



HAL
open science

Du support papier au support numérique : répercussions organisationnelles des projets de numérisation du dossier d'oeuvre en musée

Maryse Rizza

► To cite this version:

Maryse Rizza. Du support papier au support numérique : répercussions organisationnelles des projets de numérisation du dossier d'oeuvre en musée. Sciences de l'information et de la communication. Université de Lille, 2018. Français. NNT : 2018LILUH033 . tel-02059108

HAL Id: tel-02059108

<https://theses.hal.science/tel-02059108>

Submitted on 6 Mar 2019

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

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



École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Université de Lille SHS - Laboratoire GERIICO (EA 4073)
Groupe d'Études et de Recherche Interdisciplinaire
en Information et Communication

Thèse de Doctorat

Sciences de l'Information et de la Communication

DU SUPPORT PAPIER AU SUPPORT NUMÉRIQUE : RÉPERCUSSIONS ORGANISATIONNELLES DES PROJETS DE NUMÉRISATION DU DOSSIER D'ŒUVRE EN MUSÉE

Maryse Rizza

Sous la codirection de
Michèle Gellereau et Marie Després-Lonnet

Soutenue le 6 juillet 2018

Membres du jury

Jean Davallon, Professeur émérite, centre Norbert Elias, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, rapporteur

Gérard Régimbeau, Professeur des Universités, ITIC, Université Paul Valéry, Montpellier 3, rapporteur

Isabelle Fabre, Maître de conférences, HDR, UMR EFTS, Université de Toulouse 3, examinatrice

Marie Després-Lonnet, Professeur des universités, ELICO, Université Lyon 2, co directrice

Michèle Gellereau, Professeur émérite, GERIICO, université de Lille SHS, directrice de thèse

À mes filles, Léa et Gaïa

REMERCIEMENTS

A 23 ans, j'ai eu la chance de réaliser un rêve professionnel que j'avais depuis toute jeune ; participer à l'ouverture d'un musée. Ce fut décisif dans ma façon d'aborder ma carrière professionnelle : allier passion et travail.

Aujourd'hui à l'aube de mes 41 ans, je termine le chemin de la thèse, entreprise il y a quelques années déjà et au fil de son écriture, je me suis rendue compte que cette aventure n'était autre que l'aboutissement des interrogations nées de cette fabuleuse expérience professionnelle.

Aussi, il m'est indispensable de commencer cet aparté par des remerciements sincères à Monsieur Bruno Gaudichon, conservateur du musée La Piscine de Roubaix auprès de qui j'ai eu la chance de travailler pendant plus de trois années à l'inventaire et au récolement des collections du musée et qui, par sa passion et son humanité, a su faire naître en moi cette admiration pour l'institution muséale.

Je souhaite également remercier Madame Laure de Margerie, responsable de la documentation du musée d'Orsay, auprès de qui j'ai eu la chance d'être formée aux techniques documentaires lorsque j'étais documentaliste au musée de Roubaix. Cet apprentissage, cette transmission des pratiques m'a permis d'aimer ma fonction et de l'interroger tout au long de ces années.

Pour le chemin de la thèse, Je tiens à remercier tout.e.s les professionnel.le.s rencontré.e.s lors de mes visites, mes entretiens sur site ou encore pendant les journées d'études consacrées aux musées. Merci pour votre accueil, les échanges, les discussions, le partage de votre passion pour vos institutions et vos missions respectives.

Sur le plan universitaire, je tiens à dédier ce travail à Dominique Cotte qui nous a récemment quittés. Il m'a suivi lors de mon année de Master Recherche et a su par toutes les discussions partagées autour de mon sujet

susciter l'envie en moi de me lancer dans cette thèse et d'en poser les fondements. Sans lui, je n'aurai jamais osé prendre le virage de ce travail de réflexion scientifique.

Je remercie bien évidemment mes deux directrices de thèse, Madame Michelle Gellereau et Madame Marie Després-Lonnet qui tour à tour ont su m'enrichir et m'orienter pendant toute l'évolution de ce cheminement intellectuel jusqu'à l'aboutissement de cette thèse de doctorat. Merci vivement à toutes les deux.

Je tiens également à remercier mes collègues du laboratoire de recherche GERIICO, de l'université de Lille pour leur intérêt, leur soutien et leur aide. Merci également à vous, chère.s collègues enseignant.e.s de l'IUT SHS de Lille pour le partage autour de ce long périple.

Plus personnellement, je tiens à remercier mes ami.e.s proches, Isabelle, Alexandra, Nicolas, David, Zab, Sarah, toujours présent.e.s.

A toi, Michael, pour tes relectures intensives.

A toi, ma sœur qui m'a toujours, par ton regard admiratif, portée et donné cette envie d'aller plus loin.

A toi, ma Fleur, pour ta confiance et l'intérêt que tu as montré envers ce travail.

A mes filles, qui ont su patienter devant une maman concentrée derrière son ordinateur durant ces longues heures d'écriture, c'est à vous, ma plus grande richesse, que je dédie cette thèse.

... A toi, Maman, qui a su me prouver que la volonté pouvait défier les plus grandes tempêtes.

SOMMAIRE

| | |
|---|---------|
| <i>INTRODUCTION</i> | - 9 - |
| <i>PREMIERE PARTIE.</i> | |
| <i>DU QUESTIONNEMENT DE LA RECHERCHE AU STATUT DE CHERCHEUR</i> | - 30 - |
| <i>CHAPITRE 1.</i> | |
| <i>DE LA CONSTRUCTION D'UN OBJET D'ETUDE A L'ASSOMPTION D'UN STATUT DE PRATICIEN-CHERCHEUR, L'EXIGENCE D'UN PARCOURS REFLEXIF</i> | - 33 - |
| 1.2 CONCILIER PARCOURS ET PROJET | - 46 - |
| 1.3 DE LA LEGITIMITE..... | - 53 - |
| <i>CHAPITRE 2.</i> | |
| <i>LE CHOIX D'UNE DEMARCHE COMPOSITE</i> | - 59 - |
| 2.1 UN OBJET D'ETUDE AU CŒUR DE L'ACTION..... | - 59 - |
| 2.2 UNE DEMARCHE ETHNO-SEMIOTIQUE | - 62 - |
| <i>CHAPITRE 3.</i> | |
| <i>PRESENTATION DES MUSEES OBSERVES</i> | - 72 - |
| 3.1 TERRAIN DE PRATIQUE, ROUBAIX, LA PISCINE, MUSEE D'ART ET D'INDUSTRIE ANDRE DILIGENT | - 73 - |
| 3.1.1 Histoire des collections | - 73 - |
| 3.2.2. Champ Expérientiel..... | - 76 - |
| 3.3.3 Documentation actuelle | - 81 - |
| 3.2 LE MUSEE D'ORSAY – PARIS..... | - 82 - |
| 3.2.1 Le musée..... | - 82 - |
| 3.2.2. La documentation | - 84 - |
| 3.3 LA BIBLIOTHEQUE DE LILLE METROPOLE MUSEE D'ART MODERNE, D'ART CONTEMPORAIN ET D'ART BRUT..... | - 96 - |
| 3.3.1 Le musée..... | - 96 - |
| 3.3.2 La bibliothèque..... | - 97 - |
| <i>DEUXIEME PARTIE.</i> | |
| <i>LE DOSSIER D'ŒUVRE : LIEN ENTRE L'ORGANISATION MUSEALE ET L'ŒUVRE</i> | - 105 - |

| | |
|--|----------------|
| CHAPITRE 1. DOCUMENTER: L'EXPRESSION DE L'EXPERTISE MUSEALE | - 106 - |
| 1.1 DOCUMENTER LES COLLECTIONS ; UNE MISSION INTRINSEQUEMENT LIEE AU PROJET MUSEAL | - 109 - |
| 1.1.1 Le musée et l'empreinte documentaire | - 110 - |
| 1.1.2 Histoire des inventaires des musées ; une division commune | - 132 - |
| 1.1.3 L'environnement législatif règlementaire | - 141 - |
| 1.2 L'INVENTAIRE DU PATRIMOINE MUSEOGRAPHIQUE ; TEMOIN D'UNE EVOLUTION TECHNOLOGIQUE DES MUSEES .. | - 148 - |
| 1.2.1 De la conservation des collections aux enjeux de la numérisation ; l'injonction d'une gestion informatisée des collections | - 150 - |
| 1.2.2 L'inventaire informatisé : l'ambition d'un outil de gestion des collections dans le respect des traditions | - 161 - |
| 1.2.3 Du papier au numérique : quels enjeux pour l'organisation- | 164 - |
| CHAPITRE 2. LES OBJETS DOCUMENTAIRES REVELATEURS DES RAPPORTS SOCIO-PROFESSIONNELS | - 173 - |
| 2.1. OBJET, OBJET MUSEAL, OBJET DOCUMENTAIRE | - 174 - |
| 2.1.1 L'objet muséal | - 174 - |
| 2.1.2 Un objet documentaire pour l'action | - 179 - |
| 2.1.3 Un processus métier pour plusieurs fonctions dans l'organisation | - 187 - |
| 2.2. LE DOSSIER D'ŒUVRE, OBJET PIVOT DE L'ORGANISATION MUSEALE | - 190 - |
| 2.2.1 La trivialité du dossier d'œuvre ; une méta-documentation- | 191 - |
| 2.2.2 Le dossier d'œuvre objet communicationnel entre organisation interne et espaces de médiation du musée | - 196 - |
| 2.2.3 Numériser le dossier d'œuvre ; entre normes, volonté, injonction et obstacles | - 203 - |
| TROISIEME PARTIE : LE DOSSIER D'ŒUVRE, TEMOIN D'UNE DYNAMIQUE D'EVOLUTION ORGANISATIONNELLE DES MUSEES | - 215 - |
| 3.1 LA PRESENCE EQUIVOQUE DU PAPIER | - 218 - |
| 3.1.1 Matérialité et représentation symbolique de l'archive dans les recherches en histoire de l'art | - 219 - |

| | | |
|------------|---|----------------|
| 3.1.2 | La preuve par le papier | - 231 - |
| 3.1.3 | Le papier : passeur, témoin d'un instant | - 242 - |
| 3.1.4 | Le dossier d'œuvre : outil et « lieu » documentaire..... | - 245 - |
| 3.2 | L'ANCRAGE ORGANISATIONNEL DES PRATIQUES | |
| | DOCUMENTAIRES | - 253 - |
| 3.2.1 | La noblesse du papier | - 254 - |
| 3.2.2 | L'informatique : bricolages organisationnels et disqualification de la pratique scientifique | - 255 - |
| 3.2.3 | Organisation et production des savoirs sur l'œuvre | - 268 - |
| 3.3 | TERRITOIRES DOCUMENTAIRES ET DE POUVOIR DANS | |
| | L'ORGANISATION | - 274 - |
| 3.3.1 | Possession, propriété et pouvoir..... | - 275 - |
| 3.3.2 | Musées : la culture du secret | - 281 - |
| 3.3.3 | Territoire, hiérarchie et pouvoir documentaire | - 284 - |
| 3.3.4 | Déplacement du savoir et déplacement des pouvoirs | - 286 - |
| | CONCLUSION | - 292 - |
| | BIBLIOGRAPHIE | - 301 - |

| | |
|--|-------|
| Figure 1 Fiche d'inventaire musée de Roubaix © Maryse Rizza | 79 - |
| Figure 2 - fiche oeuvre videomuseum | 82 - |
| Figure 3 - Salle de Documentation du musée d'Orsay. © Maryse Rizza..... | 85 - |
| Figure 4- Ensemble des sous pochettes - dossier d'oeuvre - Musee orsay | 89 - |
| Figure 5 - Musée d'Orsay - Rayonnage de tiroirs de dossiers suspendus contenant les dossiers d'œuvres. - ©Maryse Rizza | 91 - |
| Figure 6 - dossier d'oeuvre degas - musee d'orsay - ©Maryse Rizza..... | 91 - |
| Figure 7 - Ecran d'entrée de recherche des œuvres du musée d'Orsay | 93 - |
| Figure 8 - Ecran de production de la fiche oeuvre..... | 94 - |
| Figure 9 - Tableau de la production documentaire selon les 4 axes du label « Musées de France » - © Maryse Rizza..... | 125 - |
| Figure 10 - Extrait registre d'inventaire – Musée La Piscine Roubaix - ©Maryse Rizza | 144 - |
| Figure 11 - description des numéros d'inventaire | 146 - |
| Figure 12 - Le Fresnoy, Tourcoing, exposition panorama 18. | 156 - |
| Figure 13 - Le Fresnoy, Tourcoing, exposition panorama 18. explication de l'oeuvre..... | 157 - |
| Figure 14 - Le Fresnoy, Tourcoing, exposition panorama 18. Explication de l'oeuvre..... | 157 - |
| Figure 15 - Fiche d'inventaire d'une œuvre visible en annexe - ©Maryse RIZZA..... | 182 - |
| Figure 16 - Processus d'inventaire Musée D'Orsay – construit lors d'un entretien avec un des conservateurs | 190 - |
| Figure 17 - Sous pochette Dossier d'Oeuvre - La Piscine..... | 192 - |
| Figure 18 - Musée d'Orsay - Documentation - tiroirs des dossiers d'oeuvre - Crédit Maryse Rizza | 222 - |
| Figure 19 - Musee d'orsay - documentation - classification tiroirs des dossiers d'oeuvre - credit Maryse Rizza..... | 222 - |
| Figure 20 - Musee d'orsay - documentation en attente de classement dans les dossiers - tiroirs des dossiers d'oeuvre - credit Maryse Rizza- | 223 - |
| Figure 21 - Musee d'orsay - documentation - tiroir des dossiers d'oeuvre – denomination - credit Maryse Rizza..... | 223 - |
| Figure 22-Ensemble des documents en attente de selection documentaire pour une exposition..... | 226 - |
| Figure 23 - Ecran de recherche des oeuvres du musee d'orsay | 228 - |
| Figure 24 - Ecran de production de la fiche oeuvre du musee d'orsay | 228 - |

| | |
|--|---------|
| Figure 25 - Fiche oeuvre - base de données des collections du musée d'orsay | - 229 - |
| Figure 26 - Lois qui interviennent dans la communicabilité des documents contenus dans le dossier d'oeuvre..... | - 233 - |
| Figure 27- Type de restriction a la communicabilité des documents contenus dans le dossier d'oeuvre | - 235 - |
| Figure 28 - Pochette confidentielle d'un dossier d'oeuvre - Musée d'Orsay- | 236 - |

INTRODUCTION

Ce travail de thèse sur les enjeux de la numérisation du dossier d'œuvre dans l'organisation muséale est l'aboutissement d'un questionnement initié par le terrain professionnel en 1999, lorsque j'ai commencé à exercer le métier de documentaliste en musée. Le musée La Piscine de Roubaix¹ était encore en chantier et l'équipe de conservation que j'ai intégrée après un cursus en histoire de l'art à l'université de Lille 3, se concentrait sur l'inventaire et le récolement des collections². Comme tous les chantiers de récolement, ce dernier était chronophage d'autant plus que les collections du musée qui provenaient de dons, de legs ou de divers musées comme le Louvre, avaient subi de nombreuses pertes et détériorations durant les deux grandes guerres³. De plus, une grande partie des œuvres avaient été

¹ Le musée « La Piscine » de Roubaix a ouvert ses portes en novembre 2001. Il doit son nom à la réhabilitation du bâtiment dans lequel il est implanté ; une piscine art déco construite par l'architecte Albert Baert (1863-1951) entre 1927 et 1932. La réhabilitation du bâtiment a commencé en 1998 et s'est achevée en le 21 octobre 2001 par son inauguration. Le musée La Piscine expose des collections composites d'arts appliqués et de beaux-arts constituées à partir du XIX siècle comprenant une collection importante de tissus, de céramiques, de sculptures, peintures et dessins.

² L'acte d'inventaire consiste à identifier et enregistrer les biens déposés ou acquis par le musée afin de faciliter leur gestion. Il confère à tout objet inscrit à l'inventaire domanialité publique, imprescriptibilité et inaliénabilité. Le récolement est une obligation décennale inscrite dans la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France. Cette opération consiste à localiser les objets inscrits à l'inventaire, à vérifier leur état, leur marquage (numéro d'inventaire) et leur documentation.

³ La dimension composite des collections du musée La Piscine de Roubaix s'explique par une histoire marquée par cinq périodes importantes dont celle de l'après-guerre,

déplacée dans d'autres lieux et conservée dans de mauvaises conditions.

L'équipe de conservation du musée La Piscine était alors composée de sept personnes : conservation, bibliothèque, service des publics, administration et gestion des collections étaient des missions déjà assumées.

Le conservateur m'a proposé de l'accompagner dans les missions d'inventaire et de récolement⁴ des collections et de monter le service de documentation dans l'enceinte de préfiguration installée dans une aile de la Mairie de Roubaix, dans l'attente du futur emménagement dans le bâtiment actuel, qui était en cours de réhabilitation.

J'ai donc été formée en partie « sur le tas » aux techniques de l'inventaire du patrimoine et en partie grâce à des stages de

époque à laquelle, L'Etat décide la désaffectation complète du musée des arts et industries alors intégré à l'école nationale des arts et industries textile, l'ENSAIT. C'est le seul cas en France de musée déclassé par L'Etat. Cette décision provoquera des pertes importantes dans les collections qui seront déplacées, dispersées et démantelées. Une grande partie des œuvres ont été volées ou dégradées à cette époque.

⁴Selon l'article L451-2 du code du patrimoine « *Les collections des musées de France font l'objet d'une inscription au titre de l'inventaire. Il est procédé au récolement tous les dix ans.* » L'inventaire est l'acte d'inscription des œuvres dans les collections alors que le récolement est l'acte de vérification de la présence physique des œuvres dans les collections à partir de l'inventaire.

formation professionnelle au sein du service de documentation du musée d'Orsay⁵ pendant plusieurs mois.

Cet apprentissage m'a permis d'observer et de comprendre très vite que le travail documentaire de musée était un travail d'enquête pointu, normé et réglementé. Chaque détail avait son importance, chaque pièce documentaire était une pierre amenée à l'édifice de la connaissance des œuvres et chaque geste participatif à la gestion et aux renseignements des œuvres était perpétué selon des traditions et des règles organisationnelles précises.

Cette expérience de gestion documentaire a été fortement marquée par la découverte du large éventail de la typologie documentaire que ce travail comportait. Alors qu'à l'époque déjà, les ordinateurs et le web envahissaient foyers et entreprises, en 2001, une grande partie de mon travail consistait à rassembler et à photocopier des articles de périodiques, des fiches, des archives privées et publiques, des photographies, je parcourais des catalogues d'exposition, de nombreuses revues d'art ; je manipulais, organisais et classais un nombre incalculable de documents papier.

J'ai ensuite été formée aux techniques de gestion documentaire informatisée des collections sur le logiciel Videomuseum⁶ et j'ai

⁵ Ce lieu de stage a été choisi en raison de la proximité scientifique des collections et de la proximité historique notamment par la réhabilitation de leur bâtiment des musées La Piscine et Orsay.

décidé *a posteriori* d'entamer un second cursus universitaire en sciences de l'information et du document afin de faire reconnaître et étendre mes compétences documentaires.

Une fois diplômée, j'ai intégré l'Espace Naturel Lille Métropole (ENLM)⁷ au sein duquel j'ai mis en place le système de Gestion Électronique Documentaire⁸. Cette expérience qui avait pour objectif de « dématérialiser » les documents a enrichi ma vision des problématiques liées à la documentation notamment sur le plan organisationnel et managérial. J'ai eu pour mission la formalisation des procédures nécessaires à la circulation des documents et de l'information dans l'organisation.

⁶ Le logiciel de gestion des collections Videomuseum émane du réseau qui porte le même nom. Le choix du logiciel a été fait par le conservateur en raison de la logique réseau selon laquelle il a été conçu et qui a pour objectif le regroupement de structures muséales pour développer, grâce à l'aide des nouvelles technologies, des méthodes et outils qui permettent de mieux diffuser l'ensemble des collections muséales. Le réseau rassemble aujourd'hui 335 œuvres provenant de 60 structures. Ces collections en ligne sont accessibles via le site Videomuseum : <http://www.videomuseum.fr/>

⁷ L'Espace Naturel Lille Métropole est un organisme et service de La Métropole européenne lilloise. Créé en 2002 par Pierre Mauroy, cet organisme a pour objectif de développer, animer et gérer des espaces verts ou des espaces à vocation culturelle dans la métropole lilloise afin de réconcilier l'urbain avec l'idée de nature par le biais d'une sensibilisation à l'environnement et à la culture.

⁸ L'ENLM est organisé avec des sites distants sur la métropole. Composé d'un siège administratif et d'un bureau d'études situés à Lille, l'ENLM s'est développé en installant des équipes relais sur chaque territoire de la métropole lilloise. Le système de gestion électronique documentaire (GED) avait pour objectif de répondre à la problématique du partage et du suivi documentaire entre le siège et les sites distants.

Ces deux expériences m'ont permis de mesurer l'importance des liens qui unissent gestion documentaire et organisation des processus de travail, ainsi que le fort impact de l'introduction du numérique dans ces dynamiques. J'ai ainsi observé l'importance des liens sociaux dans l'échange de documents physiquement appréhendables, notamment en pointant et en tentant de corriger les dysfonctionnements que je pouvais constater dans les procédures et dans la répartition des missions de chaque acteur.

Le second constat que j'ai pu faire dans l'exercice de ces différentes missions était celui d'une remise en question des « territoires » professionnels par l'instauration d'un système de gestion électronique documentaire. J'utilise la territorialité au sens des travaux de Gustave Nicolas Fischer⁹ comme étant un constituant au « *fondement au développement de l'identité personnelle et sociale* ». Fischer reconnaît dans ces espaces l'existence de « *marqueurs de territoire* » qui ont pour vocation d'afficher l'occupation de cet espace, de le délimiter, voire d'y démontrer de par un agencement particulier son expertise professionnelle. Ainsi certains collaborateurs se sentaient par exemple reconnus dans leur travail par le déploiement matériel des classements documentaires qu'ils avaient produits (Dossiers, étagères, étiquettes, pochettes...). La disparition de ces marqueurs matériels de l'activité leur faisait craindre une perte de leur capacité à démontrer leurs compétences

⁹Gustave-Nicolas Fischer, *Psychologie des espaces de travail*, U (Armand Colin, 1997).

et la qualité de leur travail. En effet, de nombreuses fonctions et compétences professionnelles s'expriment en partie par la mise en visibilité des documents nécessaires à leur fonction.

C'est donc au départ en tant que « *praticienne réflexive*¹⁰ » que j'ai décidé de commencer une thèse de doctorat. Je ressentais le besoin d'ancrer et d'enrichir ma réflexivité dans les concepts théoriques déjà étudiés en Sciences de l'Information et de la Communication.

La réflexivité, notion amorcée par Don Schön en 1994, explique la capacité du praticien à théoriser sa pratique en exerçant une distanciation et une discursivité, « *un retour sur l'action* »¹¹.

J'ai commencé ce travail de recherche avec comme premier postulat que le numérique déstabiliserait les processus organisationnels en fabriquant de l'invisibilité et de l'intangibilité documentaire. Pour dépasser cette hypothèse basée uniquement sur le terrain professionnel, il m'a paru nécessaire d'approfondir ces questions et de les aborder d'un point de vue théorique en confrontant la discursivité que j'avais sur mes pratiques aux savoirs déjà formalisés par la cité savante.

Ainsi, dans la prolongation des travaux menés par l'historienne et sociologue Delphine Gardey¹², qui a montré combien le papier, sa

¹⁰Donald A Schön, *Le praticien réflexif: à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (Montréal: Éditions Logiques, 1994).

¹¹Op.cit.

matérialité, ses modes d'inscription ont façonné notre société contemporaine, mais également des travaux de Sylvie Dabin ou Brigitte Guyot¹³ sur le document et l'organisation ou encore des travaux de recherche menées par Sophie Pène¹⁴ qui constate dans ses travaux sur l'écriture des activités que

« le document circule et cadence les échanges entre individus. On se parle, on annote, on transforme, on édite. Le réseau social est un réseau documenté, dont une activité majeure est le transport et l'interprétation d'écrits. [...]L'écrit insère les individus dans des procédures ; il éduque à « faire comme tout le monde », il enrôle dans la stéréotypie du travail, mais il prépare la variation (réagir à l'inattendu). »

Il m'a paru pertinent de questionner la place et le rôle du document dans une organisation et la manière dont les liens entre différents acteurs impliqués dans un processus de travail s'inscrivent dans les objets documentaires et la documentation. Mais au-delà de son

¹²Delphine Gardey, *Écrire, calculer, classer: comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800 - 1940)*, Textes à l'appui Anthropologie des sciences et des techniques (Paris: La Découverte, 2008).

¹³Sylvie Dalbin et Brigitte Guyot, « Documents en action dans une organisation : des négociations à plusieurs niveaux », *Etudes de communication* :, n° 30 (2007): 55-70.

¹⁴Sophie Pène, « Médias sociaux et écrits de travail. De l'information à l'exploration? », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 28 (1 octobre 2009): 101-116. Consulté en ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/semen/8744>

inscription dans l'organisation et afin de comprendre quelles représentations de leurs documents les acteurs de l'organisation se forment et dans quelle mesure le support de ces derniers, participe à la construction de ces représentations, l'étude de sa matérialité m'a également semblé essentielle.

Dans ses travaux menés sur la symbolique du papier¹⁵, Yves Jeanneret convoque « *la profondeur* » du papier et relève que

« *Cette profondeur s'appuie sur le lien indéfectible entre ses propriétés matérielles, ses investissements symboliques et ses usages sociaux* ».

La matérialité du papier lui confère un rapport symbolique, imperceptible et implicite aux pratiques et aux processus organisationnels, le papier est en ce sens devenu « *catachrèse* »¹⁶, il est pourtant révélateur d'actes de communications liés à des jeux et relations de pouvoir entre les acteurs.

Enfin l'observation des activités et de ses objets ne peut se passer de l'observation des lieux. L'approche ethnologique des terrains de pratiques documentaires permet de connecter des objets à des lieux,

¹⁵Yves Jeanneret, « Les semblants du papier : l'investissement des objets comme travail de la mémoire sémiotique », *Communication et langage* 153 (2007): 79-94. Citation p.94

¹⁶ Je reprends cette qualification proposée par Yves Jeanneret et définie comme « une figure qui s'est tellement banalisée qu'elle n'est plus perçue ».

à des actes, à des acteurs et comme l'ont montré les travaux de Christian Jacob¹⁷ ou plus récemment ceux de Marie Després-Lonnet¹⁸ sur les lieux de savoir, de transmettre et véhiculer une mémoire.

Afin de mener cette recherche, il m'a paru pertinent de choisir un terrain qui inscrit ces pratiques professionnelles et documentaires dans un objectif de transmission du savoir dans un cadre réglementaire normé. Pour cela, les musées m'ont paru être un terrain propice et opportun.

En effet, les musées sont, par nécessité, ancrés dans des pratiques documentaires, pour répondre à leurs missions de conservation et de diffusion du savoir. De par mon terrain expérimental, je connaissais ces pratiques documentaires basées sur le support papier et j'avais, grâce aux rencontres qui avaient jalonné mon parcours professionnel, accès à un réseau qui me permettait d'observer « de l'intérieur », les pratiques des acteurs de l'inventaire du patrimoine muséographique.

Le document est central dans la vie d'une organisation, son importance est signalée par une montée du travail d'éditorialisation

¹⁷Marc Baratin et Christian Jacob, éd., *Le pouvoir des bibliothèques: la mémoire des livres en Occident*, Bibliothèque Albin Michel. Histoire (Paris: A. Michel, 1996).

¹⁸Marie Després-Lonnet, « Temps et lieu de la documentation : transformation des contextes interprétatifs à l'ère d'Internet » (Université de Lille Nord de France., HDR).

concomitant avec la montée des écrits d'organisation¹⁹. Le terrain professionnel muséal témoigne par la production de son « archive » documentaire de cet ancrage organisationnel du document, avec notamment une pièce phare de la médiation documentaire : le dossier d'œuvre.

Le dossier d'œuvre est le résultat d'une mise en écrit du processus organisationnel de l'inventaire du patrimoine muséographique, dossier vivant, il naît d'une nécessité réglementaire et s'enrichit des pratiques de plusieurs acteurs du musée. Il a pour objectif la mise en médiation de ses informations.

Dans la perspective des travaux menés par Bruno Latour²⁰ sur la théorie de l'acteur-réseau, on voit le dossier d'œuvre se créer via un « collectif » d'acteurs de l'organisation muséale. Le dossier d'œuvre exprime dans sa composition, par l'intermédiaire de ses inscriptions documentaires l'ensemble des médiations de ce collectif. Il se crée, vit, se nourrit d'étapes de la vie du musée et de l'œuvre à l'intérieur ou à l'extérieur du musée. Ainsi, au fur et à mesure du processus de conception du dossier d'œuvre, se crée toute une série de formes documentaires qu'on peut qualifier « d'irréversibilités » avec à chaque étape, à la fois une nouvelle empreinte d'un acteur du

¹⁹ Sylvie Dalbin et Brigitte Guyot, « Documents en action dans une organisation : des négociations à plusieurs niveaux », *Études de communication. langages, information, médiations*, n° 30 (1 octobre 2007): 55-70, <https://doi.org/10.4000/edc.467>.

²⁰ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, trad. par Nicolas Guilhot (Paris, France: la Découverte, 2006).

musée, qui ici prend le rôle de « traducteur » de l'ensemble des relations de ce collectif, tout en gardant l'autonomie du « rédacteur initial » qui inscrit son propre savoir sur l'œuvre.

Le dossier d'œuvre est essentiellement présent dans les musées sur support papier, il est associé aux pratiques traditionnelles de l'inventaire du patrimoine muséographique et même s'il est appelé de plus en plus à se numériser –, notamment depuis les pratiques informatisées de l'inventaire du patrimoine – sa version informatique ne trouve son pendant tant dans son usage que dans sa composition documentaire.

Le questionnement de cette recherche doctorale est donc basé sur les processus de mise en écriture de ce dossier d'œuvre dans un objectif de « *redocumentarisation* » au sens de sa définition tripartite ; un dossier d'œuvre numérisé dont les modalités de création, d'exploitation et de médiation seraient remises en question. Il est cependant nécessaire de préciser que le but de cette recherche se situe davantage dans l'observation des freins organisationnels et non dans l'objectif de dresser une cartographie des pratiques de numérisation.

Afin de répondre au mieux à cet objectif d'observation organisationnelle, il m'a paru essentiel de choisir un cadre de recherche ethno-sémiotique en considérant la puissance communicationnelle du document. Le dossier d'œuvre est un objet

documentaire qui se construit et s'enrichit de manière située, dans un processus comprenant l'intervention de plusieurs acteurs de l'organisation muséale. Il me fallait donc, pour comprendre les processus de mise en écrit du dossier d'œuvre et l'impact de sa redocumentarisation, aller observer sur place ses espaces de création, ses processus de réalisation, son conditionnement matériel et les actes et les traces laissés par chaque acteur du musée.

Les musées sont historiquement des institutions fortes de leur adaptabilité à l'évolution de notre société. Ce sont des institutions dotées d'un statut culturel, mais qui ont, pour reprendre Yves Jeanneret, *une destinée triviale*²¹ : ils évoluent en fonction de l'appropriation que notre société s'en est faite selon les époques traversées. Ils ont pour vocation de donner à voir le monde à travers des collections d'œuvres ou d'objets d'art, de catalyser l'ensemble des connaissances sur ces objets et de les transmettre au public, mais selon des modalités qui ont considérablement varié au cours du temps.

Ainsi, depuis l'avènement du web, les conditions d'accès à la culture ont connu de profondes mutations et la société dite « de la

²¹Yves Jeanneret, *Penser la trivialité : volume 1, la vie triviale des êtres culturels*, vol. 1., Communication, médiation et construits sociaux (Paris : Paris: Hermès science publications ; Lavoisier, 2008).

connaissance²² » impose à l'ensemble des organisations d'intégrer les technologies numériques dans leurs pratiques.

Les musées ne dérogent pas à cette règle ; l'évolution d'Internet vers un web de plus en plus ouvert et perméable semble avoir considérablement changé les pratiques des visiteurs et l'avènement des réseaux sociaux a placé l'idéologie de la communication au centre du fonctionnement social, politique et culturel des musées²³. Le rapport à l'œuvre a changé et la « désintermédiation » s'accroît²⁴, au profit de *soft-data* qui contournent les médiations institutionnelles. La numérisation du dossier d'œuvre et l'ouverture des données patrimoniales sont complémentaires. L'objectif de ce travail de recherche est également de montrer la richesse du contenu de ces dossiers documentaires et la plus-value de leur présence dans un environnement d'ouverture des données. Le patrimoine artistique représente un domaine privilégié pour la politique d'ouverture et de partage des données publiques ; inventaire du

²² Peter Drucker est le premier en 1969 à utiliser le terme société de la connaissance, Jean Gustave Padioleau, sociologue, dans le prolongement des travaux de Peter Drucker, propose la définition suivante : « la production, diffusion, consommation, de connaissances, de compétences et de pratiques cognitives... maîtrisées par des groupes sociaux qui s'en réclament (recherche/développement, 'services', professionnels des technosciences, etc.), génératrices de performances, individuelles ou collectives, économiques, sociales et culturelles. »

²³Corinne Baujard et Philippe Houdy, *Du musée conservateur au musée virtuel : patrimoine et institution* (Paris, France : Hermes Science : Lavoisier, DL 2013, 2013).

²⁴Corinne Welger-Barboza, *Le Patrimoine à l'ère du document numérique* (Paris; Budapest; Torino; Bagnaux: L'Harmattan ; Numilog, 2002).

patrimoine en ligne, numérisation de la documentation produit par la conservation, recherche en histoire de l'art, archives, photographies sont autant documents numérisés constituant le patrimoine culturel numérique. Les musées répondent donc à ce qui tend à devenir un « *solutionnisme technologique*²⁵ » Plus encore, le recours à des dispositifs numériques est un des critères à l'aune desquels est jugée leur modernité et leur capacité à remplir leurs missions de valorisation du patrimoine et de diffusion des connaissances.

Dans l'ancrage des travaux en sciences de l'information et de la communication, de nombreuses publications nourrissent la littérature scientifique sur l'identité des musées dans son statut institutionnel²⁶ ou aujourd'hui dans sa présence virtuelle²⁷, sur les processus de médiation culturelle comme l'exposition²⁸ ou encore sur le parcours de la visite guidée²⁹. Il est pourtant plus rare de lire

²⁵Evgeny V Morozov et Marie-Caroline Braud, *Pour tout résoudre, cliquez ici l'aberration du solutionnisme technologique* (Limoges: Fyp, 2014).

²⁶Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe- XXe siècle*, La Découverte poche Sciences humaines et sociales 292 (Paris: La découverte, 2008).

²⁷Baujard et Houdy, *Du musée conservateur au musée virtuel*.Op.cit

²⁸Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*, Collection Communication et civilisation (Paris: Harmattan, 2000).

²⁹Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée: communication et médiation*, Communication et civilisation (Paris, France: L'Harmattan, 2005).

des travaux sur l'évolution des processus organisationnels³⁰ qui va généralement de pair avec le « passage au numérique ». Ce sont pourtant les personnes chargées de l'organisation et de la médiation documentaire qui enrichissent la diffusion des données numériques.

L'inventaire a pour vocation d'inscrire les œuvres au patrimoine public et ainsi d'en assurer la domanialité. Ce processus organisationnel concourt, via l'intermédiaire de plusieurs acteurs, à créer différents ensembles documentaires, dont le dossier d'œuvre est la pièce maîtresse.

Ce sera donc l'objet d'étude central de ce travail de recherche à partir duquel nous observerons des processus organisationnels au sein de différentes structures muséales et notamment la manière dont le dossier d'œuvre, résultant de ces processus, devient, de par sa numérisation, l'objet pivot entre organisation et dispositifs de médiation culturelle. Je précise que le terme numérisation est utilisé dans le sens de la définition donnée par RTP-doc comme étant :

« La conversion d'un objet réel en une suite de nombre permettant de représenter cet objet en informatique ou en électronique numérique [...] l'entrée du dispositif étant un document papier et la sortie une représentation sémantique de haut niveau, mais numérique du document

³⁰Jean-Michel Tobelem, Pierre Rosenberg, et Bernard Deloche, *Le nouvel âge des musées les institutions culturelles au défi de la gestion* (Paris: A. Colin, 2010).

d'entrée, éventuellement enrichie d'informations contextuelles liées à l'environnement du document, à son cycle de vie. »³¹

Cette précision me semble importante car ce terme est souvent employé de manière inadaptée dans les administrations pour les processus d'informatisation des pratiques. Cette dernière résulte sur des documents numériques tandis que la numérisation transforme la matérialité physique en matérialité informatique. Or, cette étude observe et questionne les enjeux, les obstacles et les répercussions de la transformation du dossier d'œuvre papier en dossier d'œuvre numérisé. Il s'agit ici de questionner le dossier d'œuvre à l'épreuve de la « *redocumentarisation* » au sens des travaux de Manuel Zacklad³², dont l'objectif est de faciliter l'accès au document dans l'organisation interne du musée comme pour le public externe, en utilisant des procédés numériques ; numérisation des documents, extraction des données, taxonomie, indexation participative.

Cette étude se situe donc dans la prolongation des travaux sur la « *documentarisation* » et la « *redocumentarisation* » menés par le groupe

³¹ Roger T. Pédaque, *La redocumentarisation du monde* (Toulouse: Cépaduès-Éd, 2007). Citation p.30

³² « Processus de documentarisation dans les Documents pour l'Action (DopA) : statut des annotations et technologies de la coopération associées (nouvelle version corrigée) » (Montréal, 13 octobre 2004), http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001072/.

« document & organisation » du collectif Pedauque³³ et de Jean-Michel Salaün³⁴, mais également dans la prolongation des travaux de Marie Després-Lonnet et Dominique Cotte³⁵ qui ont montré que le passage d'une documentation physiquement appréhendable, dont on peut directement percevoir la matérialité et les modes d'organisation, à des objets numériques, dont il n'est possible d'envisager l'existence qu'en fonction de ce que les écrans d'ordinateur nous permettent d'en appréhender, bouleverse un grand nombre d'habitudes de travail.

Ces évolutions sont particulièrement intéressantes à observer dans des situations hybrides, c'est-à-dire quand les processus de production, de stockage, de partage ou encore de recherche d'information ne reposent que partiellement sur des dispositifs informatiques et que l'on peut observer la coexistence de deux modes d'organisation dont l'un serait supposé disparaître au profit de l'autre.

La question est donc d'observer en quoi la numérisation des documents modifie les pratiques documentaires et plus largement

³³*Op.cit*

³⁴ Jean-Michel Salaün, « La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information », *Études de communication. langages, information, médiations*, n° 30 (1 octobre 2007): 13-23, <https://doi.org/10.4000/edc.428>.

³⁵ Dominique Cotte, « Espace de travail et logique documentaire », *Études de communication*, n° 30 - *entre information et communication, les nouveaux espaces de document*, p. 25-38.

comment l'organisation est impactée par ces changements de pratiques. L'organisation, les pratiques, les processus, les gestes, les relations sociales du collectif dans lesquels est créé le dossier d'œuvre se sont conditionnées au fur et à mesure de l'évolution des pratiques documentaires. Celles-ci, réalisées nécessairement autour de l'œuvre, se sont notamment ancrées dans la matérialité du support papier. Si la numérisation de cet objet documentaire s'avère possible et réalisable sur le plan technique, les répercussions liées à l'ancrage des supports documentaires posent davantage de questions : j'observerai l'impact de la numérisation en termes de rapport symbolique au support, en termes de représentation de l'organisation documentaire et en termes de rapports hiérarchiques et de pratiques professionnelles.

En préambule de ce mémoire, il m'a tout d'abord paru nécessaire de présenter les spécificités du statut, au confluent de la recherche et du terrain professionnel, sur lequel je me suis positionnée pour mener à terme cette thèse de doctorat. Ensuite l'explication de la méthodologie permettra de justifier le choix d'une démarche de recherche ethno-sémiotique. En effet, pour comprendre la matérialisation du dossier d'œuvre, il fallait observer et comprendre les processus, décrire cet objet et interroger les acteurs concernés.

Enfin la présentation des terrains qu'il s'agisse du champ expérientiel ou des terrains d'observations choisis pour cette étude

permettra de positionner le cadre muséal des territoires documentaires.

La première partie de ce mémoire de thèse de doctorat est consacrée à ma démarche de recherche. Il m'a paru important, dans un premier temps, d'aborder le chemin de ma réflexivité pour trouver la légitimité de poser un discours scientifique sur mon terrain expérientiel. Ensuite la présentation de mon objet et de ma démarche de recherche permettront d'expliquer la méthodologie employée durant ces années de doctorat en tant que praticienne. Enfin, je présenterai les terrains choisis afin de poser pour chaque musée le cadre institutionnel et documentaire.

La deuxième partie présente la nécessité pour les musées de documenter ses collections sous un angle historique, législatif et identitaire. Il s'agit de regarder l'histoire des musées sous la focale de l'empreinte documentaire afin de comprendre que l'activité de recherche, de collecte documentaire est intrinsèquement liée à l'institution. Dans un second temps, le parcours de ses missions institutionnalisées sous le label « Musée de France » permettra de mettre en lumière les enjeux de la numérisation de sa documentation. Ensuite, la présentation de la réglementation liée au processus de l'inventaire scientifique des collections de musée permettra de montrer en quoi ces différentes normes et obligations participent également à la structuration, à l'organisation et à la mise en forme du dossier d'œuvre. Il s'agira de comprendre en quoi

l'objet d'art est producteur d'informations et comment se constitue autour de pratiques effectives des différentes catégories professionnelles du musée le dossier d'œuvre. Ensuite, la mise en exergue de sa constitution permettra de montrer en quoi cet outil documentaire catalyse non seulement les différents domaines de savoir autour de l'œuvre mais également des pratiques et des usages qui correspondent à tous les départements de l'organisation muséale. Le dossier d'œuvre est en cela un objet pivot de l'organisation muséale.

La dernière partie est consacrée aux résultats de cette démarche composite que nous proposons d'aborder en trois points. En premier lieu, il s'agit de questionner les rapports symboliques à la matérialité documentaire. La recherche en musée est une recherche à travers l'histoire, sa pratique convoque un rapport à la matérialité documentaire empreint de sens, signe de preuve et faisant trace. L'organisation générée par sa matérialité a fait du dossier d'œuvre un espace outillé rassemblé en un seul lieu. Ensuite, l'observation des processus permettra d'analyser l'ancrage organisationnel des pratiques documentaires. L'organisation s'est construite dans et autour de la matérialité du document, faire glisser la matérialité palpable du papier vers une matérialité informatique interroge les rapports et les pratiques entre les castes organisationnelles.

Enfin, il s'agira d'observer les territoires documentaires et les enjeux de pouvoir dans l'organisation. Je propose d'aborder ces territoires à

partir de la notion de *localité organisationnelle* entendue comme un espace limité de l'organisation considéré en fonction de particularités spatiales, temporelles et organisationnelles qui lui sont propres.

Le dossier d'œuvre, résultat d'un processus composite, est un puissant révélateur des enjeux de pouvoir et des rapports hiérarchiques entre les différents acteurs et les localités organisationnelles du musée. Ces localités semblent vouées à redéfinir leur compétences sous l'injonction de la « *redocumentarisation* ».

**PREMIERE PARTIE. CADRE, METHODOLOGIE, TERRAIN
ET POSTURE ;
DU QUESTIONNEMENT DE LA RECHERCHE AU STATUT
DE CHERCHEUR**

Appréhender les spécificités du cadre de cette recherche doctorale nécessite de présenter la construction de ma démarche, de mon objet d'étude, de mon terrain. Ce préambule adonc pour vocation de présenter la démarche épistémologique de cette thèse.

La première partie est dédiée à l'assomption de la posture de chercheur, qui en tant que praticienne est souvent venue interpellier la légitimité que je pouvais m'accorder et la légitimation de mes pairs tant sur mon terrain de pratique mais également au sein de la cité savante. Cette assomption est une quête entre « *renoncement et engagement* ³⁶», entre distanciation et pratique réflexive, qui une fois atteinte, permet la discoursivité sur ses pratiques.

Le retour sur le parcours réflexif effectué jusqu'à l'assomption du statut de *praticien-chercheur*³⁷ permettra d'évoquer les particularités de ce trait d'union qui lie de manière évocatrice ma posture de chercheur et ma posture de praticienne, j'expliquerai de cette manière en quoi il a été nécessaire de désapprendre le terrain pour mieux arpenter les chemins de la recherche académique.

³⁶Joëlle Garbarini, « Formateur chercheur : une identité construite entre renoncement et engagement », in *Praticien et chercheur : parcours dans le champ social*, L'harmattan, Action et savoir (Paris, France, 2014), 83-105.

³⁷Marie-Pierre Mackiewicz, *Praticien et chercheur : parcours dans le champ social* (Paris: L'Harmattan, 2001).

J'aborderai ensuite le cadre méthodologique de cette recherche notamment en revenant sur son aspect *composite* au sens des travaux de Joëlle Le Marec et Igor Babou³⁸.

En effet, la démarche exploratoire proposera de considérer et d'appréhender le dossier d'œuvre comme étant le résultat d'un ensemble des processus sociaux, techniques et sémiotiques de l'espace muséal.

Enfin, je présenterai en dernière partie mon cadre expérientiel ainsi que les deux autres musées choisis comme terrains exploratoires de cette recherche doctorale.

³⁸Joëlle Le Marec et Igor Babou, « De l'étude des usages à une théorie des composites : objets, relations et normes en bibliothèque », in *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés* (Paris: Editions de la BPI/Centre Pompidou, 2003), 233-99.*Op.cit*

CHAPITRE 1. DE LA CONSTRUCTION D'UN OBJET D'ETUDE A L'ASSOMPTION D'UN STATUT DE PRATICIEN-CHERCHEUR, L'EXIGENCE D'UN PARCOURS REFLEXIF

« L'élaboration d'une thèse de doctorat ne peut se faire sans remaniement psychique ; elle entraîne pour le praticien qui devient chercheur, une confrontation et une tension entre deux identités, celle du professionnel et celle du chercheur. Ce 'conflit' peut pourtant être riche, dans la mesure où il permet à la fois de redonner sens et valeur au métier et de produire des connaissances nouvelles sur le plan de la formation et de la recherche. Les temps du 'renoncement' et de 'l'engagement' sont incontournables et nécessaires »³⁹

Les documentalistes de musées sont très souvent des historiens ou historiennes de l'art qui apprennent les techniques documentaires une fois en poste par l'intermédiaire de stages ou de rencontres professionnelles. Cette qualification en histoire de l'art est indispensable et prime sur les autres qualifications pour tous les métiers d'études œuvrant dans un musée.

³⁹Garbarini, Joelle.« Formateur chercheur : une identité construite entre renoncement et engagement ».Op.cit. Citation. p.83

Mon apprentissage des pratiques et des techniques de documentation muséale s'est faite sur le terrain, par mimétisme et en présence d'autres documentalistes de musée.

Beaucoup de questions d'ordre épistémologique sur les pratiques ont émergé lors de la transmission de ces savoir-faire documentaires, des questions qui souvent trouvaient leurs réponses dans l'histoire de l'organisation des musées et dans la tradition des gestes. Ces « *habitus* »⁴⁰ étaient alors incarnés par des documentalistes, l'intériorisation des normes et des pratiques favorisaient l'implicite et la transmission par l'apprentissage des gestes et des objets, la finalité des actes et des gestes répétitifs que j'apprenais m'apparaisaient facilement appréhendable et logique puisqu'en tant qu'historienne de l'art, je connaissais le panel des renseignements nécessaires à la compréhension d'une œuvre.

Les pratiques se verbalisaient très peu ou avec le *jargon* lié aux actes documentaires, comme dépouiller, photocopier, classer... Mais la finalité de ces actes restaient souvent implicite.

De ce stage à la documentation du musée d'Orsay, au tout début de ma carrière professionnelle, je suis revenue avec un modèle de

⁴⁰ J'utilise Habitus dans le sens donné par Pierre Bourdieu qui les définit comme « *systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre...* » (BOURDIEU, Pierre (1980), *Le sens pratique*, Paris, Minuit, p. 88)

dossier d'artiste et un modèle de dossier d'œuvre que j'avais l'intention d'appliquer à la documentation du musée de Roubaix.

Ces bribes d'expérience acquises se sont transformées en cadre théorique de mes savoir-faire documentaires en musée. Ce modèle de « *pensée et d'action* »⁴¹ était devenu mon cadre de référence.

Il plongeait et formalisait mon quotidien professionnel dans des habitudes de pratiques documentaires mais il formalisait également les pratiques documentaires de l'ensemble des autres acteurs du musée.

Néanmoins, l'application de ce cadre théorique au musée de Roubaix a vite fait émergé une réelle remise en cause de ce modèle étant donné qu'il était construit à partir de la donne organisationnelle du musée d'Orsay :

Le musée d'Orsay avaient une équipe dédiée, composée de plusieurs professionnels et stagiaires à la documentation, des conservateurs spécialisés par secteur, des pratiques d'inventaire rôdées, tandis qu'au musée de Roubaix, nous étions une petite équipe avec un conservateur en chef qui devait mener tout à la fois le projet de musée comme projet politique mais également comme projet scientifique.

Les pratiques d'inventaire et de récolement balbutiaient aux travers des différents chantiers de restauration des œuvres, des cadres, mais

⁴¹Ruth Canter Kohn, « Les positions enchevêtrées du praticien-qui-devient-chercheur », in *Praticien et chercheur. Parcours dans le champ social*. (Paris: L'Harmattan, 2001), 15-38.

également au travers du chantier de la réhabilitation de l'ancienne piscine en musée. Ces modèles de dossiers que je mettais en œuvre se créaient au fur et à mesure des temps de récolement que le conservateur arrivait à mettre en place, au milieu du fourmillement occasionné par le projet d'ouverture du nouveau musée.

Mes savoir-faire documentaires ne pouvaient donc se réaliser de la même manière que celle que j'avais apprise car la chaîne documentaire nécessitait de la régularité et des procédures qui ne pouvaient être respectées dans un contexte d'emménagement et d'imprévus liés au chantier et à la restauration d'œuvres.

Ces coupures organisationnelles m'ont permis de me plonger dans l'étude documentaire des œuvres déjà recollées voire dans l'étude documentaire des œuvres disparues sur les anciens catalogues d'inventaire. J'ai alors effectué beaucoup de recherches en histoire de l'art, j'ai dû réadapter mes pratiques à l'échelle du temps et des ressources accessibles lors d'une ouverture de musée, j'ai également beaucoup travaillé en amont avec la médiathèque de Roubaix et ce travail collaboratif m'a permis d'enrichir mes pratiques. En effet, les pratiques documentaires de la médiathèque avaient pour finalité la mise à disposition d'œuvres envers un grand public et non envers un public restreint ou initié comme c'est souvent le cas dans les documentations muséales.

Les pratiques formalisées de lecture publique de la bibliothèque m'ont permis d'enrichir le cadre théorique de ma pratique,

notamment les systèmes de cotation ou d'indexation que j'ai adaptés ensuite pour la classification des dossiers d'artistes que j'ai créés.

J'ai, dans le même temps, été formée au logiciel Videomuseum, qui m'a ouvert le champ de la question de la numérisation des collections. Ces savoirs et formations se sont cumulés au stage de pratiques documentaires effectués au musée d'Orsay et ont repositionné au fur et à mesure le cadre théorique que j'avais alors formalisé.

C'est donc assez naturellement que je suis passée du statut de praticienne à celui de « *praticienne réflexive* » au sens des travaux menés par Donald A. Schön⁴² qui décrit ce statut par la capacité de « *travailler à la mise en œuvre des connaissances apprises en les adaptant et les affinant sans cesse au gré des situations changeantes et souvent imprévisibles* ».

Cette réflexivité s'est fortement enrichie avec ma deuxième expérience de gestionnaire de l'information à l'Espace Naturel Lille Métropole. La gestion électronique documentaire que j'ai dû installer m'a demandé beaucoup de travail de fond, de nombreuses lectures sur la méthodologie à appliquer en tant que chef de projet que je n'avais pas acquise auparavant. J'ai entre deux effectué des formations en interne sur des thématiques comme le workflow et les

⁴²Schön, Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel. Montréal :Editions logiques, 1994. Citation p. 76

systèmes d'information étant intégrée au service ressources et services informatiques, j'ai participé à toutes les réunions et formations de déploiement des ressources informatiques.

Durant quatre années ma réflexivité n'a cessé de croître surtout pendant les périodes d'observation de l'organisation dans laquelle je me situais et devant les obstacles de résistance au changement auxquels j'étais confrontée.

La résistance au changement m'est alors apparue comme une question clé dans la numérisation des objets documentaires.

En effet, qu'il s'agisse d'une institution comme le musée d'Orsay ou le musée de Roubaix qui basait la fabrique de ses objets documentaires dans la tradition des gestes perpétués ou d'une organisation comme l'Espace Naturel Lille Métropole qui émettait clairement le souhait de changer ses pratiques documentaires pour un partage outillé par des technologies numériques, j'avais senti cette tension de résistance devant l'adaptation et les tentatives de changement des processus organisationnels.

J'ai donc décidé d'entamer une validation d'acquis d'expériences (VAE) en vue d'obtenir un Master Information Documentation parcours Gestion de l'information et du document en entreprise (GIDE) sur la thématique de cette résistance dont le mémoire est intitulé « *La conduite du changement au sein de l'organisation : l'exemple de l'Espace Naturel Lille Métropole.* »

Cette démarche m'a permis d'écrire mon champ expérientiel et d'apprendre à me distancier réellement pour la première fois de

mon terrain de praticienne par l'écriture d'un mémoire académique, qui à l'époque m'a confrontée à la difficulté du travail de l'écriture analytique. Je suis sortie de cette VAE enrichie, grandie sur le plan professionnel et personnel.

Toutefois, l'écriture de ce mémoire académique, la distanciation imposée sur mon champ expérientiel m'a plongée dans une réflexion menée sur les actions de mon premier terrain de pratique professionnelle : l'organisation muséale. Mes questionnements étaient alors nombreux :

Quelles seraient les répercussions organisationnelles dans l'enceinte muséale si les pratiques professionnelles s'affranchissaient du support papier au profit d'un support numérisé ? Quelles auraient été mes pratiques, mes relations avec mes collègues, aurais-je opéré le déploiement de la documentation muséale de la même manière ?

Parallèlement, dans le même temps, j'ai intégré un poste de Maître de conférences associé au sein de l'université de Lille 3 Charles de Gaulle, sciences humaines et sociales en Sciences de l'Information et de la Communication. Le statut de PAST (Professeur associé à temps partiel) répond à un cahier des charges précis⁴³ et permet à

⁴³ Annexe 17 : cahier des charges PAST, Université de Lille

des praticiens d'enseigner leurs techniques, mais il nécessite également pour le praticien d'effectuer des recherches et de participer à la cité savante en effectuant des recherches.

J'ai alors décidé d'entamer une thèse de doctorat, nourrie par cette réflexivité acquise lors de ma VAE, motivée par la possibilité de trouver des éléments de réponse dans cette recherche aux questions restées sans réponse durant ces dix années d'expérience et satisfaite de pouvoir retourner vers l'organisation muséale.

En discutant avec mes directrices de thèse de mes différents questionnements sur les répercussions du changement de matérialité du document pris sous l'angle de « *medium*⁴⁴ » dans l'organisation muséale, je me suis vite rendue compte que le cadre envisagé était trop large.

Ce qui m'intéressait était d'observer comment l'entrée par l'objet documentaire me permettait de comprendre comment il participait à la vie de l'organisation et ce qu'il disait sur le positionnement des différents acteurs.

J'ai donc recentré mes recherches sur l'objet documentaire central du musée : le dossier d'œuvre. En effet, le dossier d'œuvre participe à la réalisation des missions de tous les acteurs du musée, soit parce que l'acteur contribue à sa réalisation, soit parce qu'il doit le consulter à un moment ou à un autre du déroulement de son travail. Ce dossier qui matérialise l'application de la réglementation liée à

⁴⁴ Roger T. Pédaque, « Document : forme, signe et médium, les re-formulations du numérique », 8 juillet 2003, http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000511/document.

l'inventaire, incarne les pratiques et cristallise la participation d'acteurs provenant de différentes localités organisationnelles du musée. Il est, en ce sens, le témoin majeur des méthodes de l'organisation.

A l'entrée de ce doctorat, j'avais donc défini un objet d'étude, un terrain et un processus, mais j'étais alors inconsciente des difficultés auxquelles j'allais devoir faire face en occupant un double positionnement : celui de praticienne en techniques documentaires, arpentant le terrain de mon champ professionnel tout en revendiquant l'étiquette de « *chercheur de l'intérieur* »⁴⁵.

Parallèlement, j'étais également une doctorante en phase de formation vers la recherche académique, recherche qui nécessite une '*manière de faire*', un plan épistémologique et surtout une distanciation vis-à-vis de l'objet analysé et du terrain étudié. C'est à force de remises en question, de réflexions sur les tensions que je vivais, tout au long du travail de validation des acquis de l'expérience, pour l'obtention du Master, que j'ai éprouvé le besoin de qualifier ma posture et que j'ai enfin rencontré d'autres chercheurs qui, comme moi, s'interrogeaient sur ces « positions enchevêtrées » et sur le statut de « *praticien-chercheur* »⁴⁶ que je revendique aujourd'hui.

⁴⁵Kohn, « Les positions enchevêtrées du praticien-qui-devient-chercheur ».p.20.Op.cit

⁴⁶Mackiewicz, *Praticien et chercheur*.Op.cit

Ce sont ces lectures qui m'ont permis, dans un premier temps de mettre des mots sur ce sentiment de schizophrénie sociale liée à ce double positionnement, mais également de m'en distancier pour trouver une méthodologie de recherche adaptée. Les difficultés rencontrées par les praticiens qui avaient emprunté avant moi les chemins de la recherche m'ont rassurée et permis de percevoir la légitimité scientifique de mon approche, ce que je perçois aujourd'hui comme mon véritable parcours de chercheur.

Et c'est dans le sens de ce parcours initiatique de la recherche que j'ai décidé de dédier un point de cette thèse à ce statut, de revendiquer dans l'action de mon champ expérientiel, dans l'action de mes observations de terrains pratiqués autrefois comme dans la recherche académique la spécificité de cette thèse.

Je propose de revenir sur la définition de cette posture qui permettra de prendre la mesure des difficultés rencontrées lorsqu'on se trouve dans ce double positionnement. Dans un second temps, parcourir les trois dimensions de ce statut permettra de prendre en compte la place de mon parcours dans la revendication de celui-ci et enfin, j'exposerai en quoi, la spécificité de ce statut m'a permis de légitimer ma démarche et de me positionner dans le champ de la recherche académique.

1.1 Le trait d'union, l'altérité d'une double posture

Selon Catherine Delavergne⁴⁷, la spécificité du praticien-chercheur se situe dans la présence symbolique du trait d'union.

Le « praticien-chercheur » est un professionnel et un chercheur qui mène sa recherche sur son terrain professionnel, ou sur un terrain proche, dans un monde professionnel présentant des similitudes ou des liens avec son environnement ou son domaine d'activité. L'expression de « praticien-chercheur » signifie qu'une double identité est revendiquée, sans que l'une des deux ne prenne le pas sur l'autre. C'est le trait d'union entre les deux termes qui signifie cette revendication d'une double appartenance à deux mondes.

Ainsi, le praticien-chercheur est souvent décrit comme vivant un conflit identitaire entre le statut de professionnel et le statut de chercheur, mais une fois dépassé le clivage de cette dichotomie statutaire, il s'avère que le praticien-chercheur ne justifie pas simplement son action et ses recherches par l'enchevêtrement de ces deux positionnements, mais plus largement par la complémentarité des terrains dont il se nourrit. En effet, la spécificité de ce statut se

⁴⁷Catherine Delavergne, « La posture du praticien-chercheur : un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative », *Recherches Qualitatives* Hors Série, n° 3 (2007).p. 29

situe dans l'expérience dialogique de ses terrains, sa pratique est enrichie par le cadre de référence théorique nécessaire à la recherche et la recherche se nourrit de l'action dans son terrain professionnel.

Outre la spécificité de ce double positionnement, la difficulté du praticien-chercheur se situe également dans l'exigence de la distanciation nécessaire par rapport à tout objet d'étude, pour construire une méthodologie fertile du point de vue académique.

En effet, selon Ruth Canter Kohn⁴⁸,

Le chercheur « est censé expliciter et discuter ses références. Il est censé abandonner toute autre référence au profit d'auteurs ayant déjà pensé le thème, se détacher de ses références de la pratique sociale quotidienne comme de la pratique professionnelle » tandis que pour son objet « il doit cerner lui-même ce qu'il veut savoir, définir lui-même sa question, le plus explicitement possible. Autrement dit, « construire son objet », par raisonnement et arguments, fait partie intégrante de son travail. Cet objet est intellectuel, abstrait, voire artificiel : il n'existe pas comme tel dans le monde concret. Sa vision de chercheur le crée, sélectionnant les phénomènes et étudiant leurs rapports. »

⁴⁸kohn, R. C. (2001). Les positions enchevêtrées du praticien-qui-devient-chercheur. *Praticien et chercheur : parcours dans le champ social*. Paris, L'harmattan: p.15.

Il est évident qu'en tant que praticienne, me distancier de ma subjectivité sur l'objet, le terrain, les pratiques, les acteurs n'a pas été chose simple, mais une fois cette gymnastique intellectuelle acquise, j'ai compris tout l'intérêt de ce statut. L'importance de la formation à la méthodologie de recherche, de la compréhension des périmètres du plan épistémologique de mon projet a été une étape importante dans ce processus. Travailler sur cette définition statutaire m'a aidé à comprendre et à opter définitivement pour le positionnement de ce trait d'union. Les travaux de Catherine Delavergne et de Ruth Canter Kohn démontrent à quel point il est important pour les praticiens qui entament un projet de recherche de dépasser les différences et clivages statutaires et de trouver, dans la complémentarité des deux terrains, la nourriture intellectuelle qui s'installe de façon « *dialogique et récursive*⁴⁹ » afin de rendre pérenne cette double posture.

Catherine Delavergne utilise le terme « *d'implexité* »⁵⁰, contraction d'implication et de complexité pour décrire l'espace entre ces deux terrains a priori hétérogènes.

⁴⁹Delavergne, « La posture du praticien-chercheur : un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative », p.33 . *op.cit*

⁵⁰ Ce terme est emprunté aux travaux de Louis Le grand dans son article sur l'implexité : Legrand, J.-L. (2000). *Implexité : implications et complexité*.

L'implexité est la dimension complexe des implications, complexité largement opaque à une explication. L'implexité est relative à l'entrelacement de différents niveaux de réalités des implications qui sont pour la plupart implicites (pliées à l'intérieur).

J'ai dû beaucoup travailler sur cette problématique de l'implicite durant toute la période de mon doctorat car ayant été formée sur le tas, j'observais mon objet de recherche dans son ensemble. Travailler sur *l'implexité* de mes implications m'a demandé de déconstruire cet objet, la procédure dans laquelle elle était réalisée et l'organisation dans laquelle il circulait, mais plus largement interroger toutes mes implications sur le terrain, leurs causes, leurs finalités, leurs conséquences dans le périmètre organisationnel que j'avais décidé d'observer.

1.2 CONCILIER PARCOURS ET PROJET

Il m'est impossible d'aborder la problématique de la posture du « praticien-chercheur » sans expliquer la complexité des déplacements à opérer pour atteindre l'objectivité et le recul nécessaire à une analyse pertinente des discours, des pratiques et objets que je pouvais observer. Ce fut sans doute l'une des plus grandes difficultés que j'ai eu à affronter dans l'évolution de cette thèse de doctorat. En effet, la distanciation nécessitait une

« désimplification » d'un terrain que je connaissais bien, pour le regarder, l'observer autrement. Il me fallait pour cela réussir à me « désengager » des représentations et des valeurs que j'avais acquises mais également portées, dans l'exercice de ma profession. Or, c'est un exercice très difficile, surtout quand votre quotidien est composé pour moitié de cette pratique. Chaque parcours professionnel est différent et le dessin de la manière dont se façonne le parcours détermine le savoir être professionnel. C'est ce retour réflexif qui m'a permis de séparer la subjectivité due à mon expérience, à mes valeurs, à mon terrain de l'objectivité nécessaire aux observations organisationnelles.

Je peux situer cette thèse de doctorat dans les trois dimensions définies par Catherine Delavergne ; la dimension nomothétique, qui implique la compréhension de l'intérieur, la dimension politique, qui induit le changement, et la dimension ontogénique, qui fait davantage appel au projet personnel de se développer pour se redéfinir autrement par l'intermédiaire du projet de recherche.

La *dimension nomothétique* de ce doctorat est née de la volonté de comprendre les gestes traditionnels pratiqués autour de l'objet muséal, de comprendre les résultats de l'ancrage de ses pratiques sur les objets documentaires et questionner les réticences ou motivations d'un éventuel changement de support. En effet, cette dimension du projet de recherche concerne directement l'activité professionnelle du praticien –chercheur et le fait que celui-ci cherche

à comprendre de l'intérieur ses activités en utilisant les méthodes et la distanciation de la recherche mais plus largement, il souhaite également faire comprendre et montrer à la communauté scientifique les savoir-faire et méthodes, les innovations de son terrain en se faisant « *témoin des témoins* » des pratiques, des situations et des acteurs. Les musées aujourd'hui n'échappent pas à l'injonction du numérique notamment dans leurs espaces d'exposition et de médiation. L'espace organisationnel est sommé de suivre et de réinventer ses procédures pour répondre à cette médiation numérique en perpétuel renouvellement⁵¹.

Or, qu'il s'agisse des espaces organisationnels où j'ai pu être formée, des espaces où j'ai pratiqué, perpétué, organisé les objets documentaires où les espaces que j'ai pu observer, force est de constater que pousser les portes des musées et regarder leur organisation faisait apparaître un anachronisme entre les pratiques documentaires basées sur le support papier et les pratiques de médiation qui trouvent aujourd'hui davantage leur finalité via le support numérique. Mener ce projet de recherche me permet de répondre à une partie des questions liées à cet anachronisme.

En ce qui concerne la dimension politique de ce projet de recherche, il est davantage lié aux bénéfices et à la complémentarité des deux terrains par la volonté d'utiliser la littérature scientifique que je

⁵¹Baujard et Houdy, *Du musée conservateur au musée virtuel*.Op.cit

connaissais au fur et à mesure des textes que j'étudiais et qui m'avaient déjà aidée à comprendre les blocages de certaines situations professionnelles. La *dynamique d'appropriation* de la littérature scientifique doit pouvoir expliquer les situations professionnelles dans des espaces muséaux où les gestes traditionnels perdurent. C'est par exemple le cas d'une de mes collaboratrices praticiennes, en charge de la médiation numérique d'un musée, qui à l'écoute d'une de mes interventions en journée d'étude, sur la tradition des pratiques d'inventaire, de documentation et les répercussions sur la posture professionnelle des conservateurs dans ce jeu organisationnel m'a fait part de sa compréhension vis-à-vis d'une situation de conflit qu'elle vivait avec les conservateurs de son musée.

Verbatim : Je suis en phase de projet d'une nouvelle navigation via le site internet pour découvrir les collections du musée. Une expérience de navigation complètement intuitive que j'ai testée avec des collègues et un public en bas âge, cette navigation a eu un véritable succès sur mon panel de test hormis les conservateurs du musée qui n'ont pas du tout été convaincus et, écouter tout à l'heure ta présentation, m'a permis de comprendre pourquoi ils n'ont pas apprécié.

J'avais expliqué lors de cette conférence l'histoire de la conception du rubriquage documentaire autour de l'œuvre, j'avais présenté les 18 colonnes scientifiques de l'inventaire des collections (que j'aborde

dans la première partie de ce doctorat) et j'avais expliqué comment les objets documentaires qui accompagnaient les œuvres s'étaient organisés dans la tradition muséale. Le nouveau projet de navigation de cette collaboratrice praticienne-réflexive était complètement intuitif et permettait une navigation entre les champs documentaires qui marquaient une rupture de ce rubriquage et de cette tradition.

De même, à plusieurs reprises, lors de communications orales, mes collègues chercheurs ont expliqué ne pas avoir connaissance de la scientificité de l'organisation documentaire muséale. Le terrain muséal est davantage étudié du point de vue de ses capacités de médiation, dans ses espaces ouverts au grand public et moins sur son espace organisationnel. Si je dois inscrire cette thèse dans une *dimension politique*, c'est dans la revendication de la recherche perçue comme « *savoir à partager* », la volonté d'instaurer un éclairage dialogique entre deux terrains.

Enfin, mon parcours commencé par la maîtrise des techniques documentaires au service de la médiation de l'institution muséale m'a permis de comprendre la pluridisciplinarité des sciences de l'information et de la communication. Documenter, classer, copier, organiser, partager, rendre accessible l'information dans l'organisation et maîtriser toutes les sciences de l'information permet à l'organisation d'améliorer sa communication organisationnelle et externe. Mon champ expérimentiel n'a fait que

renforcer ce constat. Choisir l'observation des répercussions du glissement de support documentaire du dossier d'œuvre dans l'organisation muséale m'a permis de mieux comprendre et d'étudier la largeur du spectre du champ interdisciplinaire de recherche des sciences de l'information et de la communication. En effet, le dossier d'œuvre est un objet documentaire construit dans un collectif organisationnel qui relève d'échanges et de relations. Ces dernières s'expriment dans l'inscription et dans la constitution de cet objet conçu à la fois comme un outil de travail pour l'ensemble des acteurs du musée, mais également comme un outil de consultation et de recherche sur l'œuvre pour les historiens. Sa numérisation lui confère une puissance communicationnelle supplémentaire car elle permettrait la mise en visibilité des connaissances scientifiques, historiques et techniques rassemblées autour de l'œuvre auprès d'un plus large public. A fortiori, l'étude des travaux réalisés par mes pairs, l'apprentissage de la recherche auprès de mes collègues chercheurs et la formation délivrée par mes directrices de recherche, l'étude de la littérature scientifique, l'exigence de la distanciation nécessaire à mon objet d'étude, les normes de l'écriture scientifique m'ont permis d'évoluer.

Cette évolution représente la *dimension ontogénique* de ce projet, que je ne peux évidemment pas nier. Ces années de recherche marquent

une période de liminarité⁵² entre mon expérience passée et mes lectures et compréhensions actuelles des terrains sur lesquels s'enquête, un gain en compétences théoriques et analytiques qui fait que je revendique ce statut de « praticien-chercheur » aujourd'hui. Mais si ces acquis passent par un apprentissage et la cooptation des pairs, avec endurance, exercice et entraînement, il faut surtout parvenir à s'autoriser la légitimité nécessaire à l'assomption d'un nouveau statut.

⁵²J'emploie ici le terme liminarité dans le sens des travaux de l'ethnologue Arnold Van Gennep : La liminarité ou liminalité fait partie du schéma tripartite des rites que Van Gennep décrit comme des rites de passage, des rites qui « *qui accompagnent chaque changement de lieu, d'état, de position sociale et d'âge* ». Il y a d'abord le rite préliminaire (la séparation) qui exclut la personne de son groupe social, le rite liminaire qui est le rite de l'entre-deux, ce rite forcera une personne à rester en marge, et le rite post liminaire dit de l'agrégation qui voit la personne entrer dans un nouveau statut. Arnold Van Gennep, *Les rites de passage* (Paris: Picard, 1987).

1.3 DE LA LEGITIMITE

L'oscillation entre deux mondes, celui de la pratique professionnelle et celui de la recherche, qu'impose le statut de praticien-chercheur vient constamment questionner de manière simultanée la légitimité. La légitimité d'une praticienne devant l'institution universitaire, la légitimité d'établir une relation dialogique entre la recherche académique et mon terrain de pratique, la légitimité d'une technicienne à pratiquer et exercer une discoursivité scientifique sur ses propres techniques.

Dans la perspective de l'altérité des deux statuts, j'opterai pour l'approche de la légitimation par processus avancée par André Berten⁵³ comme étant liée à une croyance personnelle devant l'appréhension du fonctionnement institutionnel. Ainsi Berten définit la légitimation comme étant

des processus «psychiques» qui engendrent des croyances dans la valeur normative des institutions (au sens le plus large du terme). Si l'on peut néanmoins parler ici d'une «sociologie», c'est parce que les croyances ne sont pas les purs produits d'une psychologie individuelle, mais le résultat de ce qui est

⁵³André Berten, « Légitimité, légitimation, normativité », *Recherches en communication*, n° 25 (2006): 77-90.

dit, véhiculé, représenté au niveau social. En d'autres termes, ce sont des processus qui sont au cœur de la communication sociale, que celle-ci se déroule dans l'espace public, au sein des organisations, des institutions, des groupes formels ou informels.

L'approche sociologique de la notion de légitimité a bénéficié de plusieurs développements. Cette approche de Berten fait écho à l'approche sociologique wébérienne⁵⁴ et à la définition de Michel Foucault qui lie les processus de légitimité et de légitimation à une croyance. Qu'il s'agisse de mon terrain expérientiel, des terrains d'observations arpentés durant cette thèse et de mon parcours universitaire, il existe une mise en scène antithétique de ces deux mondes qui provoque une rupture entre le parcours dit professionnel et le parcours académique du chercheur. « *On ne peut pas faire de la recherche et pratiquer son objet de recherche à la fois* » comme « *On ne peut pas venir sur le terrain, observer quelques heures et comprendre ce que l'on vit au quotidien* »

J'ai souvent retrouvé ce discours tensionnel au cours de ma thèse de doctorat et me suis confrontée à cette « croyance » construite et véhiculée au gré de mes expériences mais s'il s'avère que les terrains

⁵⁴ Max Weber, dans ses travaux, définit l'ordre légitime comme une croyance « L'activité, et tout particulièrement l'activité sociale, et plus spécialement encore une relation sociale, peut s'orienter, du côté de ceux qui y participent, d'après la représentation de l'existence d'un ordre légitime. La chance que les choses se passent ainsi, nous l'appelons « validité » [Geltung] de l'ordre en question. »

de la pratique et de la recherche sont très différents, il s'avère également qu'ils se construisent et évoluent l'un avec l'autre et se nourrissent par leur complémentarité.

La question que je me suis posée est donc davantage liée à la manière de m'octroyer cette légitimité. J'ai trouvé une première réponse en analysant ce qui faisait ma légitimité en tant que documentaliste, mon expérience certes, mais également la maîtrise des codes, du langage professionnel. Il en va de même pour le statut de chercheur. André Berten, dans ses travaux, cite la « *théorie de l'agir communicationnel* ⁵⁵ » de Jürgen Habermas, pour expliquer ce processus de la normativité par le rapport langagier

« La force de l'argument de Habermas est ainsi de ne pas renvoyer la question de la légitimité aux propriétés psychologiques des sujets, à leur tendance à attribuer une autorité à des personnes ou des institutions, et donc de ne pas se fonder sur la bonne volonté des individus, mais bien sur les contraintes du discours communicatif ⁵⁶ »

C'est donc dans l'apprentissage, la maîtrise, la pratique du langage normatif que l'on trouve sa légitimité sur les deux terrains ; le

⁵⁵« Théorie de l'agir communicationnel Tome 1, Jürgen Habermas | Fayard », consulté le 8 janvier 2018, <http://www.fayard.fr/theorie-de-lagir-communicationnel-tome-1-9782213018935>.

⁵⁶Berten, « Légitimité, légitimation, normativité ».p.87. Op. Cit.

terrain de pratique professionnelle et la cité savante usent de codes langagiers qu'il est nécessaire d'acquérir afin de se légitimer et d'être légitimé. Au-delà du langage, c'est également dans l'écriture qu'il est nécessaire de faire preuve de ténacité, et je le vois au quotidien, en tant que PAST, dans l'accompagnement de VAE, l'écriture professionnelle et l'écriture de la thèse sont complètement antinomiques. Si le terrain professionnel demande d'être synthétique, factuel et persuasif, l'écriture scientifique demande davantage de temps, de réflexion, d'appui scientifique et de distanciation car elle agit en tant que processus de construction des connaissances et « *penser l'écriture comme forme de production de la connaissance, autrement dit comme forme de production de la réalité* ⁵⁷ » c'est également penser l'écriture « *comme forme de production du social* ⁵⁸ ». L'écriture scientifique suppose également la construction d'un objet de recherche qui tienne compte des connaissances académiques déjà forgées sur le sujet. L'acquisition des théories des sciences de l'information et de la communication, des travaux publiés sur l'ensemble des questions posées est indispensable.

La difficulté de l'écriture scientifique se situe au cœur de la question de la légitimité car son art vous met à l'épreuve de vos propres

⁵⁷Moritz Hunsmann, « L'écriture scientifique existe-t-elle ? », Billet, *Les aspects concrets de la thèse* (blog), consulté le 29 septembre 2016, <http://act.hypotheses.org/564>.

doutes en tant que scientifique comme le montre parfaitement cette citation de la sociologue Pamela Richards

« Chaque partie de votre écrit peut être utilisée pour montrer quelle sorte de sociologue ou de personne vous êtes. L'écriture présente pour moi un grand risque, de m'apercevoir que je ne suis pas capable de faire de la sociologie, que je ne sois pas sociologue du coup, et par conséquent je ne suis pas la personne que je prétends être. (...) Je ne suis pas dans les règles, je ne fais pas de la sociologie de la même façon que le font apparemment mes collègues et leur façon est sans doute la bonne⁵⁹ »
(Pamela Richards cité par Becker, 2004, p.124).

La maîtrise de l'écriture de la recherche fût un véritable exercice pour la praticienne que j'étais mais me confronter à cette difficulté, aussi éprouvante fût-elle, m'a permis d'évoluer vers le statut de « *praticien-chercheur* » et d'assumer ce positionnement.

Je conclus cette partie en citant à nouveau les travaux de Catherine Delavergne

« Le chercheur universitaire, fait état de tensions entre plusieurs enjeux et missions, dans différentes situations de recherche liées soit à des contrats de recherche, soit à des commandes institutionnelles, soit

⁵⁹Howard Saul Becker, *Écrire les sciences sociales* (Paris: Economica, 2004).

à une démarche professionnelle engagée sur le terrain. Ces tensions renvoient le chercheur à un questionnement identitaire, qui interpelle les différents « soi » du chercheur convoqués dans une recherche. En d'autres termes, ce questionnement nécessaire pour le praticien-chercheur, ne l'est-il pas aussi pour tout chercheur en recherche qualitative ? (Delavergne, p.35)

Cette réflexion démontre finalement que les questionnements liés à la double posture du « praticien-chercheur » sont également ceux que rencontre tout chercheur qui s'engage sur la voie d'une recherche qualitative et qu'être « praticien-chercheur », c'est faire face à l'impératif d'objectivité que la communauté scientifique impose à tout chercheur.

Dans cette première partie de préambule, il me semblait important de revenir sur les conditions d'exercice de cette thèse de doctorat, chaque parcours de praticien-chercheur est singulier, la difficulté est de faire ressortir cette singularité. J'aborde, dans la partie suivante, l'aspect méthodologique et épistémologique de cette recherche et si de par ce double positionnement je me suis souvent trouvée confrontée à certaines difficultés, il m'a aussi permis d'avoir certains avantages, comme la connaissance de la production documentaire dans l'espace muséal ou encore l'accès facilité aux terrains de leurs réalisations.

CHAPITRE 2. LE CHOIX D'UNE DEMARCHE COMPOSITE

L'objectif de cette thèse est de mieux comprendre comment la numérisation d'objets documentaires fabriqués traditionnellement sur support papier bouleverse les habitudes et les relations de travail des différents acteurs impliqués dans les processus de fabrication de ces objets documentaires. La visée de ce travail se concentre sur un des objets documentaires phare de l'action muséale : le dossier d'œuvre. Cela nécessitait donc non seulement des observations de terrain mais également une analyse fine des objets matériels produits, ainsi que des entretiens longs avec les acteurs concernés. Le choix d'une démarche ethno-sémiotique a ainsi permis d'observer de l'intérieur et d'appréhender de l'extérieur le processus de création de ce dossier.

2.1 UN OBJET D'ETUDE AU CŒUR DE L'ACTION

Observer et aborder les lieux de la documentation muséale, consulter les objets documentaires et interroger les acteurs impliqués dans la fabrication de ces objets documentaires nécessitaient une immersion dans les espaces de conservation des musées. La documentation scientifique produite dans ces espaces de conservation et de gestion émane directement des processus qui rendent compte de la vie de l'œuvre : inventaire, restauration, prêt

pour une exposition dans un autre lieu, déplacement dans les réserves ou encore exposition.

Les événements qui nécessitent un traitement documentaire sont nombreux dans la vie d'une œuvre, ces événements bénéficient d'ailleurs d'essais de normalisation de traitement documentaire de la part du comité CIDOC⁶⁰ de l'ICOM⁶¹. Ces propositions de normalisation sont plus ou moins respectées dans les musées qui travaillent davantage dans la tradition des gestes mais, de par leur existence et leur diffusion, celles – ci ont l'avantage de signaler la volonté d'harmonisation des processus documentaires en musée.

La documentation n'est accessible que sur demande ou justification *a contrario* de la bibliothèque, davantage perçue comme un lieu de médiation, qui offre au public l'accès aux documents secondaires et différents écrits édités autour des collections, comme les monographies, catalogues, encyclopédies en histoire de l'art ou tout autre document rédigé et façonné à partir de la documentation

⁶⁰ Le CIDOC est un des comité international de l'ICOM, Comité international pour la documentation, Le comité est composé de conservateurs, bibliothécaires et documentalistes et travaillent sur les « bonnes pratiques » pour la documentation muséale par des essais de normalisation. Ce comité à, en outre, rédigé « La déclaration des principes pour la documentation muséale » accessible en ligne. Voir bibliographie et annexe

⁶¹ International Council of Museum, L'ICOM, le conseil international pour les musées est une organisation internationale fondée en 1946 qui regroupe plus de 35000 musées aujourd'hui. Son rôle est de travailler un cadre de référence pour tous les musées afin d'atteindre l'excellence : normes, déontologie, réflexions, évolutions des pratiques et métiers.

scientifique considérée comme un ensemble de documents primaires⁶².

Cette documentation a pour vocation première d'être le support documentaire des différents acteurs du musée pour leur permettre d'accomplir leur fonction au sein du musée, elle est donc en ce sens « *Un moyen puissant de collectivisation des connaissances* »⁶³.

Afin d'observer les répercussions d'une éventuelle numérisation de ces documents primaires sur les processus, il fallait regarder, identifier et comprendre leur provenance.

Une partie de cette documentation provient du travail de recherche et de collecte des documentalistes, mais si ce travail de recherche s'effectue, c'est en partie grâce aux documents et objets documentaires créés et/ou rassemblés par les acteurs du musée tels que le conservateur, responsable des collections voire le régisseur ou encore le restaurateur dans certains cas, mais également le chercheur, qui, passionné par un artiste peut apporter des archives, trouvées par ailleurs, dans le dossier d'œuvre. Il m' a donc semblé important de prendre en compte le contexte des activités que je souhaitais observer dans le milieu précis de leur réalisation et de bien comprendre la place et le rôle de chaque acteur dans le

⁶² Je fais référence à l'approche de Suzanne Briet de l'antilope catalogué comme document initial dans son ouvrage sur la documentation :SuzanneBriet, *Qu'est-ce que la documentation?* (Paris: Editions documentaires et industrielles et techniques, 1951).

processus de l'inventaire du patrimoine afin de mesurer précisément les répercussions de projets dits « de numérisation » mais qui vont bien au-delà d'un simple changement de support documentaire. Les travaux menés en sciences de l'information et de la communication que j'ai étudié lors du Master recherche m'ont fait comprendre l'importance de la recherche exploratoire sur le terrain d'action. Afin de comparer les observations que j'avais pu faire lors de ma pratique de l'inventaire sur mon terrain expérimental, il m'a donc semblé pertinent de privilégier une démarche exploratoire dans d'autres musées afin de comparer les points communs et divergents des processus de création du dossier d'œuvre.

2.2 UNE DEMARCHE ETHNO-SEMIOTIQUE

Pour comprendre le contexte dans lequel les documents émanant de l'inventaire étaient produits, j'ai donc choisi une démarche exploratoire, une démarche d'immersion, passer la porte des musées et entrer dans leur fonctionnement interne. Le choix de cette approche rejoint en grande partie le projet anthropologique repris par François Laplantine , qui se propose

«D'étudier le contexte même dans lequel se situent des objets, [...] le réseau serré des interactions qu'ils constituent avec la totalité sociale en mouvement⁶⁴ ».

En effet, dans ses travaux Laplantine suggère de ne pas omettre le vécu, le ressenti, la perception physique dans l'intelligible, « *il y a un caractère physique à la pensée en train de se faire* »⁶⁵. C'est à partir de constat que j'ai entrepris ma recherche doctorale et que j'ai observé les processus de conception du dossier d'œuvre. Cet objet documentaire est le résultat de l'évolution des pratiques autour de l'œuvre au sein des musées mais également l'expression d'échanges, de gestes, le témoin des relations entre plusieurs catégories de compétences autour de l'œuvre. Ces sont tous ces aspects qui rendent les limites de cet objet d'étude tangibles et demande d'interroger les acteurs sur leur ressenti face à la tradition des gestes.

Le dossier d'œuvre est un objet qui s'inscrit, qui se nourrit de l'activité des compétences métiers autour de l'œuvre et comme l'indique Sophie Pene dans ses travaux sur les écrits d'activités

« Les écrits, les procès d'écriture, la circulation des discours dans les univers professionnels n'ont pas le contour pur de certains objets d'étude. C'est une recherche sans sécurité dont la progression dépend de

⁶⁴Laplantine François, *L'anthropologie* (Paris: Payot & Rivages, 2001) p.155.

⁶⁵Laplantine François, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*

la connaissance de l'activité et des acteurs, imprégnant la constitution des corpus d'une dimension anthropologique⁶⁶ »

Les matérialités de l'action s'imprègnent des jeux d'acteurs et de processus dans lesquels elles sont fabriquées. Le dossier d'œuvre est un objet qui résulte de l'inventaire des collections, qui lui-même est régi par une méthode, qui peut s'effectuer selon des processus différents selon les musées. Ainsi, si les renseignements obligatoires et normés sont présents dans le dossier d'œuvre, ce dernier peut revêtir des formes différentes et être conservé de manière éclatée ou amassée dans des lieux qui sont propres à l'organisation muséale. Le partage du quotidien des autres musées m'a permis d'observer mais également d'interroger les acteurs sur leur vision du processus et leurs usages documentaires. Compte tenu de ces particularités, j'ai donc privilégié des outils d'observation ethnographique qui permettent d'étudier « *les pratiques locales dans leurs liens avec les normes sociales⁶⁷* » dans la continuité du projet d'une « *Anthropologie de la communication* » initié par l'École de Palo Alto et relayée notamment par Yves Winkin. Selon cette approche, l'espace

⁶⁶Sophie Pène, « Les écrits et les acteurs. Circulation des discours et empreinte des objets », Études de communication [En ligne], 16 | 1995, mis en ligne le 22 juin 2011, consulté le 09 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2497> ; DOI : 10.4000/edc.2497

⁶⁷Yves Winkin, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Nouvelle éd, Points Essais Sciences humaines 448 (Bruxelles: Éd. De Boeck & Larcier [u.a.], 2001).p.125).

professionnel n'est pas un lieu où se déroulerait une série d'actions entre plusieurs acteurs, mais un ensemble de processus sociaux (interactions entre acteurs), techniques (processus d'inventaire du patrimoine muséographique ou encore méthodologie dédiée au mouvement des œuvres), et sémiotiques (formes documentaires, configuration des dossiers, dispositifs numériques de médiation documentaire du musée). Cette méthode d'observation ethno-sémiotique permet de considérer l'ensemble des phénomènes, y compris ceux qui ne trouvent aucune inscription dans les objets ou les actes, mais dont il est fait témoignage lors des entretiens, davantage liés à la logique des acteurs, à leurs représentations ou aux rapports de pouvoir qui se dégagent de leurs interactions.

Pour aborder au mieux les pratiques d'inventaire, il a été nécessaire de les construire théoriquement, puis de les observer et de les analyser en tant que « *composites*⁶⁸ » au sens des travaux de Joëlle Le Marec qui les définit comme des

« situations au sein desquelles des individus mobilisent à la fois la signification d'objets matériels et des représentations, réalisent des actions et mettent en œuvre des systèmes de normes ou de règles opératoires. [...] Un composite caractérise un ensemble de processus sociaux, techniques et sémiotiques mobilisés dans le cadre d'une tâche professionnelle décrite par les

⁶⁸Le Marec et Babou, « De l'étude des usages à une théorie des composites : objets, relations et normes en bibliothèque ». Op.cit.

acteurs et observée à travers les objets qui sont produits ou manipulés à cette occasion. »

En effet, l'inventaire du patrimoine est un processus qui convoque plusieurs acteurs de l'institution muséale et qui inscrit dans la matérialité des objets documentaires l'ensemble des œuvres des collections selon des normes et des règles opératoires. Mes travaux et questionnements étant basés sur la numérisation des objets documentaires et leurs répercussions organisationnelles, j'ai concentré mes observations sur la focale de l'objet documentaire du dossier d'œuvre car il émane principalement du processus d'inventaire et regroupe toute la documentation des différents services du musée.

Pour comprendre la manière dont les dossiers d'œuvres étaient gérés et l'impact du changement de support sur l'organisation, les entretiens ont été menés sur le lieu de travail des différents acteurs de manière informelle afin de favoriser l'échange sur leurs pratiques et d'observer au mieux leur espace de travail. J'ai pu observer ainsi leur organisation, leur agencement et la présence de documents ou d'objets liés à la procédure d'inventaire dans leur bureau. Les salles de documentation, les services d'archives ou les bibliothèques de recherche des musées sont révélateurs de l'organisation interne de leur lieu d'implantation. Elles possèdent un règlement qui stipule les conditions et droits d'accès ou de consultations des documents.

Celui-ci témoigne de la politique de mise à disposition des documents des musées ainsi que d'une typologie d'utilisateurs basée sur la légitimité de leurs demandes de documentation, typologie qui instaure une hiérarchie propre à chaque musée. Ces lieux ont également un agencement interne, des codes de classification, une mise en scène de leurs collections documentaires, des outils d'aide à la consultation propres et qui construisent un cadre particulier, « une ambiance » de consultation qui renforce pour l'utilisateur l'impression d'être « privilégié » et pour le visiteur non autorisé d'être « exclu ».

La première série d'observations s'est déroulée dans les centres de ressources documentaires. Pour confronter mon terrain expérimental du musée de la Piscine à Roubaix, j'ai choisi deux autres musées qui avaient des points communs, comme la période des collections gérées par exemple, mais qui présentaient également des fonctionnements et processus différents. Je me suis donc rendue au centre de documentation du Musée d'Orsay à Paris et à la bibliothèque du Lam, musée d'art moderne de Lille Métropole. Je m'y suis d'abord rendue en tant qu'utilisateur « anonyme » avant de m'entretenir avec les documentalistes et d'analyser avec eux les différents documents et dispositifs numériques de médiation documentaire qu'ils utilisaient. Enfin, j'ai collecté les pièces documentaires émanant du processus de l'inventaire du patrimoine, notamment celles qui appartiennent au dossier d'œuvre. Selon les

textes réglementaires, trois acteurs principaux sont impliqués dans sa constitution et participent à l'enrichir :

- le conservateur, responsable de l'analyse de l'œuvre, qui rédige le commentaire et se porte garant des données scientifiques
- le documentaliste, qui gère et effectue les recherches pour les dossiers d'œuvre, les dossiers d'artistes et les dossiers d'expositions
- le régisseur, responsable du mouvement des œuvres, il fournit les informations techniques sur l'œuvre.

Pour comprendre au mieux les enjeux et les freins éventuels de l'informatisation d'un tel processus, il m'a semblé intéressant d'interroger l'ensemble des intervenants ayant un rôle dans l'élaboration et la consultation de cet inventaire. Le panel s'étend à 70 personnes dont 17 occupent des fonctions muséales et travaillent sur les questions de numérisation des collections⁶⁹. J'y ai également ajouté un acteur dont le rôle est important en tant que public cible du dossier documentaire : le chercheur.

Les entretiens ont été menés en trois temps. Des thématiques au préalable ont été préparées et ont permis à l'acteur du processus interrogé de cerner le cadre de la recherche et ainsi d'ouvrir la discussion sur l'impact organisationnel causé par le changement de support et l'appréhension de chacun vis-à-vis des technologies de l'information et de la communication dans un monde où la notion

⁶⁹ Annexe 1 : Liste des personnes rencontrées

de patrimoine est très largement associée à l'usage du support papier.

Tout d'abord, une discussion autour du processus d'inventaire et de la place occupée dans ce dernier par la personne rencontrée.

Ce premier point a permis de pointer les différences de vision de la place que pouvaient occuper les différents acteurs évoqués et de constater que les deux musées avaient des processus organisationnels très différents et qui résultaient en grande partie de la forme choisie pour structurer et partager le dossier d'œuvre.

Le second temps a été plus particulièrement dédié aux outils de gestion des œuvres qu'ils soient sur support papier comme les dossiers d'œuvres ou informatisés comme les bases de données de gestion des collections. Parler des outils et de leur usage dans les différentes localités⁷⁰ a surtout permis d'aborder la communication entre les services et/ou acteurs impliqués dans le processus d'inventaire. Enfin, les projets de numérisation de la documentation scientifique ont été discutés afin de recueillir les impressions des différents acteurs sur la perspective du « passage au numérique ». Cette dernière étape de l'entretien a permis de pointer les

⁷⁰J'utilise le terme de localités au sens de la métaphore spatiale fréquemment utilisée en sociologie et définie comme « *un espace abstrait de relations sociales privilégiées entre certains groupes d'agents, plus ou moins organisés, en concurrence pour des ressources rares, matérielles ou symboliques. [...] La localité apparaît moins comme un espace géographique que comme un ensemble de réseaux structurés autour d'enjeux qui prennent sens localement.* » In J.-L. Briquet et F. Sawicki, « L'analyse localisée du politique », *Politix* 2, n° 7 (1989): 6-16, <https://doi.org/10.3406/polix.1989.1392>.

dysfonctionnements au sein du processus. Chaque acteur a ainsi décrit les atouts et les inconvénients de chaque support du document. J'ai également étudié les différents objets documentaires manipulés par mes informateurs, lorsqu'il m'a été possible de le faire (documentation scientifique : dossier d'œuvre, fiche d'inventaire, dossier d'artiste et dossier d'exposition), ainsi que les dispositifs de médiation documentaire numériques externes offertes au grand public (site Internet, applications, dispositifs numériques de médiation documentaire mis en place pour certaines expositions). Ces observations ont permis d'une part, d'évaluer l'utilisation du papier comme support des pratiques documentaires et d'autre part de préciser les usages internes du dossier d'œuvre.

Le choix des terrains d'observations s'est opéré avec la volonté de ne pas complexifier la démarche et donc de privilégier des terrains qui présentaient des similitudes, tant au niveau des collections qu'au niveau des méthodologies d'inventaire. J'ai été formée au musée d'Orsay, je savais donc que les collections et les méthodes de fonctionnement présentaient des points communs avec celles que j'avais mises en place. Quant au Lam, je savais que leurs collections couvraient une période commune avec les artistes du musée La Piscine et qu'ils travaillaient également avec Videomuseum. La présentation de ces terrains dans le chapitre suivant permettra de mieux comprendre ces similitudes, mais également de pointer les différences.

CHAPITRE 3. PRESENTATION DES MUSEES OBSERVES

Mon objectif était d'observer les pratiques documentaires des acteurs engagés dans le processus de création du dossier d'œuvre, il était donc indispensable de choisir un nombre limité de lieux de pratiques. J'ai choisi de mener des observations au musée d'Orsay et au LaM⁷¹ car les modes de fonctionnement de ces deux institutions en matière d'inventaire sont apparues comme particulièrement représentatives des pratiques actuelles dans les musées d'art nationaux et régionaux. De plus, ces deux musées ont des similitudes de collections avec mon terrain expérimentiel, le musée La Piscine de Roubaix. En effet, le musée d'Orsay conserve et expose des œuvres d'artistes datant d'une période située entre 1848 et 1914, ce qui correspond à la datation de beaucoup d'œuvres du musée La Piscine, tandis que le LaM, à Villeneuve d'Ascq, participe, tout comme La Piscine, au réseau Videomuseum, ce qui garantissait non seulement une période artistique commune, mais également des normes de diffusion d'inventaire similaires .

⁷¹Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut

3.1 TERRAIN DE PRATIQUE, ROUBAIX, LA PISCINE, MUSEE D'ART ET D'INDUSTRIE ANDRE DILIGENT

3.1.1 HISTOIRE DES COLLECTIONS

Le musée La Piscine a ouvert ses portes au public dans son bâtiment réhabilité⁷² en octobre 2001. Sa spécificité se situe dans sa capacité à incarner par ses collections et son bâtiment des temps forts de l'histoire de la ville de Roubaix et des temps forts de l'histoire de l'art. Outre la réhabilitation du bâtiment Art-Déco destiné à l'époque de sa construction à être « la plus belle piscine de France »⁷³, la particularité du musée est de réunir des collections

⁷²Le bâtiment originel de la piscine de Roubaix est construit par l'architecte Albert Baert (1863-1951), le projet est initié par le mouvement hygiéniste et incarne une volonté politique de progrès social, la piscine ouvre ses portes en 1932. Elle offre un équipement moderne aux roubaisiens mais répond avant tout au mouvement hygiéniste de l'époque. Les roubaisiens peuvent utiliser les baignoires de l'aile nord pour pallier aux manques cruels de salle d'eau dans les habitations ouvrières. En 1985, la piscine doit fermer à cause de la fragilité de sa voûte. Ce bâtiment avec une façade de style byzantin profite d'une décoration du style art-déco. La ville de Roubaix décide de son reclassement en musée en 1990. La réhabilitation se fera sous l'appel à projet gagné par Jean Paul Philippon, architecte connu pour la réhabilitation de la gare d'Orsay en musée. Son projet basé sur la « *Métamorphose de l'objet architectural* » (1977) repose sur trois principes : « *La ville est œuvre en constante métamorphose dont chaque bâtiment porte les effets – Transformer un bâtiment pour le recycler dans la vie urbaine est légitime – La dialectique entre l'architecture préexistante et les apports contemporains sera génératrice d'une nouvelle architecture* »

⁷³ Expression utilisé par Jean Baptiste Lebas, maire de Roubaix en 1927, lorsqu'il charge Albert Baert de la construction de la Piscine.

composites ; textile, beaux-arts et arts-appliqués forment les collections.

L'hétérogénéité des collections s'explique par l'histoire du musée sur laquelle il convient de revenir succinctement pour comprendre les différents fonds.

L'histoire du musée de Roubaix commence en 1835. Son ouverture s'effectue dans la veine des ouvertures des musées de province commencée dès la fin du XVIIIème siècle à l'annonce de l'inventaire des richesses de la nation. La ville de Roubaix, est au début de sa prospérité économique liée au textile⁷⁴, y voit une aubaine pour protéger son abondante production d'échantillons textiles. L'extension Beaux-arts des collections ne se fait qu'en 1865, soit 30 ans plus tard, avec plusieurs dépôts de l'état de peintures et sculptures sous l'impulsion de son conservateur, Théodore Leuridan (1860-1933).

En 1885, le musée de Roubaix est classé musée national suite à son intégration avec la bibliothèque de la ville à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Industries Textiles en 1882. C'est cette fois-ci, l'investissement du directeur de l'école, Victor Champier (1851-1929), qui permettra à partir de 1902 le développement des collections beaux-arts en suscitant des dépôts importants de l'état

⁷⁴Jacques Bonte, *L'épopée textile de Roubaix-Tourcoing* (Lille: La voix du Nord édition, 2005).

mais également des dons de particulier ; Victor Champier est l'ancien directeur de la Revue des arts décoratifs et va à ce titre développé les collections en faveur du rapprochement des arts et de l'industrie, il fera plusieurs acquisitions dont les céramiques de Sèvres provenant des expositions industrielles ou encore des œuvres d'art moderne. Sa réputation de critique d'art favorisera plusieurs dons importants.

Parallèlement en 1924, un musée municipal ouvre dans l'hôtel de ville de Roubaix pour recevoir le Legs d'Henri Selosse, négociant textile. Sa collection est importante et contient plus de 150 œuvres beaux-arts et objets d'arts avec des signatures importantes.

Le musée de l'ENSAIT n'échappera pas aux douleurs de la Deuxième guerre et fermera ses portes en 1940 pour ne rouvrir qu'à la libération. Les collections de l'ENSAIT sont pillées et dispersées. En 1959, L'Etat décide de déclasser le musée. C'est le seul cas en France de musée déclassé par l'Etat.

Il faut attendre l'après-guerre pour qu'un musée reprenne place dans l'hôtel de ville après le don de Jean Joseph Weerts, peintre roubaisien. En 1970, le directeur du musée, Marcel Guillemyn y incorpore les vestiges des collections des anciens musées notamment le legs Selosse mais le musée ferme ses portes en 1980.

Bruno Gaudichon, conservateur et directeur du musée de l'équipe de conservation actuelle, prend la direction du projet de réouverture

du musée dès 1990, il succède à Didier Schulmann qui a impulsé le projet de réouverture d'un grand musée pour la ville de Roubaix. Bruno Gaudichon propose l'ancienne piscine⁷⁵ pour site, pour lui, l'idée de patrimoine incarnée dans les collections doit transparaître également dans le bâtiment. Ainsi fonds, typologie et temporalité artistiques sont réunis et exposés dans un même lieu.

3.2.2. CHAMP EXPERIENTIEL

Lorsque j'intègre l'équipe de conservation du musée en juin 1999, le musée est installé dans une aile de préfiguration dans l'hôtel de ville qui a pour vocation de présenter le projet et les collections durant les travaux de réhabilitation de l'ancienne piscine. Je découvre alors

⁷⁵En 1919, La ville de Roubaix, baptisée par son député Jules Guesde « *La ville sainte du socialisme* » fait partir une étude dans le but d'équiper Roubaix d'un établissement de bains. Le Maire, Jean Lebas, se tourne vers l'architecte Albert Baert, qui a déjà réalisé les bains lillois. Le projet de l'établissement des bains de Roubaix s'effectue dans une perspective d'un manque crucial de lieux d'hygiène de la ville de Roubaix pour ses 125.000 habitants. Ainsi le bâtiment propose dans le projet qui ouvrira en 1932, deux ailes de baignoire et le sertissage de douches obligatoires autour du bassin. Mais si Baert répond avec force au projet socialiste du bâtiment, il n'en n'oublie pas moins l'aspect décoratif et construit cette piscine dans un sentiment de magnificence. Technique et Art décoratifs s'allieront ainsi et donneront à la Piscine de la rue des champs le titre de « La plus belle piscine d'Europe » dans le journal de Roubaix lors de son ouverture en 1932. La réhabilitation de cette piscine en musée est donc non seulement un projet de pérennisation artistique des lieux mais également un projet symbolique pour les habitants de la ville de Roubaix, qui ont pour beaucoup, connu ce lieu, comme un lieu d'hygiène où les classes roubaisiennes se mélangeaient. Les bains municipaux sont symboliquement perçus comme des projets forts ancrés dans la vie des habitants. Cette réhabilitation des bains en musée, rappelle, à titre d'exemple, le projet d'écomusée du Fier Monde à Montréal où les bains dits « généreux » ont été réhabilités en musée dans un projet d'écomusée citoyen.

les collections dispersées dans différents lieux de Roubaix, des collections qui montrent par leur état de conservation les étapes de l'histoire du musée.

La documentation existante sur les collections orne le bureau du conservateur : des dossiers qui s'entassent et témoignent de l'étude éparsée des collections faite dans la mesure du possible de la conduite du projet mené depuis neuf années.

L'ouverture était annoncée au cours de l'année 2000, il était urgent de procéder au récolement et à l'ouverture des dossiers d'œuvre ; J'ai donc été envoyée en stage de documentation au musée d'Orsay, accueillie et formée par Laure de Margerie⁷⁶, responsable de la documentation des sculptures. J'y suis restée plusieurs mois afin non seulement de comprendre les procédures, le fonctionnement, l'organisation et l'usage de la documentation muséale mais aussi de chercher, collecter et ramener la documentation sur les artistes des collections du musée de Roubaix qui pour la plupart correspondent aux mêmes périodes artistiques couvertes par le musée d'Orsay.

⁷⁶ Laure de Margerie est une historienne, responsable de la documentation des sculptures au musée d'Orsay pendant plus de trente ans, elle œuvre avec Anne Pinget, conservatrice au Louvre, à l'élaboration du fichier topographique des sculptures françaises. Depuis 2009, Laure de Margerie est à Dallas et poursuit le recensement des sculptures françaises conservées dans les collections publiques américaines au Nasher Sculpture Center en partenariat avec l'université du Texas à Dallas, le musée du Louvre et le musée d'Orsay.

Lorsque je suis revenue du Musée d'Orsay, j'ai participé activement au chantier de récolement et d'inventaire des collections du musée de Roubaix menée par le conservateurs et assisté du régisseur des collections. Ainsi, sur un planning serré, des plages entières étaient dédiées à cette tâche, chronophage et fastidieuse.

Un processus organisationnel qui s'est peu à peu rôdé entre trois acteurs principaux : le conservateur pour l'analyse scientifique de l'œuvre, moi-même pour l'ouverture des dossiers d'œuvre, et le régisseur pour le marquage du numéro d'inventaire et la constitution des pratiques et méthodes de conservation préventive.

Au regard de l'histoire de la constitution des collections, nous étions confrontés à deux possibilités : soit l'œuvre avait bénéficié, par le passé, d'une campagne d'inventaire et était, dans ce cas, marquée par son numéro soit l'œuvre était dépourvue de numéro. Dans le deuxième cas, le conservateur connaissait souvent la provenance de l'œuvre, fonds ancien ou acquisition récente.

Afin d'ouvrir le dossier d'œuvre, la première étape consistait à rédiger sa fiche d'inventaire, sorte de carte d'identité de l'œuvre.

| | | | |
|--|--|---------------------------|------------------------|
| MUSÉE DE ROUBAIX | | 8. Titre ou Désignation : | 7. Inv. : |
| Classification : | | 11. Auteur : | Localisation : |
| 12. Datation : | | | |
| Provenance | { 13. Exécution : 14. Utilisation : 15. Collection : | | |
| | | 10. Dimensions : | État de Conservation : |
| 8. Descriptions : | | | |
| 9. Matière et Technique de Fabrication : | | | |
| Technique d'utilisation : | | | |

FIGURE 1 FICHE D'INVENTAIRE MUSEE DE ROUBAIX © MARYSE RIZZA

Plusieurs stratégies de recherche documentaires étaient alors possibles pour dresser l'ouverture du dossier d'œuvre: Si l'œuvre était déjà marquée d'un numéro d'inventaire, il s'agissait alors de retrouver son numéro dans le catalogue de l'ancien fonds afin d'y retranscrire les renseignements. Ensuite, à partir de ces informations, le conservateur rédigeait la fiche d'inventaire et j'ouvrais le dossier d'œuvre et le dossier d'artiste selon les critères retenus du stage de formation effectué au musée d'Orsay. Un chapitre dédié au dossier d'œuvre sera développé plus tard pour comprendre sa constitution, son organisation et son usage dans les différentes localités muséales. Enfin, le régisseur rédigeait une fiche

de gestion des œuvres reprenant les caractéristiques administratifs et techniques : nom de l'œuvre, auteur, numéro d'inventaire, dimensions, technique de fabrication afin de faciliter sa gestion dans les réserves et ses éventuels mouvements (exposition, déplacement entre réserves, prêt entre musées). Ma présence était essentielle au récolement et à l'inventaire étant donné que j'allais rechercher toute la documentation référente à l'œuvre. L'écoute de toutes les analyses et commentaires du conservateur étaient nécessaires et orientaient toutes les enquêtes documentaires que j'allais ensuite mener.

Ainsi l'essentiel de mon terrain de pratique concernait l'ouverture, la constitution, l'enrichissement, le classement, l'organisation et la consultation des dossiers d'œuvres et des dossiers d'artistes.

J'ai peu à peu organisé le service de documentation, vu chaque dossier s'enrichir et s'accroître au point de remplir plusieurs boîtes voire plusieurs étagères selon la documentation qu'il existait sur l'œuvre ; Ces dossiers m'ont également permis de rédiger les cartels selon la scénographie créée par le conservateur, de préparer les fiches œuvre réalisée pour le public, de nourrir les commentaires rédigés par le conservateur, de servir d'appui aux animateurs, de nourrir les recherches d'historiens, de préparer les visites guidées, d'enregistrer les données sur la bases Videomuseum.

3.3.3 DOCUMENTATION ACTUELLE

La documentation actuelle du musée de Roubaix comporte deux fonds spécifiques ; beaux-arts et le fonds de tissus plats. Pour cette recherche, je ne m'intéresserais qu'à la documentation liée à mon champ expérimentiel, la documentation Beaux-Arts. Les tissus bénéficient d'une base de données en ligne accessible sous condition d'abonnement.

Les boîtes d'archives des dossiers documentaires beaux-arts sont répartis selon deux couleurs ; rouge pour les dossiers d'œuvres, vert pour les dossiers d'artiste.

La documentation rassemble plus de 1600 dossiers d'artistes répartis en spécialités (peintures, sculptures, arts appliqués, architecture, etc...) et classés par ordre alphabétique.

Pour les dossiers d'œuvres, ils sont classés par numéro d'inventaire.

Le musée est en cours d'informatisation des collections sur Videomuseum⁷⁷, la base est accessible sur place, sur demande.

⁷⁷ Annexe 12 : Dossier d'œuvre en ligne sur Videomuseum

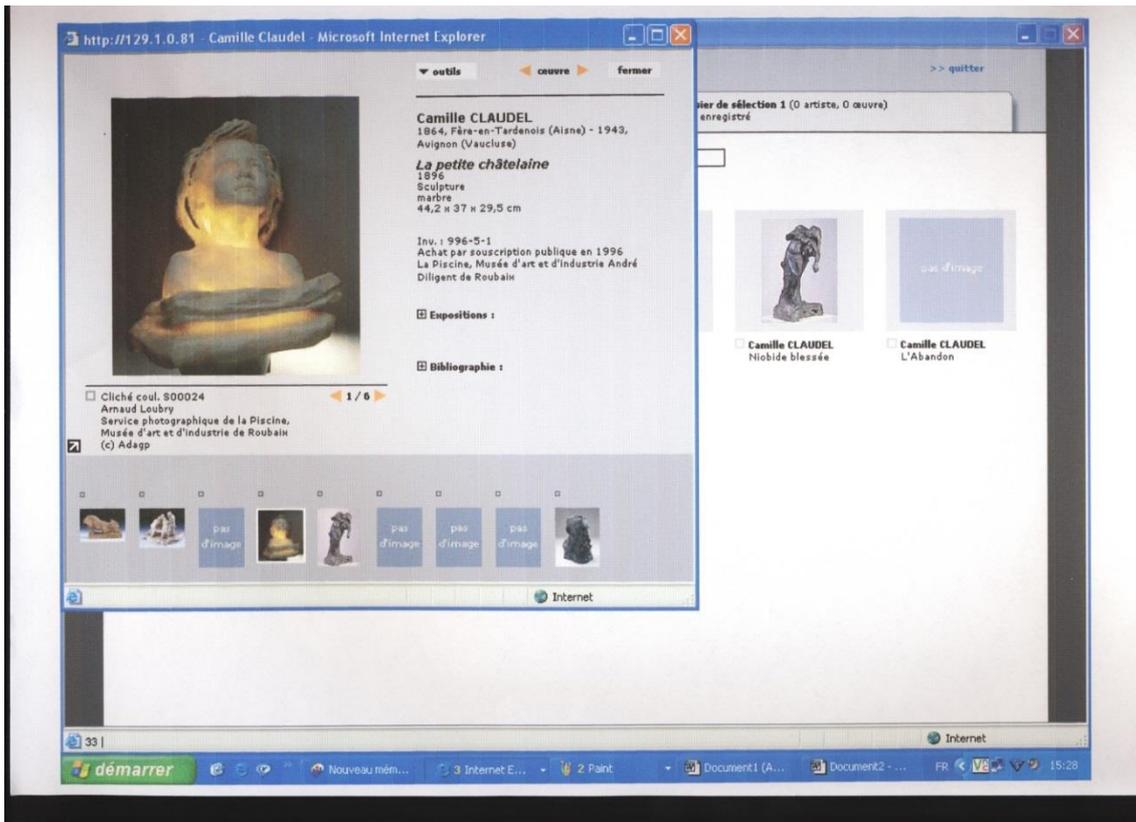


FIGURE 2 - FICHE OEUVRE VIDEOMUSEUM -

L'accès à la documentation se fait sur rendez-vous et la consultation des dossiers d'œuvres est accordée sur demande.

3.2 LE MUSEE D'ORSAY – PARIS

3.2.1 LE MUSEE

Le choix de la documentation scientifique du musée d'Orsay à Paris est venu s'imposer de par la connaissance du fonds documentaire commun avec celui du musée La Piscine de Roubaix et de son organisation traditionnelle basée sur le support papier.

Le musée d'Orsay a ouvert ses portes en 1986 sous la tutelle du Ministère de la Culture et de la Communication avec comme statut

« musée national ». Il recouvre les collections situées entre celles du Musée du Louvre et celles du Musée d'art Moderne et le centre Georges Pompidou, soit les collections se situant entre 1848 et 1914.

Depuis 2004, il est devenu un établissement public à caractère administratif connu sous le nom d'Établissement Public du Musée d'Orsay⁷⁸ (EPMO). Il se situe dans l'ancienne gare d'Orsay⁷⁹ à Paris inaugurée en 1900, réhabilitée en musée sur une surface de 16.000 M2 accueillant 24.000 œuvres. Le musée d'Orsay accueille également des expositions temporaires sur une surface de 1.200 M2. Ces œuvres proviennent essentiellement de trois établissements : Le musée du Louvre pour les œuvres d'artistes nés à partir de 1820, le

⁷⁸Décret n° 2003-130 du 26 décembre 2003 portant sur la création de l'Établissement public du Musée d'Orsay (JO22464) : « le Musée national d'Orsay regroupé avec le Musée national Hébert devient un établissement public national à caractère administratif ; il est placé sous la tutelle du ministre chargé de la culture et est dénommé « Établissement public du Musée d'Orsay. Le siège est à Paris 7^{me}, sis au 62, rue de Lille ». Accessible en ligne à l'adresse : http://www.museeorsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/DecretOrsay.pdf

⁷⁹ La Gare d'Orsay a été inaugurée le 14 juillet 1900 pour l'exposition universelle de 1900. Elle fut construite par Victor LALOUX dans le 7^{ème} arrondissement de Paris sur le Quai Anatole France. A l'époque, la gare abrite un hôtel luxueux de 400 chambres, une grande salle des fêtes et un restaurant. La gare d'Orsay fonctionnera jusqu'en 1958, date d'arrêt du trafic ferroviaire. En 1970, le permis de démolir est dressé mais le bâtiment fut protégé au titre des monuments historiques en 1978. C'est sous l'impulsion de Valéry Giscard d'Estaing que la gare d'Orsay devient le musée d'Orsay réhabilité par les architectes Renaud Bardou, Pierre Colboc et Jean-Paul Philippon. *Histoire de la Gare d'Orsay* [en ligne] Vidéo INA.fr, consulté le 13 septembre 2010 à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/art-et-culture/musees-et-expositions/video/I04131381/histoire-de-la-gare-d-orsay.fr.html>

musée du Jeu de Paume consacré depuis 1947 à l'impressionnisme, enfin le musée national d'Art moderne qui conserve les œuvres d'artistes nés après 1870.

3.2.2. LA DOCUMENTATION

Le centre de documentation du musée d'Orsay fait partie du service Recherche du musée au même titre que la bibliothèque. Le service recherche a pour missions la diffusion et la valorisation du fonds documentaire et le développement des collaborations avec d'autres institutions. A ce titre le service de documentation propose au public, sous certaines conditions d'accès⁸⁰, l'ensemble des documents collectés sur les œuvres ou expositions temporaires ayant eu lieu au sein du musée. L'entrée du service documentation est soumise à un questionnaire préalable qui sert d'acte d'inscription et qui donne droit à une carte de lecteur annuelle. Le droit d'entrée dans les bâtiments de la documentation est restrictif et demande de passer par un contrôle d'identité qui permet d'obtenir un droit d'accès dans les zones concernées et une carte de visiteur⁸¹.

Le service de documentation a pour mission principale d'assister en interne le travail des conservateurs. Il met à disposition actuellement 9.000 boîtes d'archives papier disposées par domaines

⁸⁰ Voir Annexe 14 : conditions d'accès au service de documentation du musée d'Orsay à l'adresse suivante : <http://www.musee-orsay.fr/fr/espace-professionnels/professionnels/chercheurs/documentation.html#c1881>

⁸¹ Voir Annexe 10 et 11

de conservation. Ses activités sont concentrées sur la recherche, le dépouillement des revues et la préparation des catalogues d'exposition pour lesquels le service travaille en collaboration avec le service des publics et le service Multimédia.



FIGURE 3 - SALLE DE DOCUMENTATION DU MUSEE D'ORSAY. © MARYSE RIZZA

Les recherches documentaires sont destinées à nourrir les bases de données documentaires en ligne⁸² composées du catalogue des

⁸² Voir Annexe 18 : Bases de données en ligne Orsay

collections⁸³ et de l'inventaire informatisé des dessins⁸⁴ conservés par le département des Arts graphiques du musée du Louvre comprenant le fonds du musée d'Orsay.

Les dossiers d'œuvres comme l'ensemble des dossiers sont conservés de manière classique sous forme papier dans des pochettes et sous-pochettes, le tout classé dans des tiroirs suspendus par ordre alphabétique du nom d'artiste. Ils sont consultables sur demande au documentaliste. Les dossiers d'artiste sont classés par ordre alphabétique et sont en accès libre en salle de documentation.

La diffusion numérique est une question récente au sein du service documentaire mais toutefois réellement ancrée dans une politique volontariste des documentalistes en poste actuellement et ce, malgré une politique d'accès réservé à un public d'initiés et des règles strictes de fonctionnement⁸⁵. En effet, chaque visiteur se doit de remplir un formulaire d'accès, de présenter sa carte de professionnel ou d'étudiant au documentaliste responsable des dossiers souhaités en consultation et doit s'inscrire sur le registre des visiteurs. Il est

⁸³ Le catalogue des collections du musée d'Orsay est accessible à l'adresse web suivante : <<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/accueil.html>>

⁸⁴ Le catalogue informatisé des dessins est accessible à l'adresse suivante : <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=home>

⁸⁵ Politique d'accès au service de documentation du musée d'Orsay : <http://www.musee-orsay.fr/fr/espace-professionnels/professionnels/chercheurs/documentation.html#c1885> (Annexe 14)

donc impossible de rester dans l'anonymat car le musée souhaite garder une traçabilité des consultations. La conservation et la diffusion sur demande des dossiers d'œuvres fait partie des missions du service de documentation.

Le centre de documentation possède plusieurs domaines, il est indispensable de les connaître afin de maîtriser la recherche dans la salle de documentation. Toutefois, chaque recherche est guidée par la personne responsable de l'accueil du service documentation.

La documentation générale

Elle est classée par domaines et traite des artistes ayant œuvré entre 1848 et 1914.

Peinture et arts graphiques (école française) Dossiers d'artistes nés entre 1820 et 1870 classés par ordre alphabétique.

Peinture et arts graphiques (écoles étrangères)

Dossiers d'artistes nés entre 1810 et 1880 classés par ordre alphabétique de noms de pays puis par ordre alphabétique de patronymes.

Sculpture

Dossiers des sculpteurs nés entre 1810 et 1880 classés par ordre alphabétique de patronymes, tous pays confondus. Il existe également des dossiers thématiques (fondeurs, topographie, Salons et Expositions universelles).

Arts décoratifs

Dossiers classés alphabétiquement par noms d'auteurs, artistes ou fabricants, tous pays confondus. Il existe également un classement par matériau et technique (généralités et œuvres anonymes).

Architecture

La documentation comporte trois classements : alphabétique par noms d'architectes français / topographique / thématique : typologie des bâtiments et des matériaux, Salons, expositions, etc.

Photographie

La documentation comprend des dossiers classés par ordre alphabétique de noms de photographes actifs des origines à 1920 / une documentation thématique (histoire, techniques, topographie, expositions...)

La documentation Thématique

Elle comprend des dossiers sur : les personnalités ayant vécu entre 1848 et 1914 et les personnages réels ou fictifs représentés durant cette période / les expositions entre 1848 et 1914 / quelques thèmes spécifiques

Les dossiers d'œuvres : Le Musée d'Orsay possède 93443 œuvres recensées. Chaque œuvre du musée d'Orsay possède un dossier documentaire consultable sur demande. Ces dossiers se composent de documents se rapportant spécifiquement à l'œuvre concernée : extrait d'inventaire, historique, bibliographie, expositions, analogies,

photographies. Leur contenu est normé par tradition mais veille à une cohérence entre chaque dossier. Chaque dossier possède les sous pochettes suivantes : histoire, exposition, bibliographie, analogie, catalogue musées, il peut parfois avoir une sous pochette reproduction en cas de nombreuses photographies de l'œuvre.



FIGURE 4- ENSEMBLE DES SOUS POCHETTES - DOSSIER D'OEUVRE - MUSEE ORSAY

Dans les dossiers d'œuvres, les sous pochettes ordonnent la totalité des nombreux documents de la manière suivante⁸⁶ :

| Titre Sous pochettes | Documents conservés dans la sous-pochette |
|-----------------------------|--|
| Historique | Fiche mouvement œuvre, acte d'acquisition, copie catalogue d'inventaire, acte de vente, courrier de provenance de l'œuvre entre musées et/ou donateurs/vendeurs, lettres manuscrites des anciens conservateurs sur l'histoire de l'œuvre. |
| Exposition | Copies de tous les catalogues d'exposition où figure l'œuvre. |
| Bibliographie | Copies de toutes les bibliographies où figure l'œuvre |
| Analogie / Comparaison | Photographie des œuvres qui ressemblent ou ont un historique commun avec l'œuvre. |
| Reproduction | Photographies de l'œuvre |
| Confidentiel | Cette pochette n'est pas consultable par le grand public. Elle contient essentiellement les devis de restauration mais également peut contenir police d'assurance ou lettres avec des coordonnées sensibles et /ou non accessibles vis-à-vis du droit. |

⁸⁶Voir les extraits d'un dossier d'œuvre en Annexe 3



FIGURE 5 - MUSEE D'ORSAY - RAYONNAGE DE TIROIRS DE DOSSIERS SUSPENDUS CONTENANT LES DOSSIERS D'ŒUVRES. - ©MARYSE RIZZA - ANNEXE 6



FIGURE 6 - DOSSIER D'ŒUVRE DEGAS - MUSEE D'ORSAY - ©MARYSE RIZZA

Les microformes

Les documents sur microfiches et microfilms sont consultables sur demande. Un inventaire est disponible à l'accueil de la documentation. Pour les archives Vollard, une demande écrite préalable doit être adressée à la documentation.

Le service de documentation du musée d'Orsay est un service très fréquenté par les chercheurs et historiens d'art de toute provenance géographique. Son organisation interne, depuis longtemps basée sur le papier, semble résister au mode de diffusion numérique actuel et cela malgré une volonté d'évolution de la part des documentalistes. L'approche et l'observation d'un service de documentation affichant une politique d'informatisation et de numérisation de ses archives permettra de comparer l'organisation interne.

Le logiciel de gestion des œuvres du musée d'Orsay

Le musée d'Orsay fut pionnier dans la gestion informatique des œuvres et fit développer dès 1998, une base ayant pour but d'améliorer la gestion interne des œuvres. Suite à une analyse non satisfaisante des logiciels existants sur le marché, le musée d'Orsay a fait le choix de développer sa propre solution de gestion des collections, la « Base Orsay » qui inclue une gestion globale des notices d'œuvres, des notices d'artistes ainsi que la gestion de la localisation des œuvres.

L'ergonomie permet à l'utilisateur de se resituer constamment dans son environnement grâce à une ligne graphique en adéquation avec l'identité graphique du musée d'Orsay. La disposition des éléments est organisée selon un schéma de référence ; ainsi les notices d'œuvres sont semblables à celles du catalogue raisonné et l'utilisateur navigue avec un code couleur qui lui permet de contextualiser son action ou sa consultation. La base Orsay contient aujourd'hui près de 87.000 notices d'œuvres et 81.000 notices d'artistes accessibles en ligne via une interface de recherche développée pour le grand public.

Ce logiciel est toujours en fonctionnement aujourd'hui au musée d'Orsay mais permet seulement au service des publics et de la médiation de récupérer les commentaires des conservateurs sur les œuvres afin de les communiquer au public.



FIGURE 7 - ECRAN D'ENTREE DE RECHERCHE DES ŒUVRES DU MUSEE D'ORSAY

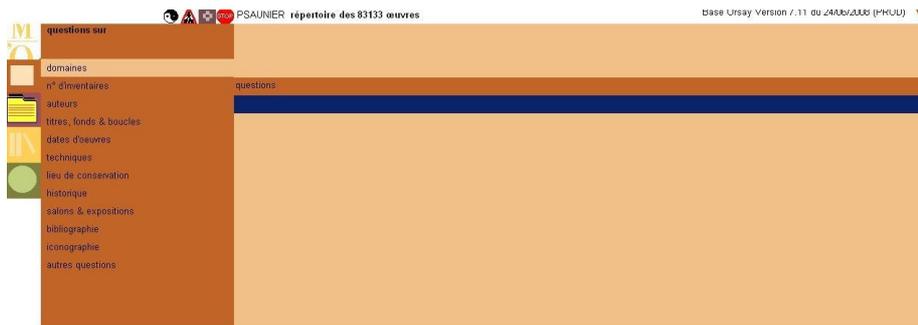
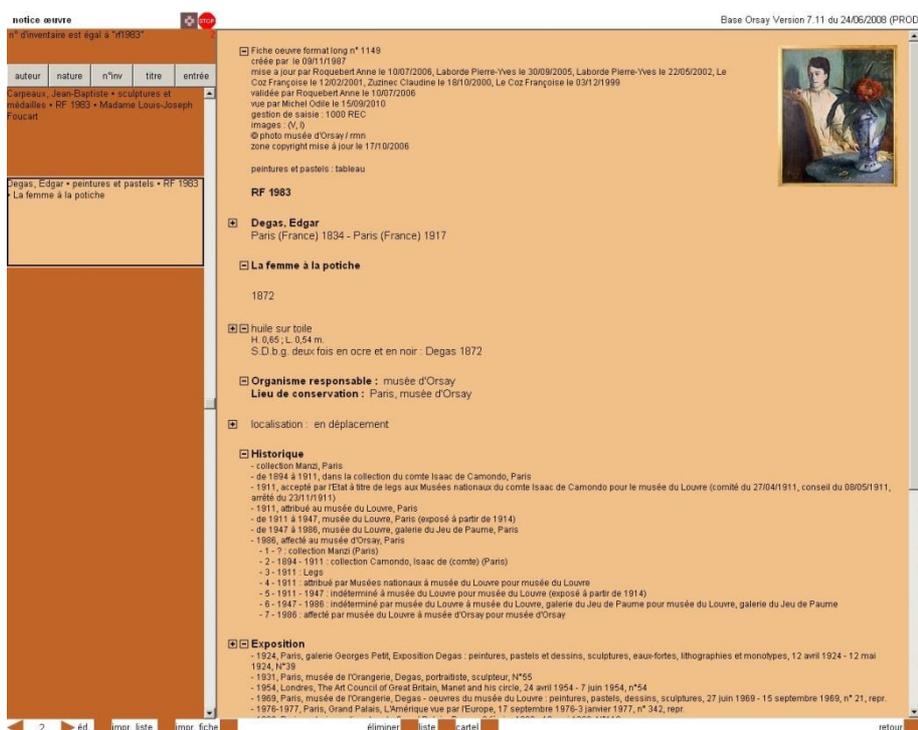


FIGURE 8 - ECRAN DE PRODUCTION DE LA FICHE ŒUVRE



Malgré l'optimisation spécifique de cette application à l'organisation, le musée d'Orsay travaille actuellement sur le développement d'un nouveau projet nommé « M'Osaique »

En effet, la base Orsay présente aujourd'hui trop d'inconvénients ; Tout d'abord, son coût pour la conception, les corrections et le développement est une charge importante pour le musée. Le musée d'Orsay s'est vu rattaché deux

nouveaux musées, le musée Hébert et le musée de l'Orangerie. Ces deux musées utilisent des systèmes de gestions des collections propres. Le musée d'Orsay à donc de nouveaux besoins avec de nouveaux rythmes notamment dans les mouvements des œuvres. Or, le langage utilisé pour le développement de cette application est dépassé, ce qui rend les évolutions impossibles. Enfin, le progiciel est limité dans la gestion des pièces jointes et n'accepte qu'une seule image dans une notice d'œuvre.

Le projet « M'Osaique » se veut être fédérateur des données de l'ensemble des services de l'institution et se développe autour de quatre grands axes : la documentation, la publication des données, la numérisation et la consultation.

3.3 LA BIBLIOTHEQUE DE LILLE METROPOLE MUSEE D'ART MODERNE, D'ART CONTEMPORAIN ET D'ART BRUT.

3.3.1 LE MUSEE

Lille métropole musée d'Art Moderne, d'art contemporain et d'art brut a été créé en 1983 au cœur du parc urbain de Villeneuve d'Ascq afin d'accueillir plusieurs donations d'art contemporain survolant des périodes artistiques comme le cubisme, le fauvisme, le surréalisme et l'art brut.

Le musée a fermé ses portes entre 2006 et 2010 pour des travaux d'extension notamment pour accueillir et exposer la donation L'Aracine⁸⁷ constituée de plus de 3900 œuvres d'art brut⁸⁸ émanant de 170 créateurs français composés de tableaux, dessins et objets de sculptures. Les collections du musée rassemblent plus de 4 000

⁸⁷ Donation L'Aracine : L'Aracine est une association créée dans les années 70 par une bande de passionnés d'art brut qui prend une réelle ampleur dans les années 80. En 1986, La Direction des Musées de France lui confère la qualité de musée contrôlé. En 1995, il est proposé au musée d'art moderne de recueillir cette collection, chose faite en 1999.

⁸⁸ Art brut : période artistique du XXème siècle créé par Jean DUBUFFET à partir de 1945. « Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujet, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions... »

œuvres — peintures, sculptures, arts graphiques, installations — parmi lesquelles :

- une collection d'art moderne exceptionnelle, dont la donation Geneviève et Jean Masurel riche de 219 œuvres.
- une collection d'art contemporain
- une collection d'art brut, donation l'Aracine (plus de 3 500 œuvres)
- un parc de sculptures

La collection permanente du Musée s'enrichit régulièrement d'acquisitions et de dépôts d'œuvres d'art du XX^e siècle et XXI^e siècle.

3.3.2 LA BIBLIOTHEQUE

Le LaM n'a pas de service de documentation mais une bibliothèque ayant pour missions d'archiver et de conserver toute la documentation des expositions du musée et de réunir les fonds documentaires et bibliographiques sur les collections. La bibliothèque conserve actuellement un fonds de 38.000 ouvrages dédiés à l'art moderne et l'art brut constitué de monographies d'artistes, catalogues d'expositions, livres d'artistes, et ouvrages théoriques, elle offre également 140 périodiques, 500 vidéos et CD-ROMS ainsi qu'une importante photothèque entièrement numérisée.

La bibliothèque s'étend sur un espace de 150 M2 et offre 18 places assises avec un espace dédié aux réserves de 300 M2. Elle constitue, alimente, conserve et met à disposition du public les dossiers d'artistes mais ne gère pas les informations techniques sur les œuvres, conservées elles, par le régisseur des collections.

Durant la période de fermeture, la bibliothèque s'est donnée pour ambition la numérisation de ses nombreux fonds d'archives notamment celui du fonds l'Aracine car elle se doit, de par sa conservation, de développer la recherche sur cette période située au confluent de plusieurs champs disciplinaires comme l'histoire de l'art, l'ethnologie, la sociologie ou encore la médecine. Ainsi sur le nouveau site Internet⁸⁹ du musée, les différents fonds d'archives sont présentés et l'accès au public sur le futur site est ouvert à tous.

La bibliothèque fait partie intégrante du processus de l'inventaire muséographique en ouvrant le dossier d'artiste lors d'une acquisition du musée. Les conservateurs chargés de l'inventaire transmettent les informations nécessaires à la bibliothèque. La gestion des œuvres se fait via le logiciel Videomuseum et les dossiers documentaires sur fonds papier sont classés par ordre alphabétique mais lors des entretiens menés, la politique de numérisation et d'innovation sur l'accès à distance a été clairement exprimée. La

⁸⁹ Site Internet du LAM accessible à l'adresse suivante : <http://www.musee-lam.fr>

question de l'absence de documentaliste a été soulevée et ne semble pas poser de problèmes. Lors de mes observations, cinq agents travaillaient au sein de la bibliothèque dont une personne affectée à temps plein à la numérisation de la photothèque.

L'organisation fait transparaître une aisance dans les tâches à accomplir mais un manque de contact entre conservateurs, régisseur et bibliothécaire a été soulevé sans pour autant créer une désorganisation dans le processus de l'inventaire muséographique.

Les dossiers d'œuvres sont conservés par les conservateurs et les régisseurs et sont accessibles sous demande à la bibliothèque.

Le choix du LAM pour la gestion des œuvres : Videomuseum

Le réseau Videomuseum est un réseau de musées ou d'organismes⁹⁰ gérant des collections d'art moderne et d'art contemporain regroupées afin de développer un outil utilisant les nouvelles technologies de l'information pour promouvoir et diffuser leur patrimoine muséographique et la connaissance qui lui est liée.

Ce réseau créé en 1991 sous le statut d'association à but non lucratif regroupe actuellement 59 collections représentant plus de 250.000

œuvres. Lille métropole musée d'Art Moderne fait partie de ce réseau et bénéficie de cette façon d'une méthode de catalogage commune avec un thesaurus commun créé par le groupe de travail de l'association et compatible avec les normes de catalogage de la Direction des musées de France mais il bénéficie également d'un logiciel documentaire « GCOLL » pour la gestion des collections visant à reverser dans un catalogue commun toutes les entrées de collections enregistrées.

Le logiciel GCOLL a été développé pour répondre aux besoins spécifiques des organismes et possède deux modules complémentaires ; l'un dédié à la documentation, l'autre à la gestion des collections avec des fonctionnalités et des champs permettant de croiser les informations.

Ce logiciel ayant pour champ d'indexation les champs classiques indiqués dans les normes d'indexation de la Direction des Musées de France permet de constituer des dossiers et de répercuter des opérations sur ces dossiers. Ces fonctionnalités sont très importantes pour préparer les expositions temporaires ou le mouvement des œuvres.

Le LAM informatise ses collections en réseau depuis quelques années et confirme d'année en année sa politique de diffusion des collections. La saisie des informations sur Videomuseum s'effectue par les conservateurs et les dossiers d'œuvres sont conservés par le

régisseur des collections. La bibliothèque intervient pour nourrir les informations bibliographiques. L'information semble bien circuler lors d'une nouvelle acquisition mais les bibliothécaires déplorent le manque de contact avec les conservateurs.

Extrait d'écran ; notice d'œuvre sur Videomuseum

Geneviève CLÉMENT ☆ ☰

Recto-verso



1 autre image

Inv. : 999.195.74 (R), 999.195.74 (V)

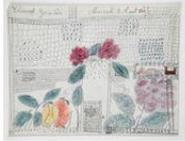
© droits réservés
Crédit photographique : DUBART Cécile

Détail des 2 éléments

1 (Sans titre) ☆ ☰
9 août 1967

Recto

Craie grasse sur papier
25 x 32,7 cm
S.H.G. : Clément
Geneviève
D.H.M. : Mercredi
9 Aout 67



Donation de L'Aracine en 1999
Inv. : 999.195.74 (R)

© droits réservés
Crédit photographique : DUBART Cécile



Conclusion

Nous avons vu que le statut de « *praticien-chercheur* » est un chemin de recherche complexe qui demande du temps, de la persévérance et de la distanciation vis-à-vis de son objet d'étude.

Revenir sur la particularité complémentaire de ces deux positionnements me semblait indispensable afin de présenter les possibilités mais également les limites de ce cadre de recherche de doctorat. L'espace délimité sur le trait d'union de ces deux postures peut présenter certaines difficultés mais lorsque cet espace se transforme en connexion, il s'avère être très enrichissant pour le terrain, pour le doctorant et pour la recherche également. Mais cette complémentarité ne peut apparaître que lorsque les deux positionnements sont clairement assumés par le doctorant mais également assimilés par les deux terrains d'encadrement. D'une part, le terrain d'exercice qui doit accepter l'observation, l'écriture de ses processus et d'autre part, la formation doctorale qui doit nécessairement prendre en compte la difficulté pour le doctorant de cette double posture. Par expérience, je peux dire aujourd'hui à quel point le temps donné au doctorant pour effectuer ce chemin de distanciation est nécessaire tout d'abord pour réussir à comprendre et à intégrer l'écriture scientifique qui se veut être la traduction de cette distanciation mais l'importance de la formation doctorale notamment sur l'étendue du cadre théorique qui fixe le socle réflexif de la problématique de recherche.

Sur le plan épistémologique, le cadre de recherche ethno-sémiotique qui convoque observation empiriques des lieux et des objets, immersions de terrains dans les processus de l'action de l'organisation muséale, étude et analyse des règles et normes d'activité, échange et entretiens avec les acteurs concernés m'ont permis d'appréhender la place et le rôle du dossier d'œuvre d'un point de vue organisationnel, productif et symbolique. Les terrains choisis sont en adéquation avec la démarche, un terrain expérientiel et deux autres terrains choisis pour l'observation avec deux musées : national et territorial présentant des points communs avec le champ expérientiel (période artistique des collections pour le musée d'Orsay, solution de gestion informatisée des collections pour le LaM) et des approches de la gestion documentaire du dossier d'œuvre pourtant différentes.

Cette thèse de doctorat se développe autour de deux axes. Le premier axe présente l'ancrage documentaire dans les missions et les pratiques muséales et plus largement comment l'inventaire des collections qui est la mission centrale des musées liée à l'inscription au patrimoine à fait naître une matérialité documentaire de l'action. Le premier chapitre du premier axe a pour objectif de montrer que les missions des musées nécessitent de documenter leurs collections tandis que le deuxième chapitre aborde plus précisément le dossier d'œuvre dans sa production mais également dans sa capacité à catalyser les connaissances organisationnelles sous la focale de sa

fonction et de son usage. Enfin, Le deuxième axe présente les résultats des différentes observations et entretiens menés durant cette recherche doctorale face à la question de la « *re-documentarisation* »⁹¹ du dossier d'œuvre tant sur le plan symbolique que sur le plan organisationnel mais également face aux territoires documentaires et aux notions de pouvoir qui s'y organisent.

⁹¹ J'utilise « *re-documentarisation* » dans le sens des travaux du collectif Roger T Pédaque qui s'est attaché à définir dans un premier temps la « *documentarisation* » qui consiste à traiter le document en s'attachant aux actes des professionnels de l'information, il s'agit de le classer, l'indexer, le cataloguer, le résumer voire le renforcer. Ces actions mises à l'épreuve du document numérique sont questionnées sous les trois dimensions constitutives du document : la forme ou le signe, le contenu ou le texte, le médium ou la relation. Le dossier d'œuvre initialement constitué et organiser sur support papier nécessite une « *re-documentarisation* » pour être traité de manière numérique. Voir Roger T. Pédaque (Network), éd., *La redocumentarisation du monde* (Toulouse: Cépaduès, 2007).

**DEUXIEME PARTIE. LE DOSSIER D'ŒUVRE : LIEN
ENTRE L'ORGANISATION MUSEALE ET L'ŒUVRE**

CHAPITRE 1. DOCUMENTER: L'EXPRESSION DE L'EXPERTISE MUSEALE

« Ce sont toujours la conservation et la réunion d'un trésor précieux qui constituent la raison de l'édification du musée et ces bâtiments doivent être conçus dans le même esprit que les bibliothèques [...] qui peuvent être considérées pour une part comme un trésor public, comme l'entrepôt le plus précieux des connaissances humaines, pour l'autre comme un temple consacré aux études. »

Commentaire de Durand, architecte, Précis des leçons d'architecte en 1803.

La documentation autour des œuvres est inscrite dans la genèse des institutions muséales car elle permet d'assumer leurs fonctions de gestion et de diffusion des connaissances. Cette documentation regroupe l'ensemble des documents de l'ordre administratif et documentaire produits et recherchés autour de l'œuvre. Avant d'aborder le contenu, la formalisation et les normes du dossier d'œuvre, il est nécessaire de s'arrêter sur le processus à partir duquel il est constitué : l'inventaire des collections.

Cet inventaire, normé par la loi depuis les Lumières, permet d'ériger les objets au rang de statut d'œuvre et lui confère sa domanialité.

L'objet de cette partie se concentre sur la réalisation, sur la normalisation, sur la place et le rôle du dossier d'œuvre afin de mettre en lumière sa capacité d'être un outil pour l'action au sein de l'institution muséale.

J'aborderai dans un premier chapitre comment l'acte de documenter l'œuvre s'est inscrit comme l'expression d'une expertise tant au niveau de l'institution muséale que des différentes compétences métiers qui l'animent. Le musée a toujours été considéré comme un lieu d'étude par sa nécessité de documenter ses collections au point de faire de sa documentation l'empreinte de ses œuvres. Les enjeux de l'informatisation de l'inventaire et ceux liés au dossier d'œuvre permettront de comprendre l'évolution de la gestion documentaire. J'expliquerai ensuite que le processus d'inventaire induit l'acte de documenter l'ouverture du dossier d'œuvre. Si bien que l'histoire, les normes et recommandations de la pratique de l'inventaire des

collections impacte l'organisation du dossier d'œuvre car elles sont le miroir d'une première mise en forme informationnelle et administrative de l'œuvre. Je tenterai ainsi d'expliquer comment la matérialité documentaire de l'action s'est ancrée dans l'organisation muséale.

Le deuxième chapitre de cette partie consacrée au dossier d'œuvre questionne le passage de l'objet muséal à son conditionnement en tant qu'objet documentaire. J'aborderai, dans un premier temps, le rôle du dossier d'œuvre au sein des différentes composantes de l'institution afin de comprendre comment sa fonction fait de lui un objet « pour l'action » puis, dans un deuxième temps, l'étude de son contenu sous l'angle d'une « méta-documentation » permettra de mettre en lumière sa fonction communicationnelle.

1.1 DOCUMENTER LES COLLECTIONS ; UNE MISSION INTRINSEQUEMENT LIEE AU PROJET MUSEAL

Les musées, aujourd'hui perçus comme des établissements d'expérience culturelle pour le public qu'ils reçoivent sont dès leur fondation un lieu de savoir et d'étude, qui pour rendre intelligible et accessible voire légitimer la valeur des collections, ont généré de la documentation⁹².

Or, observer cette documentation nécessite tout d'abord d'observer l'institution muséale dans son ensemble, dans sa composition de biens matériels (œuvres, documentation, dispositifs de médiation, exposition) et de biens immatériels (ressources, compétences, savoir, fonctionnement et procédures). De cette manière, la nécessité documentaire apparaît comme un fil conducteur qui évolue au gré des progrès technologiques et scientifiques de notre société. L'empreinte documentaire, fidèle aux pratiques et au processus de l'institution muséale évolue avec elle au point aujourd'hui d'être un enjeu de son rayonnement.

⁹²Gérard Régimbeau, *Documenter les collections, cataloguer l'exposition* (Arles: Actes sud, 2014).p.13

1.1.1 LE MUSEE ET L'EMPREINTE DOCUMENTAIRE

Du projet Alexandrin décrit comme « thésaurisations des écrits de la terre »⁹³ à l'inventaire Napoléon, l'activité documentaire est intrinsèquement liée à la problématique de conservation et de diffusion muséale⁹⁴. Le musée est historiquement ancré dans des pratiques d'études sur les objets qu'ils conservent.

La contextualisation de ces objets indispensable à leur appréhension nécessite pour le musée de documenter ses collections et de les organiser par une mise en ordre de ses documents.

Je propose d'appréhender l'activité documentaire des musées sous deux angles ; d'une part l'angle de la perspective identitaire des musées, en considérant que les pratiques documentaires autour des collections est intrinsèquement liée à ses évolutions historiques, et d'autre part, sous l'angle de la perspective sémiotique, considérant ainsi que la documentation concourt à être la représentation matérielle de ces objets, l'empreinte documentaire des collections.

Si l'historiographie du musée moderne voit par *habitus* dans le *Museum* d'Alexandrie son ancêtre par excellence, il faut souligner

⁹³Baratin et Jacob, *Le pouvoir des bibliothèques*.Op.Cit

⁹⁴Claire Merleau-Ponty, éd., *Documenter les collections de musées: investigation, inventaire, numérisation et diffusion*, Collection Musées-Mondes (Paris: La documentation Française, 2014).

que ce *Mouseion* n'était pas un lieu de collection mais un lieu d'enseignement et de recherche⁹⁵ dans le foyer intellectuel du projet d'Alexandrie⁹⁶ qui abritait une bibliothèque où une communauté de savants se concentrait sur l'étude des muses : La poétique, les sciences, l'histoire et la philosophie. Les muses, symboles spirituels et représentatifs des champs de connaissances, du découpage que l'on avait du monde, organisent par leur symbolisation les domaines de savoirs à étudier.

Le *Mouseion* d'Alexandrie est édifié comme un lieu d'étude et non comme « *Un lieu à voir* »⁹⁷ où les valeurs esthétiques et savantes de la société sont érigées et normalisées intramuros. Il n'existait d'ailleurs pas de muse pour les arts plastiques, la peinture et la sculpture étaient considérées alors comme des savoir-faire artisanaux et non comme des domaines d'études sur lesquels on pouvait se documenter.

Le *Mouseion* d'Alexandrie est un lieu d'emprise sur les héritages écrits où l'accumulation des textes est organisée par une mise en ordre documentaire. Cette mise en ordre devient le

⁹⁵ *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels 4e édition* - André Gob, Noémie Droguet, consulté le 8 janvier 2018, <https://www.decite.fr/livres/la-museologie-9782200291181.html>.

⁹⁶ Le foyer intellectuel d'Alexandrie fut créé en 300 avant J-C par Ptolémée Sôter, qui régna sur l'Égypte après Alexandre Le Grand de 323 à 282 av.J-C. Ce foyer comprenait un musée qui était entouré d'une bibliothèque, d'un jardin botanique et zoologique, d'un observatoire astronomique et d'un laboratoire d'anatomie.

⁹⁷ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Nouvelle éd, Collection Repères 433 (Paris: La Découverte, 2009).

« *representanem*⁹⁸ » de l'étendue des savoirs de l'époque au sens de la triade sémiotique de Charles Peirce. La triade sémiotique Peircienne convoque trois catégories : la priméité, la secondéité, la tercéité. Ces trois catégories s'analysent dans un processus sémiotique triadique qui convoque signe, objet et interprétant. Prenons pour exemple *les tables de Callimaque*⁹⁹, en regroupant les auteurs contenus dans la bibliothèque, elles agissaient comme « *signe* » (priméité) sur les écrits conservés dans la bibliothèque. Les auteurs étaient organisés par rubrique et énumérés à l'intérieur de celles-ci par ordre alphabétique, le parcours effectué dans la table des auteurs agissait comme un véritable « *guide bibliographique apte à orienter les recherches* ¹⁰⁰ » à travers les « *objets* » (secondéité) conservés. La mise en ordre documentaire de la bibliothèque d'Alexandrie agissait comme un indice vers les écrits de la connaissance que les chercheurs souhaitaient consulter dans le sens où cet ordre documentaire représentait les écrits et les domaines couverts par ces

⁹⁸ J'emploie « *representanem* » au sens de la triade sémiotique de Charles Peirce, le *representanem* (priméité) est un *signe*, un signe qui représente un *objet* (secondéité) qui dans le cadre la mise en ordre documentaire du musée d'Alexandrie sont les écrits conservés et enfin l'usager, l'érudit qui fait figure d'*interprétant* (tercéité) au sens du processus sémiotique peircien.

⁹⁹ Callimaque est un poète grec (305-240 av JC), bibliothécaire à Alexandrie, il rédige les Tables (Pinakes) des personnalités dans chaque branche du savoir et liste de leurs écrits, couvrant quelque cent vingt rouleaux d'inventaire classés par ordre alphabétique et par genre., premier catalogue raisonné des œuvres littéraires grecques.

¹⁰⁰ Christian Jacob, « Lire pour écrire : navigations alexandrines », in *Le pouvoir des bibliothèques* (Paris: A. Michel, 1996).

écrits mais n'en délivraient pas la connaissance. Le chercheur fait ici figure « *d'interprétant* » (tercéité). La modernité de cette bibliothèque d'Etat réside dans la création des procédures de classement élaborées autour des écrits conservés même si sa vocation est la représentation d'un pouvoir par l'accumulation du savoir dans un même lieu. Le projet de Ptolémée était de rassembler les savoirs du monde. Les nombreux écrits conservés permettaient ainsi de représenter par le rassemblement des collections, par la volumétrie des objets possédés la richesse et le pouvoir d'Alexandrie, lui offrant ainsi un rayonnement stratégique d'expression de pouvoir, un symbole de puissance et de rivalités méditerranéennes. Ces lieux de savoir et de représentation des écrits du monde étaient perçus comme des lieux uniques où la rareté des collections configurait une accessibilité restreinte de ces lieux. Sa bibliothèque n'était d'ailleurs accessible que par quelques privilégiés qui entouraient la famille royale. « *L'intelligentsia méditerranéenne* » qui, de par sa scrupuleuse sélection, participait de cette manière à renforcer la sacralisation du lieu et le privilège d'y accéder. Malgré son rayonnement, la bibliothèque d'Alexandrie disparaît et laisse peu de traces de son fonctionnement, on ne la retrouve pas comme tel pendant plusieurs siècles mais la question de la démonstration du savoir pour s'ériger du peuple demeure toujours présente notamment par le symbole de l'accumulation qui sera prépondérant dans le collectionnisme.

Du Moyen-âge à la Renaissance, le collectionnisme hérite de l'appellation de musée mais n'a plus comme objectif de rassembler

la mémoire de l'écrit mais de collectionner les objets tel l'instruction d'un corpus à transmettre, le collectionnisme prend le relais et met en évidence les trésors des temples anciens ¹⁰¹ et des églises médiévales. La pratique des collections se développe ; collections privées rassemblées à la gloire des rois, mécènes, nobles ou religieux, le collectionnisme moderne préfigure l'âge d'or des cabinets de curiosités,¹⁰² apparu au XVIème siècle.

L'activité documentaire autour de ces collections fait apparaître les listes qui ont pour vocation de recenser et d'identifier les œuvres et non de les organiser pour donner à voir contrairement au projet alexandrin. La pratique du collectionnisme s'élabore dans « *un espace de sciences* ¹⁰³ » avec la classification par taxinomie des collections d'objets, des échantillons, les pratiques autour de l'objet s'apparentent à des carnets de laboratoires. Le réseau social autour du collectionnisme moderne : qu'il s'agisse des marchands qui sont les garants de la transmission de l'histoire de l'objet au moment de sa commercialisation ou qu'ils s'agissent des académies de sciences qui, par leurs procédures hiérarchiques délivrent des distinctions hiérarchiques, ce réseau permet au collectionneur de se voir

¹⁰¹Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe- XXe siècle*.Op.Cit.

¹⁰² Les cabinets de curiosités sont des lieux où étaient entreposés des objets représentant les règnes (végétal, animal et minéral) aux XVI et XVIIème siècles. Ces lieux apparaissent avec la découverte des nouveaux mondes et le goût pour le collectionnisme.

¹⁰³Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe- XXe siècle*.Op.Cit.

attribuer un statut dont l'ingéniosité réside autant dans sa capacité à discuter, démontrer, argumenter, expertiser, et nourrir les débats autour des collections que dans la constitution de sa collection même. Ses méthodes de classement, ses pratiques, sa capacité à ordonner, agencer les pièces dans sa collection sont la représentation de son savoir, de sa capacité à « être » par l'ordonnancement de « l'avoir ».

Ces pratiques d'accumulation et de classement d'objets achetés ou rassemblés au grès des voyages des collectionneurs joueront un rôle prépondérant dans la configuration des collections patrimoniales et dans la constitution de corpus de savoir qui les encadrent telles qu'on les connaît aujourd'hui dans l'institution muséale.

Selon Marta Severo¹⁰⁴, il existe d'ailleurs

« Une profonde affinité élective » entre la liste et le patrimoine : « les deux dépendent d'une sélection, les deux extraient leurs objets de leur milieu pour les recontextualiser par rapport aux autres éléments de la liste »¹⁰⁵.

Il faudra attendre la révolution française pour que le pouvoir révolutionnaire prenne conscience de l'importance de la

¹⁰⁴ Marta Severo, « La liste du patrimoine mondial : une approche par le système d'information », *Culture et musées*, n° 22 (2014): 49.

¹⁰⁵ Valdimar Hafstein, « Intangible Heritage as a List: From Masterpieces to Representation », in *Intangible Heritage* (Londres: Routledge, 2009), 93-111. Cité par Marta Severo. Op.cit.

conservation du patrimoine public et l'inscrive dans un décret¹⁰⁶. Un partage égalitaire de la connaissance entre la bibliothèque et le musée se dessine alors « dans l'utopie de l'accès au savoir » comme le décrit dans ses travaux Joëlle Le Marec

« Musée et bibliothèque ont destin lié en tant qu'institutions saisies par la volonté révolutionnaire de conserver, préserver et transmettre un patrimoine public et de former le citoyen. Ils matérialisent directement le lien entre les valeurs républicaines et le savoir. L'institution concrétise les conditions de possibilité d'un partage collectif de connaissances ayant acquis un statut de savoir « vrai », c'est-à-dire un savoir portant sur des choses qui existent indépendamment des conditions sociales de leur saisie, mais aussi un savoir qui est le résultat d'un ensemble d'opérations sociales et cognitives normées, qui garantissent le caractère collectif d'un savoir construit indépendamment des singularités individuelles¹⁰⁷ »

Ces deux institutions sont alors érigées comme lieux de l'accès au savoir. Le musée est avant tout un lieu de dépôt commun qui symbolise une réponse aux pillages et aux dilapidations des collections. Selon André Gob¹⁰⁸, le musée est « révolutionnaire » car

¹⁰⁶daté du 16 septembre 1792

¹⁰⁷Joëlle Le Marec, « Les musées et bibliothèques comme espaces culturels de formation », *Savoirs*, n° 11 (s. d.): 9-38. p.21

¹⁰⁸André Gob, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, n° 4 (15 octobre 2009), <https://ceroart.revues.org/1326#tocto1n1>.

il réinterprète les collections « *dans la perspective des Lumières* » selon deux directions

A l'inverse du cabinet, le musée est destiné au public ; sa finalité pédagogique est fondée sur la conviction que la diffusion large du savoir est un facteur de progrès social. [...] Le second axe révolutionnaire du musée est celui de la patrimonialisation. Le concept de patrimoine est issu directement de la Révolution et des crises de vandalisme qu'elle a suscitées, mais la prise de conscience qu'une valeur testimoniale, documentaire – au-delà de la valeur d'usage – peut être affectée à certains objets et œuvres d'arts se fait progressivement dès le milieu du XVIIIème siècle »

Les collections rassemblées forment un vaste patrimoine qui forge et édifie alors l'idée d'une culture commune vouée à être réunie et partagée dans un même lieu. La définition de la nation française passe par l'idée d'une possession collective, unie où les biens confisqués sont remis au public.

La notion de *patrimonium*, héritée du droit romain et désignant les biens matériels, mobiliers et immobiliers hérités du père pour les enfants se définit plus largement par « *les chefs-d'œuvre des arts, si dignes d'occuper les loisirs et d'embellir le territoire d'un peuple libre* »¹⁰⁹. Ce même décret donnera naissance à un « *Museum central des*

¹⁰⁹Annexe 7 : Décret du 16 septembre 1792 qui vise à protéger les œuvres contre les destructions révolutionnaires.

arts » érigeant ainsi les œuvres royales et confiscations révolutionnaires en collection nationale. Ce muséum public ouvrira ses portes au Palais du Louvre le 12 août 1793 et donnera naissance à un comité d'instruction chargé par la Convention nationale de dresser « *des inventaires des objets qui devraient être rassemblés pour servir à l'instruction* ».

L'inventaire a non seulement pour vocation tout comme les listes héritées du collectionnisme d'enregistrer et d'identifier les œuvres mais il donne officiellement à une œuvre le statut de patrimoine public par sa valeur testimoniale.

Dans les travaux réalisés sur « *le pouvoir des bibliothèques*¹¹⁰ » Bruno Latour considère la bibliothèque comme « *un centre de calcul* » comme étant « *le noeud d'un vaste réseau où circulent non des signes, non des matières mais des matières devenant signes* » où « *l'information permet de résoudre de façon pratique, par des opérations de sélection, d'extraction, de réduction, la contradiction entre la présence dans un lieu et l'absence de ce lieu* ». Je propose d'analyser l'inscription à l'inventaire des collections comme un acte d'écriture, un acte de transformation des œuvres matérielles en « *signes* » tout comme l'a fait Bruno Latour avec la bibliothèque. En effet, l'inventaire permet de faire le lien entre un continuum espace-temps, de contextualiser l'objet dans son histoire avec une datation, un auteur mais également dans sa

¹¹⁰Bruno Latour, « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèques et collections », in *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en occident* (Paris: Albin Michel, 1996), 23-46. p.32.

matière avec l'octroi d'une technique et d'une pratique artistique tout en inscrivant de cette manière l'auteur dans un champ de l'histoire de l'art. Mais l'acte d'inventaire n'est pas que l'inscription historique et mémorielle de l'objet, il est en même temps l'inscription de l'activité humaine d'un processus muséal et une mise en visibilité de la norme des pratiques professionnelles au moment où il s'écrit. L'inventaire se dote historiquement de pratiques, de règles, de colonnes, de champs documentaires à renseigner afin de transformer son patrimoine matériel en inscription dans des catalogues dont le volume et la matérialité donnent à voir l'importance et la puissance des collections.

Ce n'est pas uniquement la puissance mais la nécessité de faire des choix communs sur les champs à renseigner, de régler et de tout écrire sous les mêmes formats, c'est également la volonté d'ériger les pratiques de l'inventaire autour de l'art en savoir et pratique scientifiques. Le catalogue d'inventaire est alors un objet constitutif des pratiques et savoirs des conservateurs.

Cet acte d'inventaire participe au processus de muséification qui confère à l'objet un nouveau statut d'œuvre d'art mais il lui restitue également les indices historiques du passé et du contexte dans lequel l'œuvre a été créée. En effet, si le musée s'érige au XVIII^{ème} siècle sous l'idée de nation, de partage et d'éducation c'est au prix de la délocalisation de nombreuses œuvres d'art à travers le territoire.

Le musée trouve, à l'époque, d'ailleurs de nombreux détracteurs qui soulèvent la polémique de la question de la « *destination des œuvres d'art* ¹¹¹ ». En effet, la politique constitutive du patrimoine se fait au prix d'une « *délocalisation violente* » ¹¹² des œuvres d'art qui proviennent des provinces, du clergé et des collections royales. L'acte fondateur du musée s'inscrit dans l'enlèvement des œuvres de leur « *environnement empirique pour leur insuffler une vie propre dans un espace dédié* » ¹¹³. Cet acte débattu est vivement critiqué par certaines personnalités comme Quatremère de Quincy ¹¹⁴ qui voit, dans cet acte fondateur, l'art devenir un bien commercial. Cette polémique sera présente de façon récurrente et questionnera la légitimité du rapport du musée à l'œuvre d'art comme le démontre le commentaire de l'historien d'art Jean Claude Lebensztein

« Tout œuvre est prise étroitement dans le réseau des habitudes et des humeurs où elle est née, dans ce que l'on pourra appeler le système culturel qui la produit. »

¹¹² Welger-Barboza, *Le Patrimoine à l'ère du document numérique*. Op.Cit.

¹¹³ Welger-Barboza. Op.Cit.

¹¹⁴ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) dit Quatremère de Quincy est un académicien, un historien de l'art et élu politique très présent dans le domaine artistique lors de la Révolution. Il est l'auteur du « *dictionnaire de l'architecture* » et d'un traité intitulé « *Considérations sur les arts du dessin* ». Il est farouchement opposé à l'idée de musée et défenseur des œuvres d'art dans leur contexte d'origine.

Quand disparaît ce système et les hommes où il est inscrit, les œuvres meurent également ¹¹⁵»

C'est dans cette perspective de reconstitution du système culturel, dans cette visibilité documentaire contextuelle de son origine que je propose d'inscrire l'étude documentaire des œuvres muséales.

En effet, si la matérialité de l'œuvre d'art elle-même est « *propre à capter l'inscription du temps* ¹¹⁶ », la documentation est la déconstruction de cette inscription unitaire du temps dans la matérialité de l'œuvre par l'accumulation documentaire nécessaire pour contextualiser le moment de sa création et son *continuum* de vie. Durant la première moitié du dix-neuvième siècle, les musées de France sont considérés comme des réceptacles de modèles destinés aux artistes. Ensuite, dans la seconde moitié du siècle, les musées prendront part au souhait de l'Etat de vulgariser l'instruction. En 1882, l'école du Louvre ouvre ses portes et ses fondateurs inscrivent dans ses missions la « *démocratisation* » des collections par promotion de la documentation et la diffusion de ses collections en s'attachant particulièrement à la formation des élèves conservateurs à la rédaction des catalogues, des cartels, et à toute la documentation qui accompagnait les visites et les conférences autour des collections.

¹¹⁵Jean Claude Lebensztejn, *Zigzag*, La Philosophie en effet (Paris: Flammarion, 1981). Cité par Welger-Barboza, *Le Patrimoine à l'ère du document numérique*.p.179

¹¹⁶Welger-Barboza, *Le Patrimoine à l'ère du document numérique*.Op.Cit.

Tout au long du 19^{ème} siècle, le développement d'autres formes de musées témoignera de l'avènement industriel : musée d'art et d'industrie, des arts décoratifs, du commerce, muséums d'histoire naturelle s'implanteront sur tout le territoire français. Les expositions universelles parisiennes à partir de 1855 incarneront l'alliance entre l'industrie et les artistes jusqu'en 1900 et c'est avec l'avènement du Front populaire au pouvoir que les musées se voient dotés d'une politique culturelle où « *le droit à la connaissance, à la beauté est aussi important que le droit au travail* »¹¹⁷. L'entre-deux guerre ralentira l'expansion des musées qui reprendra vers 1960 en voyant naître les écomusées. En ce qui concerne l'activité documentaire, c'est aussi la période où l'acte d'écrire, de calculer, de classer, de copier s'industrialisent et se fixent dans la matérialité du papier dans les organisations ¹¹⁸. L'activité documentaire autour des collections muséales se verra normée par une législation fixant le déroulement et les critères scientifiques obligatoires à renseigner. C'est Charles Sterling (1901-1991), conservateur du département des peintures au Louvre de 1929 à 1961 qui dans les années quarante prône une documentation plus structurée en créant le dossier d'œuvre¹¹⁹. Il fait partie aujourd'hui avec le dossier de régie d'œuvre, des pièces documentaires indispensables à la gestion des collections

¹¹⁷France, éd., *Musées : Etat et culture* (Paris: Documentation française, 1991).p.34

¹¹⁸Gardey, *Écrire, calculer, classer*.

¹¹⁹ Voir *Musées et Patrimoine*, p.112.

et à toute personne travaillant au contact des collections muséales. Il faudra attendre 1964 pour qu'André Malraux¹²⁰ regarde le musée dans sa vaste entreprise de réforme culturelle. Il lance en concertation avec le MNAM¹²¹ et Le Corbusier¹²² la rédaction d'un nouveau programme intitulé « *Musée du XXe siècle* ». L'importance du lieu comme expérience culturelle, comme lien social et lieu de convivialité prend alors son essor et l'ouverture du Centre Pompidou en 1977 illustre ce renouveau.

Le musée moderne perçu comme « *fardeau du passé* », lieu de consommation culturelle à l'âge du capitalisme contemporain ou encore lieu de stabilité devant l'accélération « *des mutations du temps et de l'espace* » a subi de profondes mutations ces dernières années en devenant un lieu capable d'offrir à ses publics un grand panel de services culturels (expositions, conférences, ateliers et accueil d'un public diversifié, créateurs d'événements, scénarisation de l'exposition et médiation culturelle). Les lieux dédiés à la documentation des collections muséales se sont développés, enrichis de professionnels de la documentation, déployés en interne dans les musées. Mais si les lieux de l'exposition se sont modernisés et permettent une écriture numérique du patrimoine par la

¹²⁰ André Malraux, Ministre d'état, chargé des affaires culturelles de 1959 à 1969

¹²¹ Musée national D'Art Moderne

¹²² Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887 – 1965) plus connu sous le pseudonyme « Le Corbusier » est un architecte urbaniste phare des figures modernes de l'art du XXeme siècle.

numérisation des collections, ces espaces dédiés à la documentation autour des collections présentent un anachronisme empreint de l'inventaire à 18 colonnes et des techniques constitutives de la documentation qui peinent à se moderniser.

Depuis 2002, les musées d'art peuvent bénéficier d'un label « Musées de France¹²³ ». Celui-ci définit les missions des musées autour de quatre grands axes qui nécessitent pour chacun des pratiques documentaires et multiplie la masse documentaire historique, technique et administrative autour des œuvres selon les différentes missions soumises à l'obtention du label. J'ai pu, en observant les différents services et la composition de leur documentation établir le tableau ci-dessous. Celui-ci présente selon les missions des musées de France les pièces documentaires produites par les services pour répondre aux différentes missions conditionnées par l'obtention du label.

¹²³ Le label « Musée de France » créé par la loi du 4 janvier 2002 (Annexe 16) relative aux musées de France a été présenté par Madame Catherine TASCIA en 2001. Actuellement, la France compte 1218 établissements classés sous le label « Musée de France » et autant d'établissements privés ou associatifs (Source Site du Ministère de la culture : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Appellation-Musee-de-France>). Ce label, obtenu à la demande du musée, redéfinit la position sociale de cette institution notamment dans son rôle de démocratisation culturelle et fédère l'ensemble des musées sous un même projet et améliore la protection des collections. Enfin, cette loi aujourd'hui codifiée dans le code du patrimoine, approfondit la logique de décentralisation entre les collectivités territoriales et l'Etat notamment sur les questions des collections.

FIGURE 9 - TABLEAU DE LA PRODUCTION DOCUMENTAIRE SELON LES 4 AXES DU LABEL « MUSEES DE FRANCE » - © MARYSE RIZZA

| Missions | Services concernés | Documentations produites et/ ou consultés |
|--|--|--|
| conservation, restauration, étude et enrichissement des collections | Conservation Documentation ou Recherche / bibliothèque et régie des collections | <ul style="list-style-type: none"> - acte d'acquisition (don, dation¹²⁴, legs et achat) - Catalogue d'inventaire (papier ou numérique) - photographies de l'œuvre altérée et de l'œuvre restaurée - constat de restauration - Assurance - Archives historiques - Documentation scientifique sur les techniques par exemple - Copies de périodiques - Copies de monographies - Fiche d'inventaire - Fiche de régie (pour certains musées) - Dossier d'œuvre - Dossier d'artiste - Archives privées |
| Le développement de l'accessibilité aux collections envers le public | Service des publics/ de médiation Documentation Direction | <ul style="list-style-type: none"> - Documents d'études préparatoires à l'accessibilité des expositions - Documents projets |

¹²⁴Dation : mode d'enrichissement des collections qui permet aux particuliers de payer certains impôts en donnant une œuvre à un musée.

| | | |
|-------------------------|--|--|
| le plus large possible. | | <ul style="list-style-type: none"> - Documents d'innovation pédagogique - Dossiers d'exposition - Règlement et conditions d'accessibilité aux collections et/ou à la documentation - Politique tarifaire - Plan d'accessibilité |
|-------------------------|--|--|

| Missions | Services concernés | Documentations produites et/ ou consultés |
|---|----------------------------------|---|
| Conception et mise en œuvre d'action d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture | Service des publics Direction | <ul style="list-style-type: none"> - Dossiers pédagogiques - Consultation des dossiers d'œuvres, d'artistes, des dossiers d'exposition, des dossiers d'innovation pédagogiques - Planning - Thèmes des actions - Productions Trans média - Scénarisation d'exposition dans l'espace physique - Production audiovisuelles |
| Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche et favoriser leur diffusion | Conservation Documentation | <ul style="list-style-type: none"> - Travaux de recherche - Publications dans revues scientifiques, et numériques - Enrichissement des bases de données en ligne des collections - Collaboration avec C2RMF¹²⁵ et l'INHA¹²⁶ |

¹²⁵ C2RMF : Le Centre de Recherche et de restauration des musées de France a pour missions la mise en place de programmes de recherche sur les matériaux et les techniques des œuvres conservées dans les musées ou susceptibles d'y entrer, mécanisme de vieillissement des matériaux, contrôle technique de l'état et expertise.

¹²⁶ INHA : L'Institut National d'Histoire de l'Art est créé depuis 2001 avec le statut d'établissement public à caractère scientifique, culturel et professionnel, il a pour mission de développer l'activité scientifique et de contribuer à la coopération de recherche internationale dans le domaine de l'histoire de l'art et du patrimoine.

La documentation liée à la gestion des collections s'est sensiblement enrichie avec l'évolution de l'institution muséale et demande une productivité de plus en plus rapide avec l'accélération des procédures qui émane de l'injonction au renouveau subi par les musées. Les musées sont entrés dans une dimension managériale qui nécessite de maîtriser le suivi de l'œuvre de son acquisition à son exposition au public. Les métiers se sont dessinés autour des missions grandissantes comme nous avons pu le voir dans le tableau ci-dessus. Ainsi, des fonctions autres que la conservation des collections sont aujourd'hui indispensables et sont intrinsèquement liées à la production documentaire comme le régisseur des œuvres qui produit des documents autour de la gestion ou la conservation matérielle des œuvres ou encore le documentaliste qui s'attache à constituer, rassembler, organiser et classer les données scientifiques autour de l'œuvre. Les outils de gestion des collections sont devenus incontournables dans la gestion des collections de musée pour simplifier l'ensemble des activités auxquelles sont confrontés les personnels du musée. Pour exemple, en 2010, la régie des œuvres du musée d'Orsay comptabilisait 19762 mouvements d'œuvres (prêts pour expositions, déplacements, rattachage etc.), ce flux d'activité oblige le personnel des musées à maîtriser ces activités afin d'avoir une gestion des risques la plus performante. L'outil informatique est donc devenu incontournable dans l'organisation muséale. L'histoire des collections dans les musées, faite par les conservateurs autour de l'inventaire comme nous pourrions le voir au point suivant a

conditionné une exigence documentaire de plus en plus dense, approfondie, organisée dans le but la préservation des collections mais également dans la diffusion des collections.

C'est à partir de cette organisation documentaire informatisée, à la fin des années 1980, que le musée a proposé à ses visiteurs, la mise à disposition de ses collections au travers de banques d'images et de bases de données pour diffuser davantage sur ses collections¹²⁷. Les nouvelles technologies comme l'audio guide ont d'abord « dicté le rythme de la visite plus qu'il ne l'accompagnait¹²⁸ ». Les dispositifs mis en place proposaient un complément à la visite où le visiteur était passif et subissait le rythme des contenus scientifiques au grès de la diffusion des audioguides. Avec les évolutions des outils mis en place pour la médiation au sein de l'espace d'exposition (écran tactile, réalité augmentée) les visiteurs sont devenus actifs et ont la possibilité de vivre une expérience enrichie créée à partir des contenus scientifiques. Cette capacité à offrir des expériences aux visiteurs en utilisant les nouvelles technologies a inscrit le musée dans un environnement concurrentiel et son efficacité appartient au respect d'une stratégie globale qui tend à devenir un portail d'accès

¹²⁷Florence Andreacola, « Musée et numérique, enjeux et mutations », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 5 (1 juillet 2014), <https://doi.org/10.4000/rfsic.1056>.

¹²⁸Daniel Schmitt et Muriel Meyer-Chemenska, « 20 ans de numérique dans les musées : entre monstration et effacement », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 162 (1 novembre 2015): 53-57, <https://doi.org/10.4000/ocim.1605>.

aux ressources virtuelles où le patrimoine s'écrit de manière numérique.

En 2008, Daniel Jacobi et Fabrice Denise rappelaient dans leurs enquêtes sur les pratiques muséales

« Au musée, à tort ou à juste titre, peu importe, est toujours associée l'idée de l'apprentissage culturel et scientifique. Les visiteurs attribuent au musée un rôle complémentaire de l'institution scolaire ¹²⁹».

Les musées réalisent par leurs usages des technologies numériques que l'apprentissage des visiteurs ne s'effectue pas uniquement à l'intérieur de leurs murs mais par l'intermédiaire d'accès en ligne aux collections. L'impératif de communication des institutions muséales a privilégié les dispositifs de médiation et d'expérience culturelle autour de l'œuvre. La numérisation de la documentation doit répondre à ces enjeux d'accès au savoir afin de permettre à l'institution d'élargir ses territoires et d'atteindre une relation continue avec ses visiteurs dans une médiation dite « de service¹³⁰ ».

¹²⁹Daniel Jacobi et Denise Fabrice, « La fréquentation du patrimoine antique à Arles : public visiteurs de monument et visiteurs de musée », in *De l'usage des études et recherche par les musées* (Paris: La documentation française, s. d.), 113-24.

¹³⁰Bernadette Dufrene et Madjid Ihadjadene, « La médiation documentaire dans les institutions patrimoniales : une approche par la notion de service », *Culture et Musées*, n° 21 (2013): 111-29.

Depuis sa genèse Alexandrine à son acte fondateur pour plus récemment devenir virtuel¹³¹, le musée a évolué sans jamais se dispenser de ses pratiques documentaires autour de l'acte d'inscription à l'inventaire. L'histoire des musées, des pratiques, des collections a une grande importance car elle témoigne de l'importance de l'instrument qu'est l'inventaire des collections. L'enrichissement de celui-ci vers des pratiques documentaires de plus en plus riches démontre le besoin nécessaire d'accompagner l'œuvre de son statut de bien patrimonial (ce qui est le cas lorsque l'œuvre entre dans les collections par l'inscription à l'inventaire) au statut de bien public (non au sens du cadre légal mais davantage au sens de la restitution de son existence et de son histoire offerte au visiteur lors d'une exposition). Ainsi, l'évolution statutaire des collections a créé une professionnalisation des métiers de plus en plus forte qui ont inscrit leurs savoir-faire dans des pratiques documentaires. Qu'il s'agisse de l'inventaire pour le conservateur, d'un transport pour le régisseur, d'une étude pour le documentaliste ou de l'inscription de contenus scientifiques dans des dispositifs numériques pour le médiateur d'une exposition, la documentation se dessine intrinsèquement dans une perspective identitaire des métiers et des missions des musées. Afin de comprendre comment ces pratiques documentaires se sont inscrites

¹³¹ J'emploie le mot virtuel au sens des travaux de Corinne Baujard qui qualifie le musée virtuel comme « *un objet qui réunit un patrimoine matériel d'objets exposés et un patrimoine immatériel qui modifie le mode d'accès aux œuvres d'arts* »

dans des fonctionnements, dans une organisation, dans des pratiques de métiers au sein de l'espace muséal, je propose de revenir sur l'histoire de l'inventaire et sur l'importance de sa forme documentaire qui a conditionné et conditionne toujours les pièces documentaires autour de l'œuvre dont le dossier d'œuvre reste l'élément central réunissant l'ensemble des contenus documentaires et scientifiques.

1.1.2 HISTOIRE DES INVENTAIRES DES MUSEES ; UNE DIVISION COMMUNE

Parcourir l'histoire de l'inventaire des musées c'est parcourir des processus, des pratiques, des méthodes et des objets documentaires. Une « manière de faire » construite dans la tradition de l'histoire des musées qui s'est organisée autour des objets documentaires qui résultent de cette pratique professionnelle. Parcourir l'histoire des inventaires c'est donc également essayer de comprendre comment se sont inscrites les pratiques des acteurs liés à ce processus autour de ces objets documentaires et notamment comment leur matérialité a participé à construire un dispositif info-communicationnel au sens trilogique (logique d'agencement, logique analytique et logique critique)¹³² entre différents acteurs du musée impliqués dans des fonctions différentes dans un même objectif de patrimonialisation

Violaine Appel et Thomas Heller, *Chapitre 3. Dispositif et recherche en communication des organisations* (De Boeck Supérieur, 2014), <http://www.cairn.info/les-dispositifs-d-information-et-de-communication--9782804162429-page-39.htm>.

de l'œuvre. J'emploie ici « *dispositif info-communicationnel* » au sens trilogique des différentes typologies de sens présentées dans les travaux de Thomas Heller. Le dispositif de l'inventaire est en effet un dispositif socio-signifiant (sociotechnique et sémio-technique) dans le sens où il rend compte des dynamiques sociales engendrées par la production des documents autour de l'œuvre (logique d'agencement), et parfois des interactions entre les acteurs et un système technologique par le biais du système informatisé de l'inventaire (logique analytique). Mais le dispositif mené autour de l'inventaire est également un dispositif d'agencement politique car son efficacité « *repose sur diverses formes de contrôle des espaces d'actions et d'interactions mais tient surtout à l'autocontrôle induit par une surveillance panoptique, chacun étant en visibilité où qu'il soit* » (Floris, 200 : 184)¹³³ ».

Ce dispositif, est dès sa création ancré tant dans son investigation que dans sa forme ou sa matérialité dans des pratiques, des gestes et surtout des formes documentaires précises. L'inventaire subit tout au long de deux siècles de nombreuses évolutions de pratiques, de formes, il se complexifie avec le développement des musées en France.

Ces problématiques liées à l'histoire de l'organisation muséale ont inscrit dans le processus de l'inventaire un héritage de savoir, de pratiques, des traditions qui se matérialisent dans les objets

¹³³Bernard Floris, « La gestion symbolique : entre ingénierie et manipulation », *Sciences de la société* 50/51 (octobre 2000): 173-95.

documentaires. Leur numérisation est une remise en question des fixations qui ont pu s'inscrire dans cet héritage.

Pour comprendre l'importance de ces objets documentaires, il me paraît essentiel de revenir sur son histoire et de comprendre en quoi la matérialité de ses objets a fixé les pratiques, les places et les rôles de chacun dans ce dispositif de l'inventaire.

Les prémices de l'inventaire des musées tel qu'il est pratiqué aujourd'hui ont commencé au Louvre en 1810. Le musée du Louvre était alors doté, depuis son ouverture en 1793, de nombreuses listes effectuées lors des mouvements d'entrées ou de sorties des œuvres comme « *la liste des œuvres saisies lors des campagnes militaires* ».

C'est après l'émanation d'un texte provenant du Sénat en 1810, ayant force de loi, que les objets qui dépendaient de la couronne sont placés et répertoriés au musée.

Les sept premiers champs documentaires à renseigner lors de l'inventaire sont nés de l'expertise d'Henri Beyle¹³⁴, nommé auditeur au début de sa carrière au Conseil d'état, qui historiquement est davantage connu sous le nom du célèbre écrivain Stendhal.

¹³⁴ Henri De Beyle (1783-1842) est nommé auditeur au Conseil d'État par décret le 1er août 1810. Il devient inspecteur de la comptabilité des Bâtiments et du Mobilier de la Couronne et il est chargé de l'inventaire des œuvres d'art des musées et palais impériaux.

Il propose non seulement un inventaire à sept colonnes¹³⁵ mais marque également de manière durable le mode opératoire des inventaires dans sa matérialité et sa présentation.

Il écrit à Vivant Denon¹³⁶, directeur général du musée Napoléon la phrase suivante :

« Je suis passé chez vous soumettre le modèle ci-joint de procès-Verbal pour pouvoir décrire en une ligne, un tableau quelconque si beau qu'il soit, même la Transfiguration¹³⁷. Notre travail n'aura pas la beauté pittoresque mais il aura la beauté administrative : la clarté et la brièveté. Par ce moyen malgré le petit nombre de nos commis, nous pourrions espérer de voir la fin du travail.¹³⁸ »

¹³⁵ Les sept colonnes sont réparties de la manière suivante : Numéro d'ordre, Nom du peintre, désignation du tableau, hauteur du tableau, largeur du tableau, hauteur et nature du cadre, et observations. Sources : Geneviève Lacambre, « A propos des inventaires des musées », in *Documenter les collections : investigation, inventaire, numérisation et diffusion* (La documentation Française, 2014), 15-30.

¹³⁶ Vivant Denon, né Dominique Vivant (1747-1825), est membre de l'Académie Royale de peintures et de sculptures, diplomate et administrateur français. Il fut nommé directeur général du musée du Louvre, il est précurseur de l'organisation muséale du Louvre.

¹³⁷ Henry Beyle cite la Transfiguration (1518-1520), dernier tableau du Peintre Raphaël (1483-1520), présent dans les collections du Musée Napoléon et fait le parallèle d'un vaste tableau avec plusieurs figures. Source Lacambre, « A propos des inventaires des musées ». Note 16, p 19

¹³⁸ Archives des musées nationaux, série Z3, 27 Octobre 1810. La série Z3 concerne plusieurs services de la direction des Musées. Op.cit. Geneviève Lacambre. Note 17, p.19

Par cette phrase, on voit donc qu'Henri Beyle pose la pratique et l'organisation visuelle de l'inventaire comme « un art de faire » l'administratif. Trois autres colonnes viendront se greffer au grès des amendements ; origine, emplacement et estimation de l'objet.

Si bien que le modèle approuvé le 10 décembre 1810 dit « *Inventaire Napoléon* » contient 10 colonnes et s'organise sur une page de registre de très grand format en hauteur. Dès cette première ordonnance, l'injonction d'imprimer l'inventaire des collections est indiquée. Sa rédaction débutera en 1811 et sera établie de manière raisonnée, par matière et techniques avec des subdivisions par école ou par époque.

Le deuxième objet documentaire né autour de cet inventaire est le « *livre des mouvements* ». Ce livre est réclamé comme « *outil de gestion des collections, portant par ordre chronologique la date des sorties et des éventuels retours, la destination et la description sommaire avec le numéro d'inventaire ; il devait être transmis à l'administration tous les trimestres.* »¹³⁹ Parallèlement à cet inventaire, le marquage par l'immatriculation des œuvres est admis. L'inventaire, le livre des mouvements et le marquage par l'immatriculation sont des actes d'écriture qui perdureront et deviendront des outils de gestion des collections encore pratiqués aujourd'hui.

¹³⁹Op.cit. Geneviève Lacambre.p.19

Plusieurs campagnes d'inventaire se succéderont¹⁴⁰ et la vision d'un travail fini décrite par Henri Beyle sous estimait largement l'ampleur de la tâche si bien qu'en 1848, à la fin du règne de Louis Philippe, l'inventaire est devenu lacunaire et le peintre Jeanron, nouveau directeur du musée du Louvre rédige une note dressant un état accablant de la tenue des inventaires qui est close par cette phrase :

« En résumé, si l'on veut connaître l'état des richesses renfermées dans le Louvre, rétablir l'ordre ou régler la confusion, il est urgent de faire au plus tôt un inventaire général complet, réunissant tous les renseignements épars, un inventaire facile à consulter, facile à continuer dans chaque catégorie et débarrassé de cette foule de suppléments de numéro qui entravent les recherches au point de les rendre souvent impossibles. »¹⁴¹

¹⁴⁰ Plusieurs campagnes d'inventaire se succéderont fortement liées aux événements historiques du 19^{ème} siècle ; le premier entrepris en 1816 comprenant 12 colonnes sur une double page. Il fait sans cesse référence aux pages de l'inventaire Napoléon et numérote en continu les nouvelles entrées d'œuvres. Ce travail ne sera achevé qu'en 1823. Le nouveau régime qui succède à la révolution de 1830 prescrira un nouvel inventaire par l'article 6 de la loi du 2 mars 1832. Cet inventaire est prescrit en quatre exemplaires et représente dix-huit volumes pour la couronne mais le numéro d'inventaire en continu est différent de la reprise des anciens inventaires, celui marqué sur les objets. Sous la monarchie de Juillet, d'autres inventaires seront dressés en listes avec un nombre et une dénomination des colonnes différents et des marquages effectués de manière anarchique, sans réelle méthodologie.

¹⁴¹Voir Annexe 15 -Note du 7 avril 1848 – Etat de l'inventaire par le nouveau directeur du Louvre

Le dossier d'œuvre n'existe pas encore à cette période mais on peut percevoir par l'intermédiaire de cette note qu'une multitude de formes d'inventaire existent, que la recherche s'opère par numéro d'inventaire, numéro qui sera d'ailleurs repris pour le classement des dossiers d'œuvres à leur création.

Pendant la période du Second empire, il y aura une volonté de remettre en ordre les inventaires. Les numéros d'inventaires anciens et nouveaux seront concordés dans une colonne ce qui permettra de résoudre les confusions. Il faut attendre 1870 pour que voir apparaître des numéros d'inventaires marqués « RF » pour République Française encore utilisés aujourd'hui. L'inventaire se constitue à cette date de 9 colonnes. Le manque de méthodologie commune est toujours présent, à ce stade, l'inventaire s'érige par l'émission d'une méthodologie de marquage de numéro d'inventaire et de neuf colonnes qui représentent neuf champs documentaires mais non par une méthodologie des processus commune à tous les musées.

La division chronologique et géographique des départements du Louvre va favoriser la complexité des inventaires, de même, que la séparation de trois musées du service central de la direction du Louvres va complexifier davantage les méthodes d'inventaire.

Au début des années 1900, il existe une réelle division dans les avancées des inventaires selon les musées. Ainsi, en 1893, le musée du Luxembourg, le château de Versailles et celui de saint germain

en Laye prennent leur autonomie et résolvent la question de l'inventaire avec une méthodologie qui leur est propre.

Ce manque de méthodologie commune va créer une fixation des pratiques chez les acteurs de l'inventaire si bien que lorsque le 12 octobre 1911, le directeur du Louvre diffuse une note dactylographiée aux conservateurs leur signifiant la volonté d'un inventaire unique sur fiche, sous la responsabilité d'un archiviste, placé à la direction des musées, celle-ci n'est pas appréciée de tous. Paul Leprieur, un des conservateurs des peintures affirme clairement « *que les inventaires sont directement du ressort des conservations [...] et que le seul inventaire offre des garanties véritables au point de vue du contrôle est l'inventaire sur registre* »¹⁴².

Cette proposition, sera refusée et abandonnée et chaque conservation continue à ce jour de tenir ses propres inventaires.

L'inventaire en largeur italienne telle que connue aujourd'hui (18 colonnes sur deux pages) est créé après la seconde guerre mondiale par l'inspection générale des musées de province. A ce jour, pour chaque acquisition acceptée dans un musée, le numéro d'inventaire est donné par la conservation.

¹⁴² Merleau-Ponty, Claire. Documenter les collections : investigation, inventaire, numérisation et diffusion. Paris : la documentation française, 2014.

Les musées tiennent leur propre inventaire avec des recommandations¹⁴³ de la direction des musées de France. Chaque musée ou département de grand musée conserve et met à jour le registre papier d'inventaire. L'usage des fiches, tant décrit dans le projet unique d'inventaire de 1911 est aujourd'hui couramment utilisé dans la gestion des mouvements internes ou externes des œuvres au musée. Le dossier d'œuvre, pièce documentaire phare du musée est intimement lié à l'inventaire car son ouverture est faite suite à la création de la fiche d'inventaire.

L'article 12 de la loi N°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France stipule que *«Les collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur un inventaire. Il est procédé à leur récolement tous les dix ans»*. L'inventaire muséographique est donc un acte plurifonctionnel dans l'institution. Il a pour fonction administrative l'enregistrement du patrimoine public par l'acte d'écriture dans le registre faisant ainsi de l'œuvre un bien public. Sa deuxième fonction est liée à la gestion des collections par l'immatriculation des œuvres qui permet de vérifier ou de déterminer leur provenance. Il est donc de fait, de par la responsabilité qui lui est incombée la compétence première des conservateurs. Enfin, son enrichissement documentaire fait de lui un acte scientifique, un instrument qui ouvre l'étude des objets muséalisés. De sa création à sa numérisation actuelle, l'instrument

¹⁴³ Recommandations d'inventaire accessible en ligne sur la base Joconde : <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/inventaire-informatise.htm>

formel dédié à l'inventaire a toujours été évolutif ; le registre, le catalogue, les colonnes, les documents qui l'accompagnent, la transposition des colonnes en champs de notice d'indexation informatique fait de son conditionnement un outil vivant. Cet acte fort qui se veut fédérateur dans la gestion et l'organisation de l'inscription du patrimoine muséographique dans les institutions muséales a permis de rassembler les musées dans des missions communes mais sa particularité évolutive formelle a également divisé dans les pratiques si bien qu'aujourd'hui les inventaires sont non exhaustifs et pluri-formels. Sa normalisation passe donc par un encadrement législatif qui officialise sa pratique comme mission des musées mais qui permet également de retrouver un socle formel commun.

1.1.3 L'ENVIRONNEMENT LEGISLATIF REGLEMENTAIRE

L'inventaire des collections des musées est le premier acte de gestion des collections, il est le témoin des pratiques et l'outil par son caractère légal et administratif¹⁴⁴ de patrimonialisation de l'œuvre. L'inventaire garantit l'identité de l'objet entrant dans les collections du musée et son appartenance au patrimoine public par l'acte d'inscription dans le registre d'inventaire et sa numérotation.

¹⁴⁴ L'inventaire du patrimoine est défini par le titre premier du décret du 2 mai 2002 pris en application de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France

Les normes techniques de l'inventaire ainsi que la méthode de numérotation sont fixées par le ministre de la culture et de la communication¹⁴⁵ depuis l'arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement. Ces normes techniques contiennent 18 critères scientifiques qui sont, sur le papier, représentés par les 18 colonnes du registre d'inventaire que je décris dans le tableau ci-dessous..

| N°colonne | Rubrique |
|------------------|---|
| 1 | N° inventaire |
| 2 | Mode d'acquisition |
| 3 | Nom du donateur, testateur ou vendeur |
| 4 | Date de l'acte d'acquisition et d'affectation au musée |
| 5 | Avis des instances scientifiques |
| 6 | Prix d'achat - subvention publique |
| 7 | Date d'inscription au registre d'inventaire |
| 8 | Désignation du bien |
| 9 | Marques et inscriptions |
| 10 | Matières ou matériaux |
| 11 | Techniques de réalisation, préparation, fabrication |
| 12 | Mesures |
| 13 | Indications particulières sur l'état du bien au moment de |

¹⁴⁵ Art 5 du titre premier du décret du 2 mai 2002 (Journal officiel du 05/05/02) pris en application de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France définit l'inventaire des biens d'un musée de France

| l'acquisition | |
|---------------|--|
| 14 | Auteur, collecteur, fabricant, commanditaire... |
| 15 | Epoque, datation ou date de récolte (voire d'utilisation ou de découverte) |
| 16 | Fonction d'usage |
| 17 | Provenance géographique |
| 18 | Observations |

Le cadre législatif précise que « *les registres de sous-inventaire sont reliés, titrés, datés, paginés, paraphés et conservés dans le même lieu que le registre principal d'inventaire. Ils font également l'objet d'une copie de sécurité déposée dans le service d'archives compétent.* »¹⁴⁶.

La sémantique de cet arrêté administratif, pourtant datée de 2004, date à laquelle l'informatisation des inventaires est déjà commencée depuis de nombreuses années, est empreinte à la matérialité du support papier.

¹⁴⁶ Annexe 13 - Article 4 de l'arrêté du 25 mai 2004

| No Inventaire | Date | | Designation des Objets |
|------------------|------------------|-----------------|---|
| | de l'Acquisition | de l'Inventaire | |
| 11787 | 1988 | 1988 | Bugnume - La Nive |
| 11789 | 1988 | 1988 | Bugnume - Les amonnes d'apostres Bassin (en bois) |
| 11790 | | | Bojple ding - Etrebs pour le combat de corps |
| 11791 | | | Bojple ding - La pinte au creuse Sourire (en bois) |
| 11792 | | | Chaplin (en bois) - Femme une courbe Bouton email sur creuse |
| 11793 | | | Encre - Le maréchal de Dixe Sculpture (Marbre) (en bois) |
| 11794 | | | Encre - Manteau enfant endormi |
| 11795 | | | Mallard (en bois) - Buste de Jean Delors |
| 11796 | | | Bojple - Buste de Louis de Marcellis dit Jacques Delors Coeur en bois |
| 11797 | | | Bojple - Au bord de la mer (jeune fille) Sculpture (plâtre) |
| 11798 | | | Encre - Casquette d'un monument élevé aux forces armées |
| 11799 | | | Encre - Bouclier plate, Oradele pour roue de dentelle |
| 11800 | | | Encre - Meubles |
| 11801 | | | Encre - Gamelle commune, style Régence, dessus marbre, fin de craie et marquetée - ornements figurés, Groupes à oxide |

FIGURE 10 - EXTRAIT REGISTRE D'INVENTAIRE - MUSEE LA PISCINE ROUBAIX - ©MARYSE RIZZA

L'arrêté du 25 mai 2004 se compose de trois titres et de deux annexes. Le premier titre aborde l'inventaire et les modalités d'exécution de l'inventaire avec la méthodologie de création du numéro, l'enregistrement d'une œuvre à l'inventaire et son marquage, la localisation, les registres mais également l'obligation de créer un dossier pour accompagner le registre. Le dossier d'œuvre est donc également une pièce documentaire inscrite dans le cadre légal de l'inventaire du patrimoine.

Le deuxième titre concerne les dépôts et la manière dont ils doivent être inscrits à l'inventaire quant au troisième titre, il concerne le récolement¹⁴⁷.

Les 3 annexes de l'arrêté du 25 mai 2004 sont beaucoup plus explicites sur la méthodologie à appliquer pour l'inventaire ;

L'annexe 1 présente les 18 rubriques scientifiques de l'inventaire et précise notamment que dans le cadre d'une gestion informatisée de l'inventaire, le registre doit être « édité, relié, titré, daté, paginé et paraphé »¹⁴⁸. La présence des registres papier est obligatoire et les copies de sécurité éditées et extraites des bases de données sont imposées.

L'annexe 2 concerne la création et le marquage des numéros d'inventaire sur les œuvres. Ainsi, la numérotation des biens de France est normalisée par trois éléments distincts par des points. Le premier élément concerne l'année, le deuxième le mois et le troisième, le numéro de bien entré dans la collection. (voir le tableau ci-dessous)

¹⁴⁷Le récolement, à ne pas confondre avec l'inventaire est l'acte de vérification de la présence d'une œuvre dans les collections. Il doit être effectué tous les 10 ans dans les musées. C'est une vérification des collections ; localisation, marquage, état de l'œuvre, conformité avec l'inventaire, tout doit être dressé dans un procès-verbal conservé par le musée qui décrit la méthode adoptée pour le récolement ainsi que le champ des collections couvert. C'est ainsi que s'obtiennent les listes des biens manquants, des biens détruits ou des biens à enregistrer dans l'inventaire des collections du musée.

¹⁴⁸ Annexe 13 - Arrêté du 25 mai 2004, annexe 1 paragraphe 1.d

| NUMÉRO d'inventaire | ANNÉE d'acquisition | NUMÉRO d'acquisition | NUMÉRO DU BIEN au sein de l'acquisition | NUMÉRO DE PARTIE si plusieurs parties amovibles |
|---------------------|---------------------|--|---|---|
| 2004.1.1 | 2004 | 1. 1 ^{re} acquisition de 2004. | 1. 1 ^{er} bien de la 1 ^{re} acquisition de 2004. | |
| 2004.1.2 | 2004 | 1. | 2. 2 ^e bien de la 1 ^{re} acquisition de 2004. | |
| 2004.2.1 | 2004 | 2. 2 ^e acquisition de 2004. | 1. Bien unique de la 2 ^e acquisition de 2004. | |
| 2004.3.1.1 | 2004 | 3. 3 ^e acquisition de 2004. | 1. 1 ^{er} bien de la 3 ^e acquisition de 2004. | 1. 1 ^{re} partie amovible du 1 ^{er} bien de la 3 ^e acquisition de 2004. |
| 2004.3.1.2 | 2004 | 3. 3 ^e acquisition de 2004. | 1. 1 ^{er} bien de la 3 ^e acquisition de 2004. | 2. 2 ^e partie amovible du 1 ^{er} bien de la 3 ^e acquisition de 2004. |

FIGURE 11 - DESCRIPTION DES NUMEROS D'INVENTAIRE

Le responsable des collections est souvent le conservateur du musée lorsque la taille de l'établissement ne nécessite pas la présence de plusieurs conservateurs, dans ce dernier cas, chaque conservateur est responsable d'un pan des collections. Il est important de noter que cet arrêté ne fixe pas la nature du support documentaire de l'inventaire ni le cadre organisationnel à l'intérieur duquel il doit s'effectuer, il en spécifie le contenu et les pièces documentaires qui doivent l'accompagner afin d'en faire un outil de savoir et de recherche.

Le registre d'inventaire papier, normé à 18 colonnes depuis 1945, est rempli dans des procédures précises, paraphés et théoriquement tenus en deux exemplaires. Le deuxième exemplaire doit être déposé dans un autre lieu que le musée pour des raisons de sécurité. Depuis le milieu des années 1990, les musées ont la possibilité d'opter pour l'informatisation des collections.

L'informatisation des collections abordées dans les prochains points de ce chapitre a permis de répondre aux missions des musées essentiellement en termes d'accessibilité et de diffusion des collections. Néanmoins, son déploiement en interne qui permet une meilleure adaptabilité des services face à la numérisation des collections questionne l'organisation, les procédures, les compétences, le lien social empreints de pratiques documentaires basées sur le support papier.

1.2 L'INVENTAIRE DU PATRIMOINE MUSEOGRAPHIQUE ; TEMOIN D'UNE EVOLUTION TECHNOLOGIQUE DES MUSEES

« Voici l'inventaire général conçu et aménagé dans son économie essentielle : tout le contraire d'une histoire de l'art, plutôt un tableau à entrées multiples des intentions, des continuités, des osmose, des paroxysmes et des impasses qui en assurent l'unité comme les bifurcations. En même temps, l'échiquier des rapports inextricables des œuvres avec le climat, la technique, les mœurs, les pouvoirs, l'argent, la foi. »¹⁴⁹

La citation de Roger Caillois résume parfaitement tous les enjeux liés aux questions de l'inventaire du patrimoine dans les musées. L'inventaire des musées a connu plusieurs étapes, des « *impasses* », des « *bifurcations* ». Sa référence comme « *un tableau à entrées multiples des intentions* » témoigne de la complexité de l'histoire des inventaires mais met en exergue également les répercussions organisationnelles de l'ancrage des pratiques. Le dossier d'œuvre est intrinsèquement une des pièces documentaires qui résulte du processus de l'inventaire du patrimoine. Sa mise en écrit, sa mise en condition formelle est le résultat d'un processus construit au travers les années depuis la création de l'inventaire.

¹⁴⁹ Roger Caillois, extrait de la préface du catalogue de l'exposition André Malraux à la fondation Maeght en 1973.

L'institution muséale est vivante, innovante et a pour tradition de s'adapter aux évolutions de la société. L'apparition des technologies de l'information dans les organisations s'est rapidement installée dans les musées. Celles-ci reposent tout d'abord sur la nécessité et la volonté de mieux gérer les collections en consignnant de manière automatique les données sur les œuvres. L'usage des ordinateurs, des banques de données permet d'imaginer un meilleur rayonnement des connaissances scientifiques rassemblées autour de l'œuvre. Aujourd'hui, non seulement le musée est devenu « *une institution ressource* »¹⁵⁰ en exposant en ligne le contenu documentaire qui encadre l'exposition mais l'institution est jugée sur ses capacités à utiliser toutes les nouvelles technologies pour transmettre l'ensemble de ses savoirs au grand public. La question formelle des instruments documentaires autour de l'œuvre est donc particulièrement soumise à l'injonction numérique. L'inventaire des collections n'a pas été écarté de ces prérogatives numériques et fait même partie aujourd'hui du cœur des préoccupations des compétences des musées car si l'espace de médiation des collections est toujours questionnée, sa « *documentarisation* » permettrait aux musées de répondre aux enjeux actuels sur lesquels ils sont évalués.

¹⁵⁰Alexandra Legrand, « Des données aux documents – La diffusion en ligne de la documentation scientifique des collections muséales », consulté le 30 septembre 2017, <http://observatoire-critique.hypotheses.org/1939>.

Dans cette partie j'aborderai donc les questions liées à l'informatisation de l'inventaire, à l'évolution normée de ses pratiques et de son contexte législatif.

1.2.1 DE LA CONSERVATION DES COLLECTIONS AUX ENJEUX DE LA NUMERISATION ; L'INJONCTION D'UNE GESTION INFORMATISEE DES COLLECTIONS

Selon Dominique Poulot¹⁵¹, le musée est devenu au cours du 19^{ième} siècle un « *législateur du beau et du bien* », il inculque par sa collection un sentiment d'appartenance à une civilisation, il est l'expression d'une continuité, d'une idée de la nation, d'un rapport au passé. Cet idéal incarné par l'institution muséale et la notion de patrimoine créera une certaine frustration auprès des personnels des musées, qui, exprimeront de fait, le besoin de structurer davantage leurs pratiques. La volonté de partage des savoirs qui apparait lors de l'entre deux-guerres ne fait que renforcer cette dynamique de professionnalisation¹⁵². Lorsque fut créé, en 1959, le ministère des affaires culturelles, la France se donna comme mission de « *rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et*

¹⁵¹Poulot, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIIIe- XXe siècle*. Op.cit.

¹⁵² Dans les années 1930, Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts déclarait « *qu'après avoir créé des musées du XVIIIème pour l'élite, au XIXème siècle pour la bourgeoisie, il fallait maintenant entreprendre des musées pour le peuple qui les ignore* ». Cité par Pascal Ory. *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Plon, Paris, 1994, P.258. Repris Par Dominique Poulot. Op.cit. p.145

*d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel »*¹⁵³. Les pratiques muséographiques se réinventent vers plus de clarté et de lisibilité et la documentation commence à se structurer. Le musée n'est plus seulement vu comme un lieu d'exposition de ses collections mais également un lieu de ressources documentaires. Les évolutions technologiques de la fin du 20^{ième} siècle obligeront l'institution muséale à questionner ses missions patrimoniales jusqu'à les configurer sous l'angle de la médiation et de la démocratisation culturelle. Afin d'assurer ces missions autour de ses collections, de leur forme de représentation et d'exposition, le musée se dote d'outils et plus particulièrement de processus organisationnels essentiels à son bon fonctionnement ; l'inventaire du patrimoine en est un exemple. Mais non seulement il se structure de l'intérieur par des outils de gestion des collections mais il est encadré par l'Etat qui créé en 2002 le Label « Musée de France »¹⁵⁴. Ce Label ordonnance l'organisation des musées afin d'offrir une lecture claire au grand public des missions des musées. Il permet également de fédérer les musées ayant reçu ce label par un cahier des charges commun. Ce label sera renforcé par un arrêté fixant les normes de l'inventaire

¹⁵³Histoire du ministère de la culture, texte accessible ligne :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/creationministere.htm>

¹⁵⁴ Annexe 16 - Le Label Musée de France est créé par la loi du 4 janvier 2002 n° 2002-5 relative aux musées de France.

ainsi que la constitution des pièces documentaires qui doivent l'accompagner¹⁵⁵.

Bien avant cet encadrement fédérateur de l'Etat, l'arrivée de l'informatique dans les années 1970 dans les musées et plus récemment du World Wild Web avait entraîné un plan d'action gouvernemental pour la société de l'information qui prévoyait dès 1996 un plan de numérisation des fonds d'état gérés par la direction de l'administration générale. Ce projet a permis de lancer des grands chantiers de numérisation des fonds patrimoniaux afin de les regrouper. L'usage de l'informatique dans les musées pour la consignation des œuvres repose sur la nécessité d'améliorer la gestion des collections et de donner accès aux différentes ressources sur les œuvres. Il faut imaginer qu'avant l'arrivée de l'informatique dans les musées, le système documentaire est souvent matérialisé sous forme de catalogues, dossiers, fiches cantonnés dans des tiroirs et que ce système manuel manipulé sans cesse causait deux problématiques encore existantes aujourd'hui ; d'une part la disparition des fiches lors des multiples consultations, d'autre part, la problématique des renvois d'information possibles dans un contexte numérique mais qui ne fonctionne pas étant donné la masse de documents qu'on peut retrouver dans les dossiers d'œuvres.

¹⁵⁵L'arrêté est décrit dans la partie 1.1.3 p. 136

L'arrivée de l'informatique est donc perçue par les professionnels comme une aubaine et certains musées n'ont pas hésité à développer leurs propres bases de données.

A cette période, le comité scientifique pour la documentation informatisée et le multimédia du conseil ministériel de la recherche favorise la formation des personnels aux nouvelles techniques et les incite à mettre en œuvre des nouveaux modes de production et de diffusion des connaissances. Bien que les nouvelles technologies soient vues et décrites comme récentes dans les musées, elles s'y développent depuis presque quarante ans et constituent une source de questionnement constante de la part des personnels de musée. Plusieurs regroupements de musées en région avaient déjà entrepris dès 1990 des projets de numérisation des fonds documentaires ; on peut prendre par exemple la région Nord-Pas de Calais qui bénéficiait de la présence de l'association *Musenor*, représentante des conservateurs de 34 musées qui dès 1993, a démarré le plan de numérisation sous le logiciel commun *Micromusée* choisi pour sa compatibilité avec les systèmes nationaux.

En 1999, lors d'une journée d'étude consacrée à la documentation informatisée au ministère de la culture et de la communication, la direction des musées de France faisait état de trois développements concomitants de produits documentaires numériques ;

- La base de données de gestion et de documentation des collections constituées principalement de l'informatisation des inventaires
- Les sites web à visée informative
- Les expositions virtuelles ou produits pédagogiques en ligne ou sur CDROM

En 2004, Susan Keene¹⁵⁶ affirmait « *le musée traditionnel, classificateur, détenteur et générateur de savoir est assurément un bâtiment, (...) le musée de l'avenir sera davantage une expérience venant à la rencontre des communautés* ». Ce musée, grâce à sa compétence de présentation virtuelle des collections, espère offrir une meilleure connaissance scientifique des œuvres. Les collections numérisées accessibles en ligne comme celles du Louvre ou de la National Gallery permettent une diffusion à l'échelle mondiale. Le web social permet aux musées d'inviter leurs visiteurs à participer à l'évaluation de leurs expositions ou à l'indexation de leur contenu, on assiste de plus en plus à un processus de création de contenu collectif qui a pour objectif d'améliorer l'appropriation des informations qui accompagnent l'œuvre ou l'exposition. La présence numérique des musées croît de manière constante, l'heure est à l'injonction d'expériences cumulées censées améliorer l'accessibilité et l'appropriation du savoir. Or Geneviève Vidal a montré dans ses

¹⁵⁶ Susan Keene est une spécialiste du management des musées. Elle fut longtemps directrice du Master en muséologie à l'université de Londres, elle est membre de l'ICOM (International Council of Museum).

travaux¹⁵⁷ sur la médiation numérique que les visiteurs exprimaient le besoin de trouver des informations complémentaires sur les objets exposés malgré la possession d'une tablette mobile délivrant un scénario sur le parcours d'exposition. Une sorte de « *médiation documentaire augmentée* » au sens des travaux d'Isabelle Fabre qui qualifie le concept de médiation documentaire comme

« La notion d'intermédiaire, de lien entre le singulier et le collectif. La médiation documentaire concerne une médiation des savoirs mettant en place, grâce à un tiers, des interfaces qui accompagnent l'utilisateur et facilitent les usages. Elle permet de concilier deux choses jusque-là non rassemblées pour établir une communication et un accès à l'information. C'est par sa capacité à lier information et communication qu'elle peut être qualifiée de médiation documentaire. Elle s'appuie sur des composants humains ou matériels qu'on peut distinguer en « médiateurs sociaux « naturels » (normes, valeurs...), médiateurs humains (négociateurs, chefs...), dispositifs complexes (agencements matériels et géographiques, organisationnels et techniques...) »¹⁵⁸

¹⁵⁷ Geneviève Vidal, « Les tables interactives dans les expositions scientifiques : De l'interactivité à l'expérience », *Culture & Musées* 19, n° 1 (2012): 111 - 27, <https://doi.org/10.3406/pumus.2012.1650>.

¹⁵⁸ Isabelle Fabre et Gardiès, Cécile, « Définition et enjeux de la médiation numérique documentaire | Développer la médiation documentaire numérique », consulté le 15 septembre 2017, <http://mediationdoc.enssib.fr/lire-en-ligne/sommaire/i-le-perimetre-de-la-mediation-numerique-documentaire/definition-et-enjeux-de-la-mediation-numerique-docu>.

L'exhaustivité documentaire tend à s'installer de plus en plus dans les espaces d'exposition comme complément des scénarii imaginés autour de l'œuvre afin de permettre au public d'avoir une vue panoptique sur l'œuvre et son processus de création. Comme on peut le voir sur les photographies ci-dessous, les pièces documentaires appartenant au processus de création, à l'histoire de l'œuvre sont exposées et mises en scène au même titre que l'œuvre, la médiation documentaire autour des œuvres prend ici tout son sens, le cartel qui rassemble à la base les caractéristiques scientifiques de l'œuvre s'enrichit pour des détails techniques ou pour montrer le processus de création de l'œuvre.

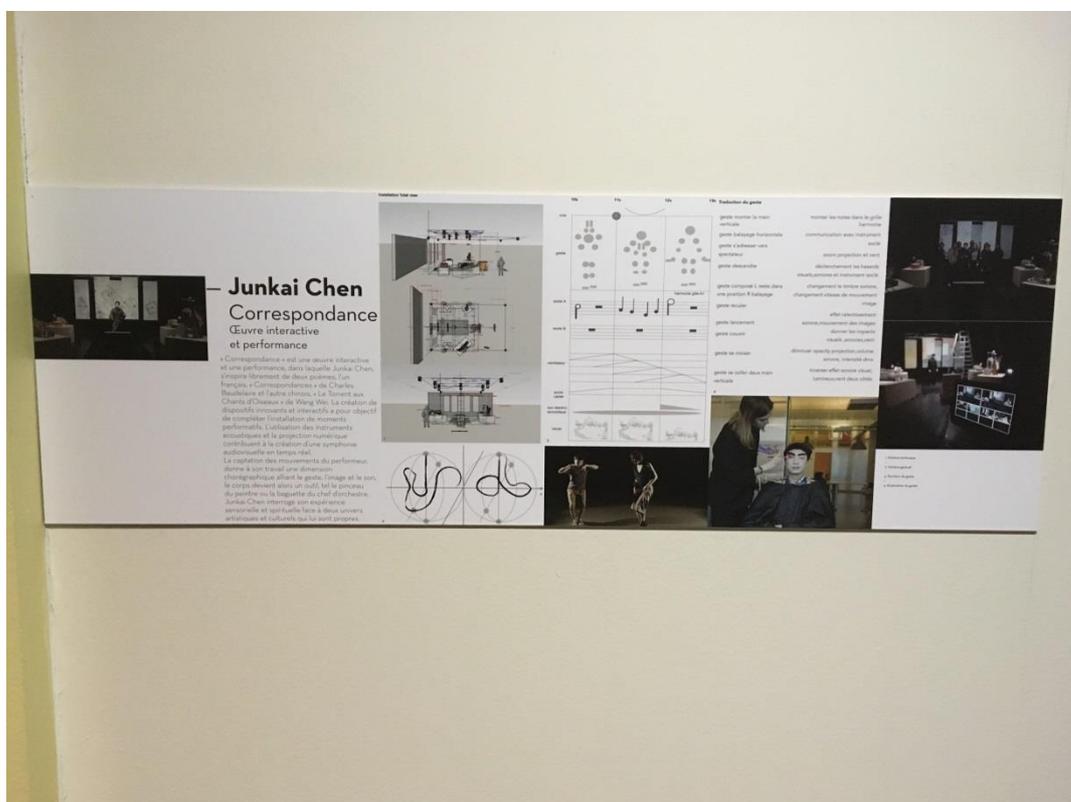


FIGURE 12 - LE FRESNOY, TOURCOING, EXPOSITION PANORAMA 18.



FIGURE 13 - LE FRESNOY, TOURCOING, EXPOSITION PANORAMA 18. EXPLICATION DE L'OEUVRE

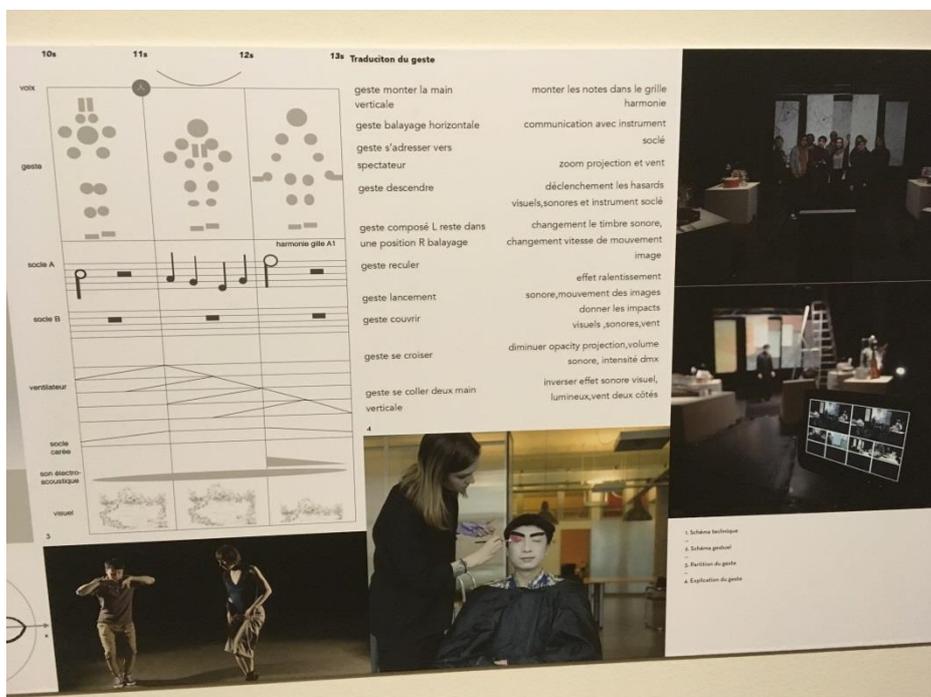


FIGURE 14 - LE FRESNOY, TOURCOING, EXPOSITION PANORAMA 18. EXPLICATION DE L'OEUVRE

Le dossier d'œuvre étant le réceptacle du savoir de toutes les compétences du musée et contenant toutes les informations autour de l'œuvre, il semble intéressant de regarder la modification des liens entre les espaces de médiation¹⁵⁹ (médiation documentaire et médiation numérique) mais également entre les espaces de production du dossier d'œuvre et les espaces de diffusion scientifique. Les outils numériques imprègnent fortement les musées aujourd'hui en France et ouvrent le champ des possibles sur l'évolution des modes de médiation envers le grand public. Ces médiations numériques font indéniablement partie des critères de performance des musées aujourd'hui. Le rapprochement entre médiation documentaire et médiation numérique est provoqué par une porosité de plus en plus importante entre les métiers et les objectifs de ces deux médiations. D'un côté la médiation documentaire a pour rôle essentiel de répondre aux métiers et compétences des personnels de musée, de l'autre, la médiation numérique a pour devoir essentiel d'innover pour permettre à la médiation culturelle de transmettre le savoir le plus diversifié possible au grand public par des expériences numériques ludiques,

¹⁵⁹ J'utilise le terme médiation au sens des travaux d'Yves Jeanneret qui le désigne comme « *L'espace dense des constructions qui sont nécessaires pour que les sujets, engagés dans la communication, déterminent, qualifient, transforment les objets qui les réunissent et établissent ainsi leurs relations* » .

interactives voire immersives¹⁶⁰. Ce rapprochement nécessaire aujourd'hui entre ces deux espaces de médiation provoque une accélération des processus de la documentation dans l'espace organisationnel et soulève des projets de numérisation des dossiers d'œuvre car si les musées reconnaissent que l'accès à distance des collections est un enjeu des institutions muséales, l'informatisation des collections est trop souvent perçue comme un réservoir d'information plutôt qu'un réel rayonnement de l'établissement¹⁶¹.

L'extrait du dossier sur l'inventaire des musées ci-dessous traduit bien cette difficulté liée à la numérisation d'un outil formaté sur le support papier, organisé et ordonnancé par les acteurs internes du musée.

Extrait d'un dossier paru dans La Gazette des communes 19/08/2014 *Récolement : un inventaire stratégique pour les musées*

« Certes, mais ces bases de données actuelles ne disposent plus que de quelques professionnels pour les alimenter. Alors, il y a un goulot d'étranglement. Par

¹⁶⁰ Juliette Dalbavie, Émilie Da Lage et Michèle Gellereau, « Faire l'expérience de dispositifs numériques de visite et en suivre l'appropriation publique : vers de nouveaux rapports aux œuvres et aux lieux de l'expérience? », Études de communication [En ligne], 46 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 10 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/edc/6575> ; DOI : 10.4000/edc.6575

¹⁶¹ Morwena Joly-Parvex, « Les enjeux de la numérisation du patrimoine : la politique européenne à l'épreuve de Google », in *Documenter les collections des musées* (La documentation Française, s. d.), 155-61.

ailleurs, ces bases sont adaptées à une diffusion savante, mais sont peu accessibles au grand public. On y trouve beaucoup de choses, mais le non spécialiste n'aura pas les bons mots-clefs, et le vocabulaire adapté. Or faute du bon vocabulaire – celui avec lequel ont été décrits les objets recensés dans la base – on ne trouve rien, ou seulement par hasard, ou alors avec trop de réponses. Que va faire l'internaute de tout ça ? Il faut prendre en compte d'autres dimensions de la diffusion et de la mise en ligne pour un public non averti. Jusqu'à présent les efforts de l'Etat et des collectivités pour le récolement ont porté sur les tâches d'identification des objets, de saisie informatique, etc. Mais pas – ou très peu – sur la diffusion des connaissances vers le plus grand nombre. C'est un sujet essentiel pour l'avenir d'institutions comme les nôtres. »

La numérisation du dossier d'œuvre, autrefois réservée à la gestion interne des compétences métiers des musées est de plus en plus perçue comme un complément à tous les dispositifs de médiation mis en place auprès du grand public. Son acte natif, l'inventaire, est maintenant couramment informatisé cependant le passage à une autre méthodologie de consignation des informations scientifiques de l'œuvre, du papier au numérique, nécessite des recommandations législatives afin de permettre une harmonisation des pratiques.

1.2.2 L'INVENTAIRE INFORMATISE : L'AMBITION D'UN OUTIL DE GESTION DES COLLECTIONS DANS LE RESPECT DES TRADITIONS

Outre les textes législatifs et réglementaires qui inscrivent l'acte d'inventaire comme une obligation de mission des musées, une autre mission favorise l'injonction à la numérisation de cet inventaire ; le récolement.

Le récolement est une mission souvent confondue avec l'acte d'inventaire et bien qu'il soit étroitement lié, il n'a pas la même vocation. L'acte d'inventaire est un acte d'enregistrement des collections, il permet d'inscrire le bien dans les collections et de lui dresser par l'écriture de la fiche d'inventaire et la constitution d'un dossier d'œuvre sa cartographie identitaire et documentaire.

Le récolement a lieu tous les 10 ans. Il s'appuie sur les registres d'inventaire afin de faire le point sur le mouvement et l'état des collections.

Les collections d'un musée sont dites « vivantes », les biens acquis voyagent entre les musées, évoluent de par leur restauration, ils peuvent être déposés dans d'autres musées ou malheureusement détruites ou volées. Le récolement a pour vocation de dresser le bilan de cette « vie » des collections muséales.

Le récolement n'est pas un simple pointage des collections mais avant tout une enquête documentaire qui commence par l'inspection des registres d'inventaire pour ensuite parcourir toutes

les pièces documentaires pouvant induire une piste en cas d'œuvres absentes des collections.

L'inventaire informatisé, mis en ligne est une source d'aide précieuse au récolement et un gain de temps non négligeable pour les professionnels des musées.

La dernière journée d'étude datant de 2014¹⁶² à l'Institut National du patrimoine indique d'ailleurs dans ses conclusions de bonnes pratiques de récolement l'obligation pour les musées d'informatiser ses collections et de les mettre en ligne.

L'institut national du patrimoine (INP) et plus particulièrement le centre de ressources documentaires et le département des conservateurs ont élaboré un dossier de formation permanente¹⁶³ regroupant les principaux textes et les recommandations vis à vis de l'inventaire.

Ce dossier est le résultat de divers questionnements de la profession et plus particulièrement des conservateurs sur la possibilité voire sur l'injonction d'informatiser et de mettre en ligne l'inventaire traditionnellement effectué sur le support papier. Ce dossier

¹⁶² Journée nationale sur le premier récolement décennal dans les musées de France. Bilan 2004-2014, Paris, 10 octobre 2014. Accessible en ligne
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/journee_RDterr_2014/journee-pres.htm>

¹⁶³ L'inventaire et le récolement des collections publiques. Disponible en ligne à l'adresse suivante
<<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/dossier-inp-inv-rec.pdf>>

regroupe les textes réglementaires (arrêtés et circulaires), les pratiques réglementaires comme le marquage mais également les recommandations pour l'informatisation de l'inventaire et une liste de logiciel validés par le service des musées de France.

Ces recommandations sont visibles et mises en ligne également sur le Portail Joconde¹⁶⁴ via l'espace dédié aux professionnels des musées. La lecture de ces deux espaces de recommandations sur l'édition informatisée des collections fait état de situations muséales diverses avec des tenues d'inventaires sur support papier et sur support informatisé. L'édition informatisée et plus spécialement l'outil informatique permettant de gérer toute la dimension managériale des collections depuis l'acquisition jusqu'à la mise à disposition au sein du musée est devenue un élément stratégique de chaque établissement. Ces nouvelles pratiques d'informatisation des collections encouragent l'approche globale de l'œuvre et les solutions logicielles demandent d'être nourries par chaque acteur du musée toutefois ces recommandations présentent l'édition informatisée et les solutions logicielles comme une contrainte forte à l'organisation. Cette contrainte est due au paradoxe de l'obligation à l'impression de l'édition informatisée voire d'une double gestion

¹⁶⁴ Le Portail Joconde est une base de données dédiée aux collections des musées de France gérée par le Ministère de la Culture. Cette base a été créée en 1975, accessible par Minitel en 1992, elle est en ligne via Internet depuis 1995 à l'adresse suivante. Elle enregistre et met en ligne le catalogue des musées et présente actuellement plus de 500.000 notices d'objets et œuvres d'art. <

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>>

des inventaires qui dans la pratique est pointée comme une véritable source d'erreur pour les institutions et démontre la difficulté sur le plan organisationnel de passer à une gestion informatisée globale des collections. L'intégration des nouvelles technologies dans le processus de l'inventaire n'est pas encore chose acquise et sa difficulté à être acceptée par la totalité de la profession pour sa trop grande capacité à « *mathématiser* »¹⁶⁵ un musée d'art à freiner l'évolution des pratiques en France. Cependant les enjeux actuels des musées dans un web de données culturelles ouvertes nécessitent que les musées fassent évoluer leurs pratiques, je propose dans la prochaine partie de revenir sur les enjeux de cette injonction.

1.2.3 DU PAPIER AU NUMERIQUE : QUELS ENJEUX POUR L'ORGANISATION

La mise en écrit des informations de l'inventaire réunies et documentées dans le dossier d'œuvre a pour objectif de répondre aux missions de médiation auprès du public des musées.

Comme nous avons pu le voir précédemment, la gestion informatisée des collections et la diffusion numérique du patrimoine ont induit une accélération de ces processus à laquelle doit répondre stratégiquement chaque institution. Observer l'évolution des

¹⁶⁵Vadime Elisseeff, « Musées et ordinateurs », *Museum : musées et ordinateurs* 23, n° 1 (1971 1970): 3.

pratiques numériques des musées demande d'essayer de comprendre les relations entre le musée et son public mais également selon les travaux de Camille Jutant¹⁶⁶ d'analyser « *les discours politiques, médiatiques et promotionnels sur le rapport entre numérique, publics, pratiques et musée* ».

Elle pointe deux enjeux de l'espace de médiation envers les publics des musées :

« Les bénéfices attendus de la relation entre numérique et musée sont tout d'abord le fruit d'une injonction à l'adaptation, à la modernisation de l'institution (on en trouve de multiples exemples dans les appels à projets qui financent la production de dispositifs de médiation¹⁶⁷ où les rapports d'activités des musées eux-mêmes qui déclarent vouloir s'engager sur le terrain de l'innovation). Il est question de « nouveaux » paradigmes communicationnels. La notion d' « interactivité » participe, à ce titre, au premier chef, à la construction de la norme idéale à atteindre en matière de communication (Proulx et Sénécal, 1995 ; Le Marec, 2007 ; Brochu et al, 1999). Une autre injonction est celle qui consiste à répondre enfin à des enjeux de politique culturelle qui ne sont pas nouveaux. Parmi tant d'autres, l'enjeu de la diversité des publics, par exemple, se trouve réactivé par la représentation associée aux usagers des technologies, en l'occurrence bien souvent les jeunes, les digital natives, qu'il s'agirait de faire venir dans les lieux de culture par la promesse d'une familiarité avec ses outils »

¹⁶⁶ Op.cit.

¹⁶⁷ Appel à projet « services numériques culturels innovants lancé en 2010 par le ministère de la Culture et de la communication.

Dans ce cadre, je souhaite mettre en évidence le critère d'évolutivité du musée où les dispositifs numériques de médiation du patrimoine mis à disposition du public sont devenus un critère d'évaluation majeur de leur performance. Dans cette citation, on perçoit la nécessaire adéquation du musée avec les évolutions technologiques, comme si ces institutions témoignaient du passé avec les collections mais également du présent par leur méthodologie de médiation envers le public. Dans cette perspective testimoniale de mêler passé et présent, la numérisation de la documentation des œuvres et des artistes est de plus en plus évoquée. Les projets d'exposition scénographient de plus en plus l'inclusion de la documentation scientifique autour de l'œuvre comme complément à la visite pour le public. Cependant Isabelle Fabre et Gérard Régimbeau¹⁶⁸ pointait en 2012, une difficulté d'exposer toute la documentation malgré une réelle volonté de rapprochement des lieux de savoirs et des lieux d'exposition dans l'institution muséale.

Cette injonction documentaire numérique répond à deux logiques. La première est d'ordre créatif. La numérisation de la documentation est perçue comme l'enrichissement de l'espace de médiation, une innovation qualitative autour de l'exposition qui permettrait une clarté pédagogique plus forte. Le discours énonciatif ne doit plus se faire autour de l'objet d'art exposé mais également

¹⁶⁸Isabelle Fabre et Gérard Régimbeau, « Du musée à la bibliothèque : espace de documents et espaces documentaires », *Culture & Musées*, n° n° 21 (juin 2013): 153-71.

autour de la documentation pour que la mise à disposition du tout ne soit pas perçue comme un faux-semblant par le public mais comme un tout facilitant l'appropriation des connaissances autour de l'œuvre.

Puis il y a la logique substitutive qui consiste au remplacement des processus papier dans l'espace organisationnel par une solution informatique. Cette réflexion se repose sur l'impératif d'une amélioration de la productivité, une meilleure maîtrise du « collection management », la traçabilité des objets, la gestion des risques, l'accès à l'information sur l'objet de collection, l'utilisation croisée d'outils périphériques.

Ces deux logiques (substitutive et créative) nécessitent de questionner les dispositifs et les relations sociotechniques et /ou semio-techniques autour de ceux-ci, tant ils sont ancrés dans l'organisation.

Les enjeux de la numérisation du dossier d'œuvre et donc de sa diffusion en ligne sont également d'ordre déontologique. En effet, si la plupart des documents du dossier relève des archives publiques et donc de la loi du 17 juillet 1978¹⁶⁹ qui font de ces documents des

¹⁶⁹ La loi 78-753 du 17 juillet 1978 vise à simplifier les relations entre le public et l'administration. Elle stipule que tous les documents administratifs doivent être communicables au grand public. Sont définis par l'article 1^{er} de cette loi comme « *documents administratifs, au sens des chapitres Ier, III et IV du présent titre, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, les documents produits ou reçus, dans le cadre de leur mission de service public, par l'Etat, les collectivités*

pièces communicables, certaines pièces documentaires sont considérées comme confidentielles car elles pourraient porter atteinte à la protection de la vie privée des personnes citées dans les dudit documents. (Coordonnées, liens de parenté avec l'artiste).

Il existe une réelle disparité dans les pratiques de communication des documents au sein des musées causée par l'ambivalence du discours du droit et les recommandations faites par la charte de déontologie des conservateurs du patrimoine. En effet, la charte stipule que « *le conservateur définit les limites de la communication des renseignements contenus dans la documentation* » mais qu'il doit dans le même temps rendre « *les collections et toutes les informations associées aussi librement accessibles que possible en s'aidant des moyens technologiques les plus adaptés.* »¹⁷⁰. Certains conservateurs gardent donc des documents administratifs communicables au grand public dans leur bureau comme les rapports de restauration ou les valeurs d'assurance. Or ces documents sont considérés comme des documents administratifs et ne répondent pas au régime des droits qui encadrent les archives privés.

territoriales ainsi que par les autres personnes de droit public ou les personnes de droit privé chargées d'une telle mission. Constituent de tels documents notamment les dossiers, rapports, études, comptes rendus, procès-verbaux, statistiques, directives, instructions, circulaires, notes et réponses ministérielles, correspondances, avis, prévisions et décisions. » Les documents présents dans les dossiers d'œuvres sont pour la plupart des documents administratifs.

¹⁷⁰ La charte de déontologie des conservateurs du patrimoine, circulaire n°2007/7 du 26 avril 2007 est accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://lazulum.free.fr/doc/charte-conservateurs-Circulaire-18avr07.pdf>

La numérisation touche également la question de la formation des personnels car en effet si les techniques documentaires ont évolué, les formations aux supports numériques ne sont pas toujours maîtrisées par les agents qui concourent à l'enrichissement du dossier comme par ceux qui le consultent. L'intégration des pièces documentaires du dossier d'œuvre dans les dispositifs de médiation numérique demandent de décloisonner des pratiques, des métiers, des compétences qui sont fortement liés à des territoires symboliques au sein de l'organisation muséale.

Dans la suite des travaux de Marie Despres-Lonnet sur les lieux de la documentation¹⁷¹ où elle pointe « *l'importance de la spatialité dans l'attribution d'un sens aux pratiques.* », je propose d'utiliser le tableau ci-dessous extrait des travaux d'Isabelle Fabre sur la « *Médiation documentaire et culturelle dans les musées* »¹⁷² et de compléter sa comparaison avec un troisième volet basé sur les spécificités de la médiation numérique. Les deux premières colonnes du tableau sont reprises des travaux d'Isabelle Fabre, j'ajoute une troisième colonne dédiée à la spécificité de la médiation numérique

¹⁷¹ Despres-Lonnet, « Temps et lieu de la documentation : transformation des contextes interprétatifs à l'ère d'Internet ». <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01094789>

¹⁷² Isabelle Fabre, « Médiation documentaire et culturelle dans le musée », *Communication & langages* 2012, n° 173 (2012): 83-99, <https://doi.org/10.4074/S0336150012013063>.

| Invariants | Spécificités de la Médiation documentaire | Espace Transitionnel | Spécificités de la Médiation culturelle | Espace Transitionnel | Spécificités de la Médiation numérique |
|------------|--|----------------------|--|----------------------|--|
| Acteurs | Documentalistes | | Historiens de l'art | | Chargé de l'innovation numérique / chef de projet numérique |
| Procédés | Traitement Traitement documentaire Langages documentaires Accès | | Traduction vulgarisation Sensibilisation | | Numérisation Ouverture des données Interactivité Expérience |
| Objets | Dossier d'œuvre Document Matérialité | | Œuvre Représentation | | Objets numériques |
| Savoirs | SIC | | Histoire de l'art | | Innovation numérique |
| Support | Papier / bases de données informatiques | | Papier et numérique | | Informatique Numérique |

Ce qui m'intéresse ici, c'est la mise en lumière « *d'espaces transitionnels* » entre chaque spécificité de médiation. Ces différents types de médiation ont un objectif commun et essentiel, la transmission des savoirs aux publics mais ils utilisent des techniques et méthodes différentes, les espaces transitionnels entre chaque typologie de médiation démontrent qu'il n'est pas évident de passer d'un système de compétences à l'autre même si celui-ci à la même finalité. La numérisation du dossier d'œuvre demande de trouver les moyens pour remplir ces espaces transitionnels afin que les différents acteurs puissent communiquer et fusionner leurs

compétences vers une médiation des savoirs transversale aux compétences muséales.

Enfin, même si la numérisation du dossier d'œuvre s'exprime dans la volonté des personnels des musées, elle est avant tout souhaitée par le ministère de la culture au travers de la feuille de route sur l'ouverture des métadonnées culturelles publiques parues en janvier 2014. En effet, le ministère de la culture et de la communication, dans cette feuille stratégique invite toutes les structures culturelles à interconnecter leurs données publiques afin de créer « *un écosystème numérique de grande valeur culturelle* ». Le web sémantique dit 3.0 est décrit comme « *une base de connaissance ouverte en perpétuelle évolution* » qui doit pouvoir accueillir les métadonnées culturelles produites par les musées. Le « musée 3.0 » est aujourd'hui le défi auquel doivent répondre les professionnels des institutions muséales afin de répondre à l'injonction du ministère de faire du secteur culturel un secteur de développement et d'avenir.

Nous avons vu que les pratiques documentaires étaient depuis la genèse des musées intimement liées aux pratiques de gestion des collections.

Qu'il s'agisse de l'inventaire normé, de la longue tradition des gestes qui a évolué à travers le support papier, les musées ont été pionniers dès l'apparition des nouvelles technologies dans l'informatisation des collections mais si cette volonté d'informatiser

le processus de l'inventaire a su trouver des réponses elle a créé aussi beaucoup d'interrogations sur la numérisation des objets documentaires que le processus d'inventaire produits.

Aujourd'hui, les notices et les catalogues sont accessibles en ligne mais le dossier d'œuvre subit de plus en plus l'injonction du numérique et de nombreuses institutions s'interrogent sur la possibilité de la documentation partagée comme les dossiers d'artistes mais la question de la numérisation du dossier d'œuvre s'avère compliquée car elle se heurte à des espaces situés au confluent de plusieurs champs de connaissances et de compétences.

Historiquement basé sur le support papier, le dossier d'œuvre revêt des formes différentes selon les processus et afin de mieux comprendre les conditions de sa mise en forme, il me paraît essentiel de regarder sa constitution et sa place dans l'organisation. Je m'attacherai ainsi à démontrer qu'il participe à donner de la valeur lors du processus de muséification et qu'en convoquant les mêmes acteurs, il est un puissant révélateur de l'organisation.

CHAPITRE 2. LES OBJETS DOCUMENTAIRES REVELATEURS DES RAPPORTS SOCIO-PROFESSIONNELS

De l'œuvre au dossier d'œuvre, les manipulations de l'objet muséal nécessitent l'intervention des différents acteurs du musée mettant en application dans des dispositifs précis leurs compétences et leurs connaissances. Les étapes des formes de vie de l'œuvre sont nombreuses ; l'acquisition, le voyage jusqu'au musée, la réception, la restauration, l'accrochage en réserve ou en salle, le départ pour une exposition, le départ pour la restauration vers un autre lieu, son étude pour un catalogue, autant d'étapes de vie de l'œuvre qui nécessitent des enregistrements , des interventions du conservateur, du régisseur, du documentaliste, ou encore du restaurateur. Je propose dans cette partie de regarder tout d'abord comment l'œuvre est déjà elle-même révélatrice d'informations puis sa perception par les différents acteurs du musée comme objet d'étude. Un objet d'étude qui se documente et s'incarne au fur et à mesure des interventions dans la création d'un objet documentaire tel que le dossier d'œuvre. Je m'attacherais ensuite à démontrer que cet objet documentaire, puissant réceptacle de la connaissance et des compétences de l'institution muséale et un objet central et pivot de l'organisation.

2.1. OBJET, OBJET MUSEAL, OBJET DOCUMENTAIRE

Le dossier d'œuvre est un objet documentaire qui résulte de l'inventaire des biens des collections des musées. Sa constitution est avant tout productrice d'une organisation autour d'un même processus qui regroupe plusieurs acteurs et compétences métiers du musée. Le dossier d'œuvre regroupe la documentation scientifique (documents d'étude) et toute la documentation dite « *technico-administrative* » permettant une meilleure gestion de l'œuvre. Je souhaite, dans cette partie, expliquer la manière dont cet objet documentaire participe au processus de muséalisation puis comment, placé au centre des activités des musées, il devient un objet pivot de l'organisation muséale. Enfin dans un deuxième temps, il me paraît essentiel de démontrer comment sa constitution, son organisation et sa matérialité font de lui une « méta documentation » et un objet communicationnel puissant qui peine à trouver son pendant numérique.

2.1.1 L'OBJET MUSEAL

Dans ses travaux sur le processus de muséalisation des objets, André Gob¹⁷³, différencie la muséalisation de l'acquisition d'un objet par le musée en insistant sur l'arrachement d'un objet de son

¹⁷³Gob, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation ».

contexte de création pour le plonger dans un projet de scénarisation d'une collection patrimoniale

« On sait que la muséalisation d'un objet ou d'un ensemble implique nécessairement un arrachement, une rupture d'avec le contexte d'origine. L'objet muséalisé est coupé de son monde d'origine, celui où il était en usage, et il est incorporé dans un univers nouveau, celui du musée, qui est à proprement parler, un monde utopique, un monde construit, projeté⁵. Par cette opération, l'objet perd certaines valeurs qu'il possédait, en particulier sa valeur d'usage, et se voit doté d'un nouveau statut, celui d'objet de musée

L'objet, est donc avant d'être un objet muséal, un objet sorti d'un contexte précis et comme l'indique André Gob, sa valeur muséale et patrimoniale ne sont pas « intrinsèques à l'objet » mais se réfèrent à tous le processus déployé autour de l'objet pour l'institutionnaliser et la documentation amassée et nécessaire à l'étude ou à l'acquisition de l'œuvre fait partie de ce processus afin de pallier à la perte informationnelle engagée par le passage de l'objet de son contexte au musée¹⁷⁴.

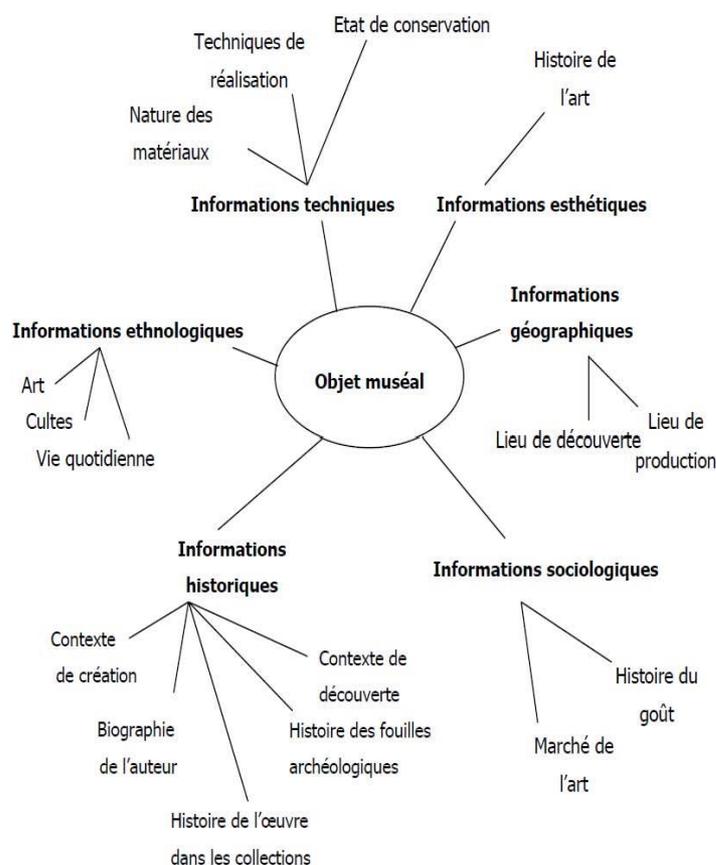
¹⁷⁴André Desvallées et François Mairesse, « L'organisation des musées : une évolution difficile, Managing museums: an uneasy transition », *Hermès, La Revue*, n° 61 (2011): 30-37.

Le dossier d'œuvre est le résultat du processus de l'inventaire du patrimoine et il devient à ce titre le pendant documentaire de l'œuvre au centre de la plupart des processus organisationnels des musées et à de fortes répercussions sur les compétences nécessaires des professionnels du patrimoine notamment sur celle du documentaliste. La spécificité du métier de documentaliste en musée découle de la double compétence nécessaire tant sur les techniques documentaires que sur la période artistique dans laquelle ce professionnel de l'information et de la diffusion est spécialisé. En effet, le dossier documentaire est le pendant administratif de l'œuvre, rattaché à l'objet muséal, cette production documentaire est une « méta - documentation », un objet documentaire très généralement sur support papier mais parfois sur support informatisé rattaché à l'objet muséal. Ces deux objets sont parfois inséparables et nécessitent leur double présence pour avoir ou percevoir la teneur de l'ensemble des informations.

Cette double présence nécessaire semble s'expliquer par le fait que l'objet muséal est producteur d'information de par sa matière, son support, sa technique ; comme le montre Corinne Jouys Barbelin dans la figure ci-dessous¹⁷⁵, les champs d'étude autour de l'œuvre sont multiples et recouvrent un champ d'expertise très large

¹⁷⁵ Corinne Jouys Barbelin, « L'incidence de l'objet documentaire sur l'identité professionnelle. Le cas des agents des grands musées nationaux chargés de la documentation scientifique des collections. » (Conservatoire national des arts et métiers, 2006), https://memic.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/334915/filename/mem_00000405.pdf.

souvent soumis à plusieurs regards. Les informations techniques seront délivrées par le restaurateur qui délivrera un constat de restauration, les informations géographiques peuvent être délivrées par le documentaliste après une recherche sur l'œuvre dans divers éléments bibliographiques tandis que les éléments esthétiques et historiques seront rédigés par le conservateur, responsable des collections. L'étude de l'objet muséal nécessite donc de fédérer les connaissances des différents acteurs en un lieu. C'est le rôle du dossier d'œuvre.



ANALYSE DE L'OBJET MUSEAL : SOURCE D'INFORMATIONS CONTENUES

Ainsi, l'objet muséal est considéré par l'ensemble de la profession muséale comme producteur d'information lui-même faisant partie d'un tout. Il est appréhendé par l'ensemble de la profession au travers de sa documentation, à travers ce qu'il en est dit, majoritairement manipulé, appréhendé, abordé, le rapport à l'objet muséal passe principalement par des documents.

Une des questions soumises aux conditions d'acquisition d'un objet est la possibilité de le documenter et de l'instruire auprès du public. La question de l'étude et de la recherche, de la documentation, de la présence documentaire au sein des musées est une manière de représenter les collections. Dans les travaux sur l'art contemporain, Amélie Giguère souligne dans ses travaux¹⁷⁶ que pour certaines œuvres éphémères, la documentation devient alors la « *face documentaire* » de l'œuvre surtout lorsqu'elle a pour caractéristique d'être éphémère comme la performance. En effet, elle pose l'hypothèse que

« des propositions artistiques contemporaines ne se présentent pas sous la forme d'un objet déterminé qui en constitue le terme, mais plutôt sous la forme d'un ensemble de documents de différentes natures, qui tiennent lieu des propositions artistiques et qui en traduisent des dimensions cachées ou latentes. Nous

¹⁷⁶Amélie Giguère, « Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance » (Université d'Avignon, 2012), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00924707/document>.

proposons de nommer cet ensemble hétéroclite de documents, la «face documentaire» de la proposition artistique. Produits par l'artiste ou par les institutions, ces documents auraient pour fonction principale de rendre présente et pérenne la proposition artistique le plus conformément possible aux intentions du créateur et de réconcilier ses différents modes d'existence. Nous posons ainsi la face documentaire comme énonciation de l'œuvre ou comme participant de son énonciation. »

La documentation opère pleinement comme trace ou représentation physique d'une performance éphémère. Mais si la documentation fait pleinement partie du processus de muséalisation, le dossier d'œuvre est un dossier vivant, un dossier outil qui s'enrichit au quotidien de l'action des compétences et des missions du musée concernant l'étude de ses œuvres.

2.1.2 UN OBJET DOCUMENTAIRE POUR L'ACTION

Le dossier d'œuvre est le résultat du processus de l'inventaire, processus que nous avons défini comme transaction communicationnel symbolique, il est donc en ce sens un document pour l'action évolutif comme l'a défini Manuel Zackald dans ses travaux¹⁷⁷ :

¹⁷⁷Manuel Zacklad, « Processus de documentation dans les Documents pour l'Action (DopA) », Intervention au colloque "Le numérique : impact sur le cycle de vie du

Inachèvement prolongé : ils possèdent un statut d'inachèvement prolongé pendant la phase active de la production sémiotique collective, phase durant laquelle nous les appellerons des DopA en évolution(vs DopA stabilisés) ;

Le dossier d'œuvre est un dossier vivant, ouvert à l'aboutissement du processus d'acte d'inventaire, c'est un objet documentaire évolutif. Il est sans cesse nourri par plusieurs acteurs du musée ; le conservateur en est le principal créateur, la documentaliste doit faire l'ensemble des recherches sur les critères scientifiques de l'œuvre, mais selon les musées, il peut également recevoir des documents de la part du régisseur des collections ou du restaurateur d'œuvres, enfin, les chercheurs sont parfois amenés à enrichir le dossier, par l'apport de pièces valisés par le personnel scientifique du musée.

Il est important de ne pas confondre les rubriques officielles et réglementaires de l'inventaire et les rubriques dédiées aux champs documentaires. Les 18 colonnes des champs documentaires inscrits dans le catalogue d'inventaire sont renseignées lors du processus tandis que les 65 champs documentaires de l'œuvre sont la base de la constitution informationnelle du dossier d'œuvre et sont renseignés au fur et à mesure des études documentaires effectuées

document", organisé à l'université de Montréal par l'EBSI et l'ENSSIB du 13 au 15 octobre 2004. Consulté le 27 août 2016, <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1209-processus-de-documentation-dans-les-documents-pour-l-action-dopa.pdf>.

sur l'œuvre. L'inventaire constitue un document unique et infalsifiable, intervenir sur ce dernier n'est pas impossible mais très rare (et l'intervention doit être visible pour laisser les traces historiques des actes, on barre par exemple pour changer une information) alors que le dossier d'œuvre traditionnellement papier évolue au gré de l'étude et des interventions faites sur les collections du musée, il est donc toujours en « *mouvement* », un document « *vivant* » cela fait de lui un objet documentaire évolutif. C'est donc bien un DopA en évolution.

Manuel Zacklad fait également référence à la pérennité des acteurs sur les différents contenus :

Pérennité : ils possèdent une certaine pérennité associée aux engagements des acteurs l'égard des contenus sémiotiques véhiculés et à la distribution des transactions, d'où des enjeux liés à leur documentarisation et corollairement à leur stockage et à leur indexation ;

Le dossier d'œuvre documentaire se divise en quatre grandes rubriques : l'identification et la description de l'objet, le contexte historique de l'objet, le statut juridique de l'objet et les conditions de son acquisition ou de son dépôt et enfin de nombreuses informations élargies sur l'objet. Il est donc constitué de plusieurs typologies documentaires qui dépendent de domaines juridiques différents : des documents qui émergent des processus du musée,

comme la fiche d'inventaire, des notes de certains conservateurs sur l'étude scientifique de l'œuvre, des constats de restauration, des actes juridiques d'acquisition, mais également des documents historiques comme les photocopies de monographies, de catalogues où l'œuvre est présente, et des documents d'archives publiques ou privées de l'œuvre comme des anciens documents d'acquisition ou de vente de l'œuvre ou des commentaires rédigés par l'artiste sur l'œuvre.

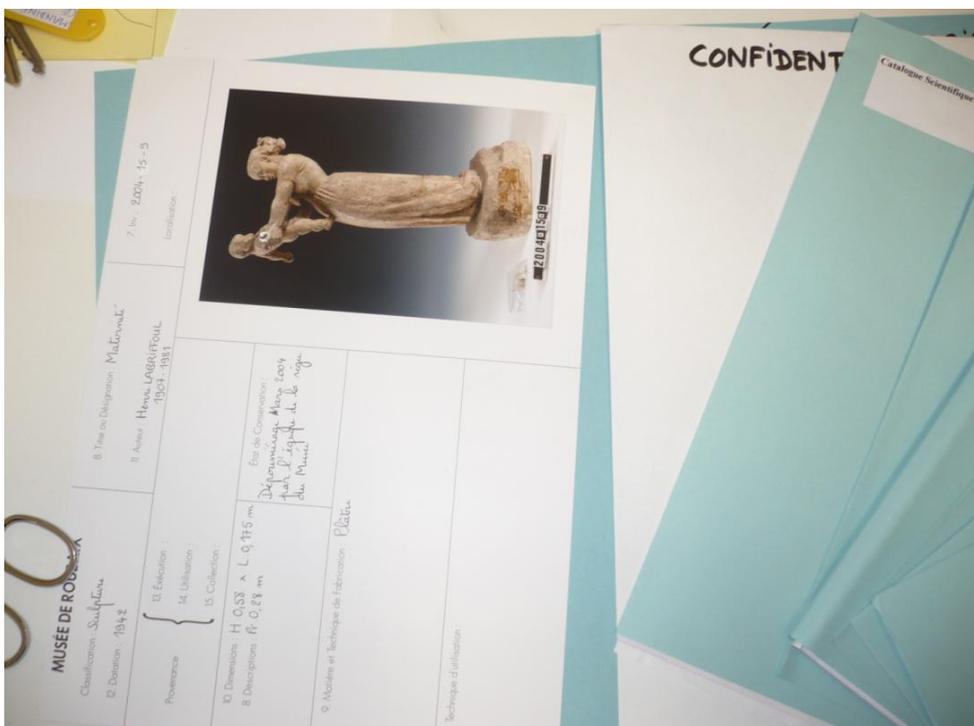


FIGURE 15 - FICHE D'INVENTAIRE D'UNE ŒUVRE VISIBLE EN ANNEXE - ©MARYSE RIZZA

Les documents contenus dans un dossier d'œuvre ont des formes, des provenances, des contenus différents

Fragmentation : au moins pendant leur phase évolutive, ils articulent plusieurs fragments plus ou moins liés sémantiquement (notamment des annotations) qui ne peuvent être intégrés

mécaniquement ou de manière organique à l'ensemble du document (cf. infra) ;

Le dossier d'œuvre est un dossier unique mais son contenu est divisible à souhait. Chaque document peut exister seul et à son sens dans son contexte de création. Qu'il soit document historique comme un extrait de catalogue d'exposition, qu'il soit document juridique comme un acte d'acquisition ou un document d'action et de processus professionnel comme la fiche d'inventaire, chaque document est porteur de sens. Ces documents assemblés dans ce dossier d'œuvre procurent une plus-value de sens historique car il contient tous les éléments nécessaires pour comprendre et appréhender la vie de l'œuvre dans son ensemble. Les dossiers d'œuvres peuvent être désossés et ôter plusieurs dossiers d'œuvres pour être assemblés et créer le sens d'une exposition.

Rapport non trivial aux réalisateurs : les différentes parties du DopA sont le plus souvent produites par différents réalisateurs (plurivocité, pluri textualité...) qui peuvent avoir des statuts variables dans la situation transactionnelle et donc vis-à-vis de la production sémiotique (droits, engagement, responsabilités...);

Le dossier d'œuvre est ouvert est enrichi par deux types d'actions : production et la collecte de documents concernant la vie de l'œuvre. Ces actes documentaires sont réalisés par différents acteurs, de manière discontinue.

Ces documents se répartissent généralement de façon thématique de la manière suivante¹⁷⁸ :

La fiche d'inventaire : fiche d'identité de l'œuvre remplie lors de l'inventaire des collections par le conservateur.

« *Historique* » : Les documents présents dans cette pochette retrace la vie de l'œuvre ainsi que son parcours, de sa création à son dernier lieu d'exposition. L'acte d'acquisition de l'œuvre y figure généralement. Cet acte est également rédigé par le conservateur, responsable des collections. Mais la recherche effectuée par les documentalistes peut également nourrir cette catégorie.

« *Bibliographie* » : Liste bibliographique d'ouvrages où l'œuvre est présente. Ces listes bibliographiques proviennent généralement du dépouillement des revues scientifiques effectuées par les documentalistes.

« *Catalogue scientifique* » : extraits de catalogue où l'œuvre est citée mais contrairement à la bibliographie, la citation contient aussi un développé tendant à donner des renseignements scientifiques sur l'œuvre.

« *Exposition* » : extraits de catalogue d'exposition où l'œuvre est présente. Les documents sont enrichis au fur et à mesure des collectes, des consultations des catalogues d'exposition.

¹⁷⁸Cette constitution, opérée sur mon champ expérimental, a été observée également sur d'autres terrains explorés notamment celui du musée d'Orsay.

« *Restauration* » : contient les constats de restaurations effectués en cours d'inventaire, les travaux des restaurateurs, les coûts de restauration. Les constats de restaurations sont rédigés par les restaurateurs et validés par les conservateurs, responsables de la conservation préventive des collections.

« *Comparaison* » : lorsqu'il existe plusieurs versions de l'œuvre (plâtre, marbre, bronze...) ou des œuvres voisines, elles y sont répertoriées.

« *Confidentiel* » : Cette enveloppe n'est pas communiquée au public et contient des éléments sensibles comme la valeur d'assurance, l'adresse des donateurs ou petits enfants de l'artiste...)

J'évoquerai davantage une « *pluridocumentarité* » sur la production et la collecte des documents du dossier d'œuvre et j'emprunterais la « *pluritextualité* » utilisée par Manuel Zacklad sur la fiche d'inventaire proprement dite. Mon champ expérimental comme mes observations ont permis d'observer que cette fiche d'inventaire était parfois remplie par plusieurs acteurs n'ayant pas les mêmes degrés de responsabilité sur l'œuvre. En effet, les 18 critères scientifiques convoquent au moins deux catégories d'informations sur l'œuvre : les informations scientifiques comme le titre, l'auteur, la datation, la technique utilisée pour réaliser l'œuvre. Ces informations sont et doivent être assignés par le conservateur car c'est lui qui a en charge la responsabilité scientifique des collections. La deuxième catégorie est plus technique et concerne les dimensions de l'œuvre, ces conditions de conservation, il se peut que ces informations soit

données par le régisseur des collections, garant du conditionnement de l'œuvre, il prend souvent ses dimensions (poids, hauteur, largeur..) et pense le conditionnement de l'œuvre comme sa conservation préventive.

Rapport argumentatif non trivial aux autres parties du document : chaque partie possède une relation potentiellement complexe aux autres – modalisation, incertitude, relation argumentative vis-à-vis des autres fragments...

Composé à partir d'un objet d'étude, le dossier d'œuvre est donc un objet central à l'organisation qui permet d'une part de recenser toutes les informations historiques et patrimoniales autour de l'objet muséal mais également, d'autre part, d'inscrire dans son contenu et sa forme les actions de l'ensemble des personnels qui participent à sa création, son ordonnancement et son enrichissement. Il résulte du fonctionnement interne de l'équipe muséale et voit son apparence correspondre à formes d'organisation qui diffèrent selon les localités.

2.1.3 UN PROCESSUS METIER POUR PLUSIEURS FONCTIONS DANS L'ORGANISATION

Le dossier d'œuvre est le résultat d'une organisation bien particulière entre les acteurs, d'un processus, d'un dispositif informationnel, il est un objet pluri-sémiotique qui résulte d'un processus de transaction communicationnelle symbolique ¹⁷⁹

L'objet est normé dans ses champs informationnels mais non dans ses formes et ce processus n'est pas formalisé. Cependant, selon le musées, les repères spatio-temporels et l'action de chaque acteur, la forme et la constitution du dossier sont sensiblement les même alors que les processus, la conservation et la consultation diffèrent.

Dans ses travaux sur la trivialité des êtres culturels, Yves Jeanneret pointe que « *La conceptualisation est essentielle, car l'analyse des pratiques n'est possible qu'à partir d'un questionnement, mais elle a le statut de ressource et non de conclusion* »¹⁸⁰

¹⁷⁹ Dans ses travaux, Manuel Zacklad, explique que « *le terme de transaction fait référence à des « échanges de connaissances personnelles et à des prises réciproques d'engagement* » c'est-à-dire à des relations interindividuelles médiatisées par le langage permettant de créer des significations réduisant l'incertitude mutuelle des acteurs engagés dans des actions communes.». Le processus d'inventaire demande l'engagement de plusieurs acteurs, la restitution de leur connaissance dans le dossier d'œuvre.

¹⁸⁰Jeanneret, *Penser la trivialité : volume 1, la vie triviale des êtres culturels*. Op.cit. p.56

Pour questionner correctement et observer les rapports sociotechniques et sémio-techniques qui aboutissent au dossier d'œuvre, il m'a paru essentiel de conceptualiser le processus de muséalisation d'une œuvre. Au regard des entretiens et des observations faites sur les terrains, j'ai pu constater que trois acteurs principaux sont impliqués dans le processus organisationnel de l'inventaire ; le conservateur, le documentaliste et le régisseur.

Le conservateur du patrimoine¹⁸¹ a pour rôle d'effectuer l'inventaire des collections, considéré comme étant une tâche scientifique et nécessitant une très bonne connaissance des périodes artistiques. Il débute le processus organisationnel car il est responsable des acquisitions du musée. Il travaille en étroite relation avec le service de documentation. **Le documentaliste**¹⁸² et le conservateur sont en charge de missions communes notamment en ce qui concerne la recherche d'information. La différence de mission se fait dans la tâche de diffusion qui est l'essence même de l'activité des professionnels de l'information-documentation. Il est en charge de créer et de rassembler toutes les pièces documentaires en rapport avec l'objet muséal. Une fois l'objet muséal inventorié, le conditionnement de l'œuvre pour sa future affectation peut être

¹⁸¹Jean Chatelain, *Droit et administration des musées* (Paris: Documentation Française, 1993).p. 515-529]

¹⁸²Pour comprendre le rôle des documentalistes en musée, consulter le mémoire de Corinne JouysBarbelin. *Jouys Barbelin, « L'incidence de l'objet documentaire sur l'identité professionnelle. Le cas des agents des grands musées nationaux chargés de la documentation scientifique des collections. »*

effectué. Celui-ci est réalisé par le **régisseur des collections**. Ce dernier réalise dans le même temps une fiche de gestion physique des collections précisant en outre son emplacement géographique précis au sien du musée. Ces informations sont ensuite transmises au documentaliste. Pour clore ce processus d'inventaire, il est indispensable d'ajouter le **restaurateur d'œuvre d'art** qui dresse les constats de restauration garant de l'état de conservation de l'objet muséal. Ce document officiel est transmis également au documentaliste pour y être conservé dans le dossier d'œuvre.

La conceptualisation des processus d'inventaire diffère selon les musées mais pour mettre en évidence sa complexité, sa pluralité de tâches et d'acteurs, j'ai choisi de dessiner celui du musée d'Orsay effectué lorsque j'ai réalisé mes enquêtes de terrain. Le processus d'inscription n'est pas simple au musée d'Orsay pour la simple raison que ses collections appartiennent historiquement en partie au Musée du Louvre, il doit donc avoir une unité d'inventaire. Le processus de muséalisation d'une œuvre s'effectue donc également avec les équipes du musée du Louvre notamment pour obtenir le numéro d'inventaire en RF.

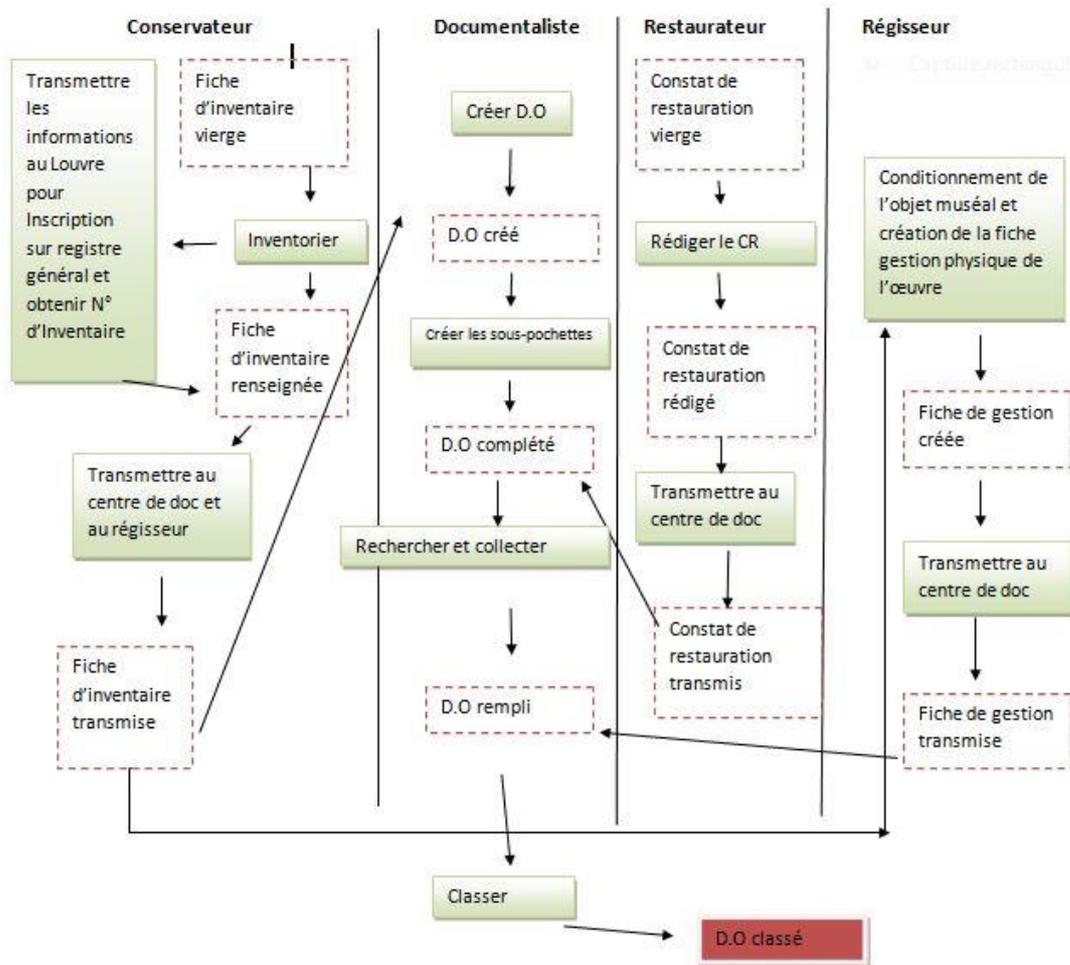


FIGURE 16 - PROCESSUS D'INVENTAIRE MUSEE D'ORSAY – CONSTRUIT LORS D'UN ENTRETIEN AVEC UN DES CONSERVATEURS

2.2. LE DOSSIER D'ŒUVRE, OBJET PIVOT DE L'ORGANISATION MUSEALE

Si le dossier d'œuvre résulte des formes d'organisation interne, il joue également un rôle pivot entre les acteurs. En effet, la base du travail des différents acteurs du musée est l'œuvre d'art. Déposée de celle – ci car figée dans les espaces d'exposition ou protégée dans les réserves, l'œuvre est l'objet phare de la base du

travail de chaque corps de compétences dans les institutions muséales sans réellement pouvoir être approchée. C'est donc autour de son histoire, de « sa face documentaire » que les acteurs du musée œuvrent et mettent en place leurs compétences afin d'accompagner cet objet muséal, porteurs de connaissances et d'histoire, de la manière la plus accessible possible au regard de tous. Je m'attacherai dans la partie suivante à démontrer comment le dossier d'œuvre est ainsi le réceptacle d'une organisation mais également un objet pivot entre l'organisation interne et les espaces de médiation dédiés au grand public.

2.2.1 LA TRIVIALITE DU DOSSIER D'ŒUVRE ; UNE META-DOCUMENTATION

Si le dossier d'œuvre est le pendant de l'objet muséal, il est destiné à accompagner la vie de l'œuvre¹⁸³, il est le complément de son inscription à l'inventaire, comme nous avons déjà pu l'aborder, il est son « *representanem*¹⁸⁴ », sa « *face documentaire*¹⁸⁵ ». Le dossier d'œuvre se constitue traditionnellement de la même manière avec 71 champs documentaires¹⁸⁶ réglementés et répartis en quatre rubriques. Il

¹⁸⁴Charles Pierce, *Ecrits sur le signe* (Paris: Seuil, 1978).

¹⁸⁵Giguère, « Art contemporain et documentation ».

¹⁸⁶La description des rubriques documentaires de l'œuvre sont disponibles en ligne sur le site Joconde : Espace Professionnel /Méthode d'inventaire informatisé /De

n'existe pas de normalisation pour la constitution de ces dossiers, ni pour leur communication d'ailleurs mais ils se constituent et se formalisent sensiblement de la même manière selon les musées dans la répétition de gestes traditionnels.



FIGURE 17 - SOUS POCHETTE DOSSIER D'OEUVRE - LA PISCINE

Le contenu des dossiers d'œuvre est défini par l'objectif de rassembler les éléments les plus fiables et pertinents pour les actions du musée mais selon l'organisation des processus d'inventaire, de récolement et d'organisation documentaire, voire les processus de chaque service dans les grands musées, leur mode de consultation voire de conservation laisse apparaître de grandes disparités. Leur enrichissement fait partie des constantes scientifiques des musées et nécessite du personnel formés et compétents pour le dépouillement des nombreuses revues historiques et artistiques.

l'inventaire à la

documentation :<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AI-DEMUSEES/methode.htm#De%20l'inventaire%20%C3%A0%20la%20documentation>

Ils sont généralement organisés au sein d'un espace physique dédié, classés sur des étagères pour faciliter leur consultation et organisées matériellement à l'intérieur de boîtes, pochettes et sous pochettes. Dans leur devoir de diffusion des connaissances, les musées doivent les rendre accessibles mais leur contenu, au confluent de plusieurs domaines juridiques et peu appréhendables par le grand public par leur caractère scientifique, sont souvent en consultation restreinte.

En effet, les musées opèrent souvent une dichotomie entre leur bibliothèque accessible au grand public et leur service de documentation contenant les objets documentaires constitutifs des pratiques des acteurs et des processus autour de l'œuvre qui sont eux, accessibles sur autorisation ou sur rendez-vous.

Cette dichotomie est due à la vision hiérarchique des différentes documentations autour de l'œuvre. Si on considère que l'œuvre est un document primaire, producteur d'informations, au sens des travaux de Suzanne Briet¹⁸⁷, qui privilégie la relation entre le document et l'ensemble du processus de documentation :

« Est-ce qu'un animal vivant est un document ? Non mais les photographies et les catalogues d'étoiles, les pierres dans un musée de minéralogie et les animaux qui sont catalogués et présentés dans un zoo sont des documents ».

¹⁸⁷Briet, *Qu'est ce que la documentation?*. Op.cit.

La logique documentaire nous mène à considérer le dossier d'œuvre comme de la documentation secondaire. Cependant la documentation scientifique est perçue différemment de la documentation produite sur les œuvres, comme les monographies ou les catalogues d'exposition dans l'espace muséal. Cette différence de perception est due d'une part à la composition des documents hétérogènes que l'on peut trouver dans le dossier destinés à la médiation documentaire interne alors que les documents secondaires produits à partir du dossier d'œuvre sont destinés à la médiation culturelle.

Nous avons vu que la typologie documentaire constitutionnelle du dossier d'œuvre ne concernait pas seulement les documents initiaux au processus mais également des photocopies de monographies ou des archives privées ou publiques. Les documents amassés dans les dossiers d'œuvre sont donc des documents mixtes car certains sont constitutifs des pratiques muséales quand d'autres sont générés par l'acte de copie. La force du dossier d'œuvre est cette mixité documentaire qui fait de son « tout » une « *méta –documentation* » que je propose d'observer dans sa « *trivialité*¹⁸⁸ ». Yves Jeanneret avance l'idée de trivialité autour de trois hypothèses comme une constante historique et intangible à la pérennité des « êtres culturels »

¹⁸⁸Jeanneret, *Penser la trivialité : volume 1, la vie triviale des êtres culturels*. Op.cit.

« Tout s'opère, parce que les hommes ont besoin pour élaborer leur culture de travailler la matière, de concevoir des techniques, de façonner des objets. Tout se crée, parce qu'à chaque appropriation de ces objets, l'histoire des investissements ouvre des nouveaux espaces symboliques, porteur de sens et de lien. Tout se transforme, parce que la culture est faite de la reprise et de la reconstruction constante des objets et de leur forme. »

En effet, le dossier d'œuvre « s'opère », il est le résultat d'un processus de transactions communicationnels symboliques entre plusieurs acteurs, uneméta-documentation pluri-sémiotique évolutive (un dossier documentaire qui a pour force de regrouper des documents primaires, secondaires, historiques et des documents d'action capables de se redessiner au fur et à mesure de son évolution, il est en ce sens une méta-documentation).

Il a pour objectif de servir de médiation documentaire aux différents acteurs du musées, il « crée », à partir de son appropriation de nouveaux contenus documentaires tels que le cartel, le catalogue, les commentaires scientifiques, la fiche d'exposition...et se « transforme » dans les nouveaux dispositifs de médiation sur les œuvres

| | |
|----------------------|--|
| Titre Sous pochettes | Documents conservés dans la sous-pochette |
| Historique | Fiche mouvement œuvre, acte d'acquisition, copie catalogue d'inventaire, acte de vente, courrier de provenance de l'œuvre entre musées et/ou donateurs/vendeurs, lettres manuscrites des anciens |

| | |
|------------------------|--|
| | conservateurs sur l'histoire de l'œuvre. |
| Exposition | Copies de tous les catalogues d'exposition où figure l'œuvre. |
| Bibliographie | Copies de toutes les bibliographies où figure l'œuvre |
| Analogie / Comparaison | Photographie des œuvres qui ressemblent ou ont un historique commun avec l'œuvre. |
| Reproduction | Photographies de l'œuvre |
| Confidentiel | Cette pochette n'est pas consultable par le grand public. Elle contient essentiellement les devis de restauration mais également peut contenir police d'assurance ou lettres avec des coordonnées sensibles et /ou non accessibles vis-à-vis du droit. |

2.2.2 LE DOSSIER D'ŒUVRE OBJET COMMUNICATIONNEL ENTRE ORGANISATION INTERNE ET ESPACES DE MEDIATION DU MUSEE

Dans les travaux de Bruno Latour, sur « *Le pouvoir des bibliothèques* », il présente la force des éléments cartographiques dans la notion de « cohérence optique » et il explique que « *des informations différentes provenant d'instrument épars, peuvent s'unifier en une seule vision, parce que leur inscription possèdent tous la même cohérence optique* »¹⁸⁹. Ce qui leur donne du pouvoir ce n'est pas l'inscription des cartes en elles-mêmes mais plutôt le fait que les cartes sont commensurables,

¹⁸⁹ Latour, « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèques et collections ».p.32

superposables vers un objectif de cohérence optique. Elles acquièrent du pouvoir en accumulant des différentes couches d'informations. C'est le cas du dossier d'œuvre en musée, il est composé d'une pluridocumentalité qui amassés et présentés lui confère une cohérence optique.

Sa perception du document rejoint la visée triadique de la sémiotique Peircienne du signe, de l'objet et de l'interprétant. Cette vision triadique est reprise plus tard par le collectif RTP-DOC ; la forme (sa capacité à être vu), le texte (sa capacité à être compris), le médium (sa capacité à être lu). Dans la continuité des travaux du collectif RTP-DOC, en prenant en compte cette visée triadique et questionner le dossier d'œuvre dans sa capacité à être classé, à être organisé, nous avons trouvé intéressant de mettre en évidence la question de l'intention des acteurs à faire du dossier d'œuvre un objet de savoir mais également un objet pivot entre les différents espaces de l'organisation muséale.

En effet, le dossier d'œuvre est construit à l'intérieur d'un processus organisationnel entre acteurs qui apporte chacun un degré de connaissance scientifique sur l'œuvre. Cette connaissance est fixée sur un document et le tout est ensuite classé dans un dossier avec des sous pochettes. Ce dossier est le résultat de l'action des différents acteurs liés à l'inventaire et à la documentation des œuvres muséales. Le dossier rassemble les pièces historiques de la vie de l'œuvre mais il inscrit également par sa documentation les

actions des spécialistes qui ont étudié l'œuvre à travers l'histoire comme les conservateurs, collectionneurs, documentalistes, etc.

Il catalyse et rassemble tout le savoir et la connaissance de l'œuvre. Il est en ce sens une méta documentation qui devient le pivot entre l'expression organisationnelle interne (toute la documentation autour de l'inventaire et de l'écriture scientifique des œuvres) et l'expression communicationnelle externe (qui s'expriment aujourd'hui essentiellement via les dispositifs de médiation numérique mais également via les catalogues de collections, les cartels ou autre documentation destinée à aider le public à la compréhension de l'œuvre.). Il est le lien entre le caché et l'exposé, le pont documentaire entre les réserves et les espaces d'exposition, le puit informationnel de l'œuvre.

Chaque acteur fixe donc ses connaissances avec une intention bien particulière. Le conservateur ayant la connaissance des indices nécessaires à une recherche documentaire efficace autour de l'œuvre indiquera la date, l'artiste, l'époque, ou l'école afin que les documentalistes effectuent leur recherche. Le régisseur responsable des mouvements prendra les mesures afin de permettre la réalisation des cartels mais également le travail des scénographes ou des conservateurs qui organisent l'espace d'exposition. Les documentalistes rassembleront toutes les pièces ayant un rapport direct ou indirect avec les premiers renseignements fournis par les conservateurs pour permettront au médiateurs de construire leur dispositifs numériques de manière scientifique. Chaque action est

liée à l'intention des savoirs et productions de l'organisation muséale. Cette notion d'intention rejoint, à notre sens, l'approche de Manuel Zacklad sur le document comme communication transactionnelle, le document est alors perçu comme «un produit sémiotique transcrit ou enregistré sur un support pérenne, qui est doté d'attributs spécifiques destinés à faciliter les pratiques associées à sa prochaine utilisation dans le cadre des transactions communicationnelles distribuées ¹⁹⁰ » mais plus largement, ces intentions font également écho à l'approche des travaux de Lund¹⁹¹ qui se réfère à une relation complémentaire entre les deux concepts de communication et documentation [Lund, 2003, 2004] ; le dossier d'œuvre étant un moyen physique pour montrer des documents de production mentale créant ainsi un lien social entre les espaces du musée mais également entre l'institution et son public.

Le dossier d'œuvre occupe plusieurs fonctions dans l'organisation du musée ;

Tout d'abord, **la fonction administrative.**

L'inventaire est le premier acte fixant légalement l'entrée de l'objet dans la collection. Les musées sont dépositaires d'un patrimoine

¹⁹⁰Manuel Zacklad, « Une approche communicationnelle et documentaire des TIC dans la coordination et la régulation des flux transactionnels », 12 novembre 2006, https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00113272/document.

¹⁹¹« Documentation in a complementary perspective | Niels Windfeld Lund - Academia.edu », consulté le 11 janvier 2018, http://www.academia.edu/980627/Documentation_in_a_complementary_perspective.

public, il est donc nécessaire de tenir à jour cet instrument garantissant la bonne conservation des œuvres et du patrimoine public. L'enregistrement des œuvres doit être fait de manière chronologique, cet acte symbolique d'inscription donne à l'objet une identité administrative et légale. Il arrive que les conservateurs doivent faire des inventaires rétrospectifs (reconstitutions et mise à jour d'inventaire) ou des récolements (vérification de la conformité des fonds à l'inventaire.) nécessaire à la bonne connaissance du fonds muséal et indispensable à la **gestion des collections** qui se trouve être la deuxième fonction de l'inventaire au sein de l'organisation muséale.

En effet, La gestion des objets se doit d'être rigoureuse ; les collections peuvent être restaurées, prêtées pour exposition ou dans le pire des cas détruites ou volées. Il est nécessaire d'inscrire à l'inventaire le positionnement géographique de l'œuvre, mais aussi ses conditions de conservations. Cette fonction sert notamment le régisseur des collections et l'ensemble de l'équipe technique.

Vient ensuite **la fonction scientifique** ; le musée n'est pas qu'un lieu de stockage, mais il est aussi un lieu de connaissance. Chaque œuvre a une histoire, une datation, un auteur, un contexte sociétal, une place dans la muséographie, un état de conservation, etc. Tous ces aspects sont répertoriés à l'inventaire et permettent aux chercheurs d'avoir plusieurs clés d'accès à cette connaissance.

La dernière fonction est celle sur laquelle je m'attarderai davantage dans le point suivant : **la fonction documentaire**.

Le service scientifique de documentation occupe une fonction transversale au sein du musée. L'inventaire sert de base au travail documentaire effectué au sein du service de documentation et nourrit l'ensemble du personnel de conservation et de médiation du musée. Il répond également dans son devoir d'accessibilité à la connaissance de toute demande extérieure du public. Le service de documentation répond à des normes de collecte d'information précises¹⁹² de plus en plus strictes mais c'est cette rigueur qui le convie au rang de documentation scientifique. Basée sur des normes techniques de catalogage et de recherche d'information, la documentation s'opère malgré tout sous différentes formes et surtout sur différents supports. Elle donne naissance à des dossiers thématiques reliés aux périodes artistiques reflétées par les collections du musée mais également enrichit les dossiers d'artiste et les dossiers d'œuvres, principaux outils à l'élaboration de catalogue raisonné. Cette organisation documentaire autour de l'œuvre vient renforcer la multitude d'accès possibles aux données connues de l'œuvre et permet d'alimenter les dispositifs numériques mis à disposition du grand public pour accéder à l'information (site internet, visite virtuelle, personnalisation de galerie, commentaires, jeux, podcasts, dossiers en ligne, base de données).

¹⁹² CIDOC CRM : modèle sémantique de référence élaboré depuis 1994 par le groupe de normalisation documentaire de l'ICOM (International Council of museum), le CIDOC CRM a été en 2006 par l'ISO en tant que norme internationale (ISO 21127-2006).

Ainsi, en consultant la documentation scientifique, le conservateur peut, entre autres, rédiger des analyses et commentaires scientifiques sur les œuvres, le régisseur des collections peut conditionner une œuvre pour son mouvement, le médiateur préparer ses visites guidées ou ses animations, le responsable de la médiation numérique peut renseigner ses dispositifs quant au documentaliste, il a pour charge de classer, d'enrichir, et de conserver cette documentation mais également d'organiser sa consultation auprès de ses collaborateurs ou auprès d'un public externe légitimé par des justificatifs ou des demandes motivées selon les règles du musée.

Le service de documentation répond à des normes de collecte d'information précises de plus en plus strictes mais c'est cette rigueur qui place ses productions au rang de documentation scientifique. Basée sur des normes techniques de catalogage et de recherche d'information, la documentation prend différentes formes, sur différents supports. Elle conserve et enrichit les dossiers documentaires œuvre et donne naissance à des dossiers documentaires thématiques reliés aux périodes artistiques reflétées par les collections du musée mais également à des dossiers documentaires « artiste », qui sont les principaux outils de l'élaboration des catalogues raisonnés. Cette organisation documentaire autour de l'œuvre vient renforcer la multitude d'accès possibles aux données connues de l'œuvre et permet d'alimenter les dispositifs numériques mis à disposition du grand public pour

accéder à l'information (site internet, visite virtuelle, personnalisation de galerie, commentaires, jeux, podcasts, dossiers en ligne, base de données). Lors des entretiens et observations menés dans les musées, nous avons pu constater la composante forte du papier comme support du dossier d'œuvre, ce qui s'est révélé être un véritable paradoxe au fur et à mesure des entretiens. En effet, alors que la diffusion des informations contenues dans le dossier d'œuvre du musée est posée comme un réel enjeu de la part de l'ensemble des acteurs interne au musée, l'éventualité de sa numérisation semble poser de sérieux problèmes aux différents acteurs, producteurs comme usagers.

2.2.3 NUMERISER LE DOSSIER D'ŒUVRE ; ENTRE NORMES, VOLONTE, INJONCTION ET OBSTACLES

Les services de documentation scientifique ont longtemps géré et gèrent encore ces dossiers d'œuvres sur support papier pour garantir le respect des différents droits liés à l'hétérogénéité des documents mais la fonction d'appui scientifique que lui confère chaque acteur du musée dans ses missions fait de sa numérisation un enjeu stratégique pour les musées français aujourd'hui. Il existe une réelle volonté sur le terrain de la part des différents corps de compétences des musées de numériser le dossier d'œuvre. Tout d'abord, le dossier d'œuvre est perçu de manière générale comme l'espace de centralisation des savoirs et savoir-faire du musée, sa

numérisation contribue à l'accessibilité aux connaissances et à la diffusion du savoir. De plus, le dossier d'œuvre accompagne de plus en plus l'œuvre lors de l'exposition comme un pendant de l'œuvre, il est aujourd'hui perçu par l'ensemble des acteurs du musée, documentation et médiation comme un outil qui permet une plus-value dans l'appréhension de l'œuvre. A fortiori, la visibilité du savoir scientifique produit autour de l'œuvre par les personnels des musées contribue au rayonnement de l'institution. La richesse des fonds documentaires est un enjeu essentiel de la mise en visibilité des compétences scientifiques des conservateurs et des documentalistes.

Ensuite, cette volonté de numériser le dossier d'œuvre puise sa genèse dans des raisons beaucoup plus pratiques sur le terrain puisqu'elle permettrait d'amoinrir la volumétrie occupée par la documentation. Les documentalistes disent souvent vouloir « *pousser les murs* » pour exprimer la problématique de la documentation vivante et croissante à l'infini.

Enfin et de manière plus appuyée, la volonté de numériser le dossier d'œuvre vient du fait du besoin d'obtenir des données contenues dans le dossier afin de nourrir les outils numériques d'aide à la visite (sites internet, bornes multimédia ou tablettes tactiles qui s'invitent depuis une vingtaine d'année dans les musées. Ces objets participent à une transformation durable et profonde des pratiques des musées et du visiteur et sont aujourd'hui des objets dédiés à la

visite sur lequel sont évalués les musées. Mais au-delà des objets de médiation, le rapport de Camille Domange¹⁹³ sur l'ouverture des données culturelles¹⁹⁴ et la feuille de route d'ouverture des données culturelles pour une transition vers le web sémantique¹⁹⁵ publiés par le ministère de la culture en 2014 à plonger les musées dans une obligation de publication et de diffusion de ses données ouvertes.

Au-delà des programmes d'harmonisation des données culturelles ouvertes tel que le programme HADOC¹⁹⁶, il existe plusieurs modèles conceptuels permettant de migrer les informations du

¹⁹³ Camille Domange, Chef du département des programmes numériques du ministère de la Culture et de la Communication.

¹⁹⁴ Le rapport « Ouverture et le partage des données publiques culturelles, pour une (r)évolution numérique dans le secteur culturel" est accessible en ligne. Camille Domange, « Open Data : ouverture et partage des données publiques culturelles - Ministère de la Culture », consulté le 11 janvier 2018, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Documentation/Rapports/Open-Data-ouverture-et-partage-des-donnees-publiques-culturelles>.

¹⁹⁵ La feuille de route est accessible en ligne. Camille Domange, « Feuille de route - Métadonnées culturelles et transition Web 3 0 (janvier 2014) - », consulté le 11 janvier 2018, http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/feuille_de_route__metadonnees_culturelles_et_transition_web_3_0_janvier_2014/index.htm#/5.

¹⁹⁶ Le programme HADOC est un programme lancé sous l'égide du ministère de la culture et de la communication en 2008, il vise à harmoniser les données culturelles. En effet, les institutions culturelles ont publié en ligne des données riches et documentaires sur leurs collections. Cependant, cet élan de diffusion des données sans modèle à donner naissance à plusieurs problèmes ; Les saisies multiples, les formats multiples et la granularité des fiches (certaines fiches sont sommaires, d'autres sont très détaillées). Le programme HADOC vise à harmoniser ses données afin de pouvoir les intégrer au web sémantique.

dossier d'œuvre en données afin de répondre à cette injonction d'ouverture des données publiques culturelles.

Le modèle conceptuel le plus connu est Le CIDOC CRM est un modèle conceptuel de référence orienté objet qui doit permettre aux musées de générer une structure documentaire commune malgré des pratiques hétérogènes. Le modèle conceptuel s'appuie sur la création d'ontologies¹⁹⁷ afin d'échanger les données ouvertes des musées.

¹⁹⁷ J'utilise le terme ontologie fait référence aux travaux de Gruber selon qui « *l'ontologie est une spécification explicite d'une conceptualisation [...] Une conceptualisation est une vue abstraite et simplifiée du monde que l'on veut représenter* ». « *L'étymologie renvoie à la « théorie de l'existence », c'est-à-dire la théorie qui tente d'expliquer les concepts qui existent dans le monde et comment ces concepts s'imbriquent et s'organisent pour donner du sens. Les ontologies informatiques sont des outils qui permettent précisément de représenter un corpus de connaissances sous une forme utilisable par un ordinateur.* »Source :

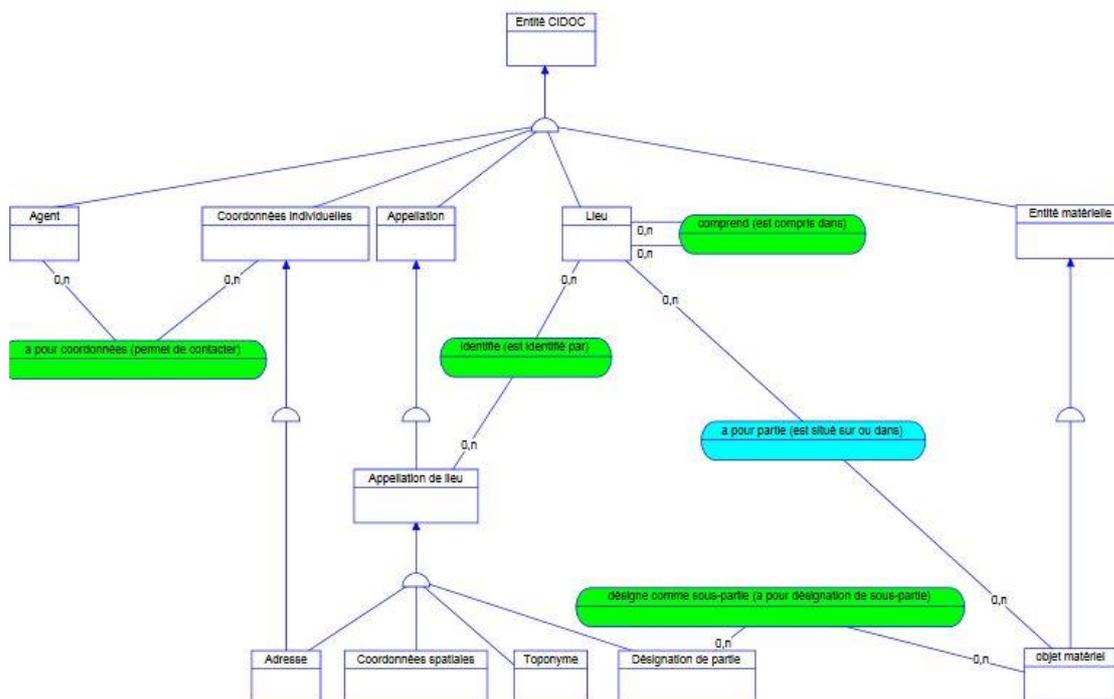


Figure 1: informations d'ordre spatial

Le DOCAM

L'alliance de recherche internationale DOCAM, documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques est née au Canada d'un rapprochement volontaire de chercheurs universitaires et des professionnels du patrimoine afin de faire face aux problématiques engendrées par la conservation et la documentation des arts qui reposent sur les technologies numériques.

Les objectifs de cette alliance sont multiples ; la préservation des œuvres des arts technologiques ou médiatiques, l'amélioration du transfert de savoir entre les praticiens dans la collectivité et les chercheurs au sein des universités, le développement de nouveaux outils de gestion documentaire, la formation des acteurs (historiens, chercheurs, conservateurs, technologues) responsables de la

préservation des arts médiatiques et enfin la production de résultats tangibles de recherche appliquée dans la formation ou les outils qui permettent d'appréhender les questions liés aux supports médiatiques.

En matière de documentation, la DOCAM pose le constat que la documentation est souvent créée en aval de l'acquisition de l'œuvre par le musée. Pour l'art qui utilise les nouveaux médias numériques comme support de création ou de production, la problématique découle des supports à composantes technologiques et numériques qui demandent des connaissances accrues pour être correctement préservées et conservées. Très souvent les œuvres qui relèvent de nouvelles technologies sont exposées avec de la documentation nécessaire à sa compréhension. Le DOCAM réfléchit donc à une approche numérique de la structure documentaire qui englobe toutes les étapes de la vie de l'œuvre afin que cette documentation puisse être également diffusée dans l'espace d'exposition. Ainsi le dossier documentaire du DOCAM regroupe des archives, des documents de recherches et des documents vivants. Dans la tradition du dossier d'œuvre en musée, l'objectif du dossier numérique d'œuvre pensé par le DOCAM est de rassembler les strates documentaires d'étude classique de l'œuvre mais également de tracer toutes les interventions qui se déroulent sur l'œuvre.

La lecture proposée par le dossier numérique du DOCAM traduit une vision globale du cycle de la vie de l'œuvre ainsi qu'une volonté

d'inscrire collectivement la documentation sous forme participative de tous les acteurs qui gravitent dans le cycle de la vie de l'œuvre, de la création à la diffusion.

Comme le montre le schéma ci-dessous, le cycle de la vie de l'œuvre est appréhendé sous quatre angles : la création, la dissémination, la recherche et la responsabilité.

- La création correspond à la conception et à la production de l'œuvre, c'est-à-dire qu'elle comprend le processus de création, les supports, la maintenance technologique, les méthodes de préservation.
- La dissémination rassemble la documentation liée non seulement aux scénographies de l'œuvre mais également les documents qui concernent le montage et le démontage de l'œuvre.
- La recherche consigne tous les documents faisant état d'une analyse scientifique de l'œuvre.
- La responsabilité est liée davantage à la propriété de l'œuvre. Ainsi on retrouvera tous les documents qui concernent l'acquisition, le catalogage et la conservation de l'œuvre.

La particularité du projet de dossier d'œuvre numérique DOCAM se situe dans les sous rubriques qui catégorisent et permettent de rajouter une couche contextuelle aux documents. Il y a une prise de

conscience de l'importance de l'interprétation selon sa contextualisation.

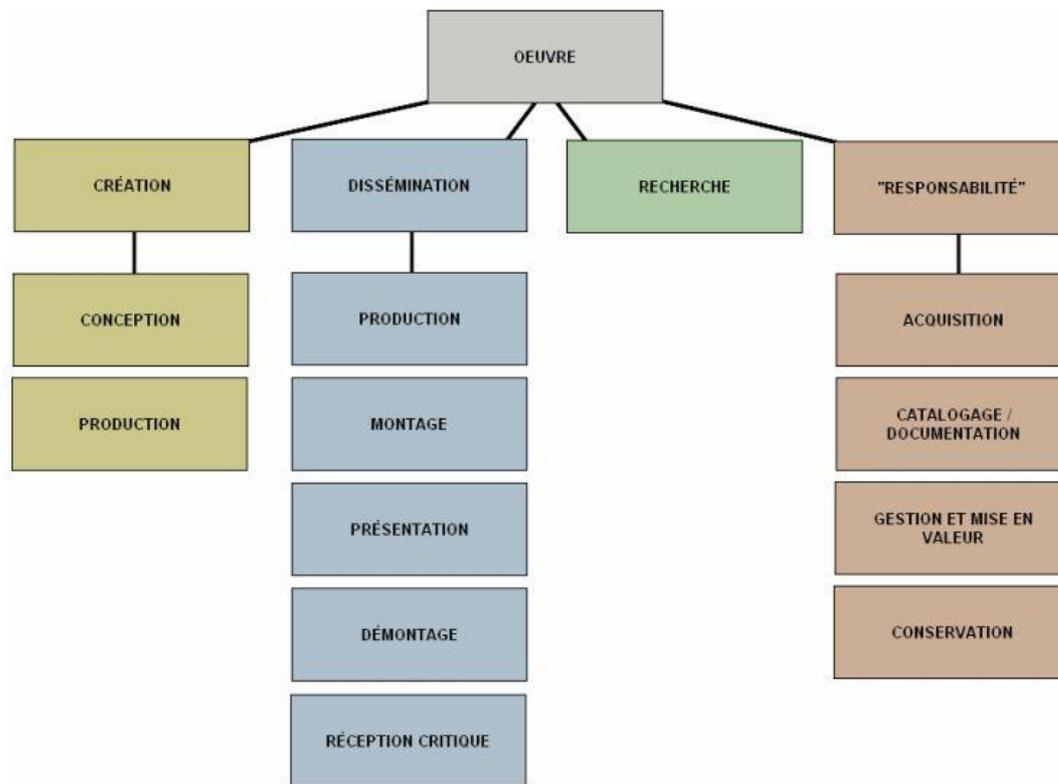
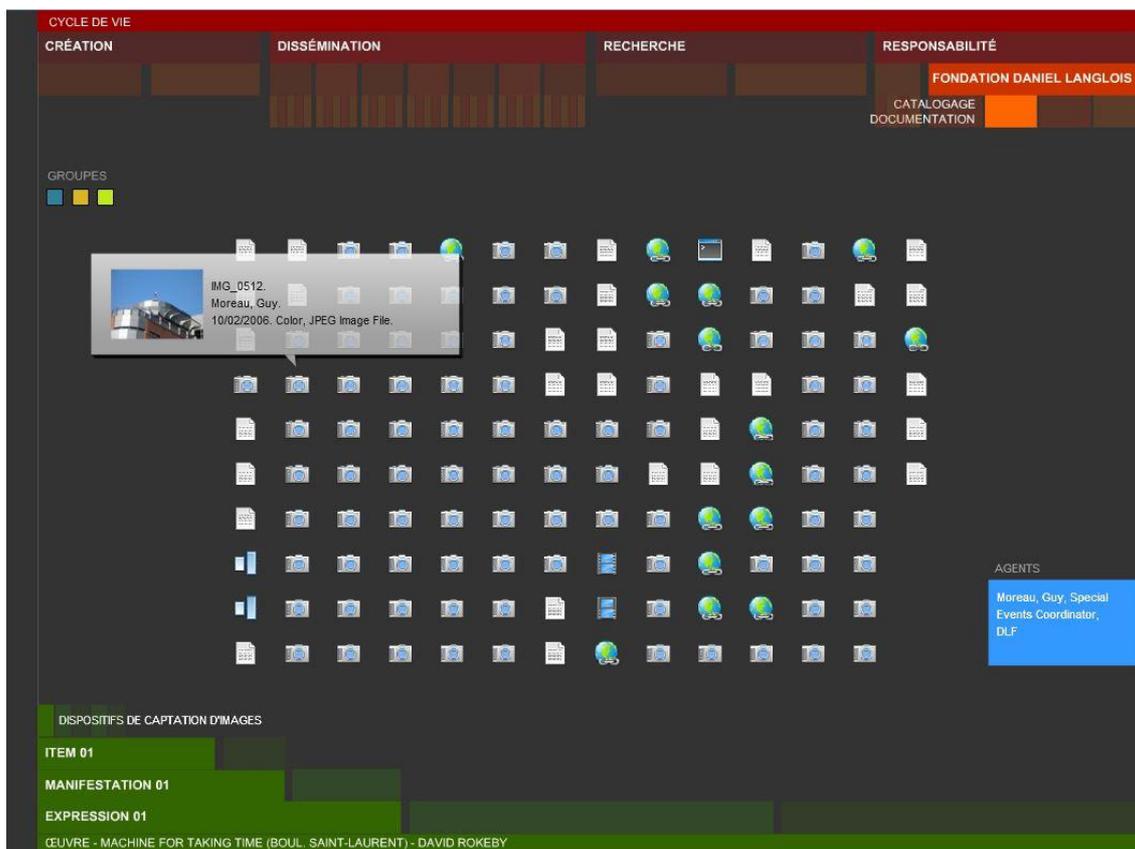


Figure 1 - Événements du cycle de vie de l'œuvre selon le modèle documentaire de DOCAM

Comme on peut le voir dans la capture d'écran ci-dessous, la consultation des documents se déroule de manière synoptique et présente chaque document selon sa typologie avec une icône (photo, mail, vidéo, texte). Les documents sont présentés selon la chronologie de la collecte des documents. Il y a quatre niveaux de

navigation ; typologie documentaire, l'œuvre ou une partie de l'œuvre, le contexte et enfin la source du document.



La consultation du document source se fait en cliquant sur l'icône.

Le fichier ressource apparait et imaginer la transposition du dossier d'œuvre Beaux-arts traditionnel vers ce modèle parait intéressant car il respecte la contextualisation des documents. La première difficulté que je vois dans cette transposition et le volume des documents. Sans parler de la masse à numériser et à diffuser, certains dossiers d'œuvres en musée contiennent des étagères entières en masse volumétrique, la représentation chronologique de

la collecte créerait une confusion très forte lors de la navigation du dossier d'œuvre.

De nombreux projets sont donc en cours pour répondre à l'injonction de numériser les documents au tour de l'œuvre. L'appel à l'ouverture des données publiques culturelles n'a fait que renforcer cette injonction. C'est aujourd'hui pour les musées une manière de se démarquer des nombreuses institutions culturelles qui proposent une aide au parcours du visiteur. Mais les musées se heurtent à des difficultés comme la pérennité des supports ; un article scientifique à une durée de vie très longue et revêt un caractère historique essentiel pour certaines recherches. Il est donc indispensable que le support garantisse l'accès à l'information à long terme et le respect du contexte législatif de communication du document. D'autres questions viennent se poser au projet de numérisation comme les coûts ou les formations des personnels à la numérisation des documents. Mais au-delà des questions techniques, la question principale qui se dégage des entretiens avec le personnel des musées, tous corps confondus, c'est la question de l'usage. En effet, les acteurs producteurs du document autour de l'œuvre voient cette complexité technique et législative et expriment ressentir le besoin d'une finalité particulière. La documentarisation du dossier d'œuvre soulève des changements importants sur les processus et interroge de cette manière le lien social et symbolique que représente le document papier dans ces processus.

Dans ce deuxième chapitre, nous avons vu que l'œuvre nécessitait un processus de muséalisation pour acquérir le statut d'objet d'art et que la documentation qui découlait de ce processus était la trace de la muséalisation de l'objet. Le processus de muséalisation de l'œuvre se construit dans l'organisation muséale in situ selon l'histoire de l'institution, des traditions, des normes et des liens sociaux établis entre les différents acteurs de ce processus. Cette construction, ce dispositif organisationnel légitimise l'action et l'évolution statutaire de l'œuvre. Dans cette optique, les projets de numérisation du dossier d'œuvre perturbent la représentation de la construction de ce processus organisationnel et par la dématérialisation des documents en tant que medium posent la question des liens sociaux entre les acteurs du musée. Les nouvelles normes construites autour des nouveaux modèles dématérialisés du dossier d'œuvre tel que le DOCAM ou le CIDOC CRM peinent à trouver leur usage dans l'organisation muséale car au-delà des possibilités technologiques, ils semblent se confronter à la question de l'usage d'une méta documentation située et produite dans la représentation d'une construction organisationnelle mais également dans le rapport symbolique à la matérialité.

Je propose, dans la dernière partie de cette thèse, de regarder les représentations de cette matérialité documentaire dans l'institution muséale tant dans les rapports symboliques des différents acteurs que dans son ancrage organisationnel. Ces observations permettront

de mettre en évidence les territoires et les jeux de pouvoir qui se sont édifiés au travers de la matérialité et qui sont questionnés dans le cadre de la dématérialisation.

**TROISIEME PARTIE : LE DOSSIER D'ŒUVRE, TEMOIN D'UNE
DYNAMIQUE D'EVOLUTION ORGANISATIONNELLE DES
MUSEES**

Si Niels Winfeeld Lund s'accorde dans ses travaux¹⁹⁸ sur la théorie du document pour pointer deux tendances «*divergentes ou convergentes*» depuis les années 1980 l'une comme définition de l'objet dans sa matérialité en tant que telle, l'autre comme rôle social du document, dans le cas observé des processus de création du dossier d'œuvre, ces deux tendances de la théorie du document convergent. L'activité professionnelle, sociale et communicationnelle qui se déroule entre les services qui interviennent et créent le dossier d'œuvre, fixe et donne à voir par la matérialité du dossier d'œuvre des pratiques, des connaissances, un moment de la vie institutionnelle du musée. Comme le souligne Lund dans ses travaux en 2004¹⁹⁹ en pointant la capacité des documents à exercer des activités de communication,

« Les sphères génèrent des documents afin d'agir à l'intérieur et en particulier entre les sphères et forment ainsi une action communicative »

¹⁹⁸Niels Windfeld Lund, « Document Theory », *Annual Review of Information Science and Technology* 43, n° 1 (1 janvier 2009): 1-55, <https://doi.org/10.1002/aris.2009.1440430116>.

¹⁹⁹Niels Windfeld Lund, « Documentation in a Complementary Perspective », *Aware and Responsible: Papers of the Nordic-International Colloquium on Social and Cultural Awareness and Responsibility in Library, Information, and Documentation Studies (SCARLID)*, W. Boyd Rayward. Lanham, Md. Scarecrow Press, 2004, 93-102.

La question de la visibilité matérielle du papier est souvent évoquée par l'expression du support comme témoin, preuve et médium.

Les résultats de cette recherche doctorale s'organisent en trois parties autour du support papier qui ont émergé et qui posent fortement question lorsqu'on évoque la numérisation du dossier d'œuvre. Tout d'abord, l'importance de la matérialité et la profondeur qui lui est accordé, dans un second temps, les pratiques qui se sont inscrites autour de cette matérialité dans l'espace organisationnel et enfin les enjeux de pouvoir qui lui sont liés.

« Il conviendrait de commencer par dire que le papier procède d'une grande diversité de régimes pragmatiques, qui renvoient à la mobilité de ses usages et de ses actions. La liste des différents types de papier (dont s'est réjouie la poésie : qu'on pense ici à la chanson « Les petits papiers » de Serge Gainsbourg) en cache une autre, celle des gestes, innombrables, que l'on fait avec le papier. Des gestes qui impliquent des actes de création, d'une part, et de communication, d'autre part : papier qu'on lit, qu'on plie, qu'on déplie, qu'on tend, qu'on échange, qu'on jette, qu'on déchire, etc. Ces gestes s'inscrivent dans une double orientation communicationnelle : émission ou réception, qui se superpose en partie à une autre orientation fondamentale – lecture / écriture -, et qui se complique (au sens deleuzien du terme) d'un rapport socio-

sémiotique relatif au processus de massification qui s'emparent d'eux. »²⁰⁰

3.1 LA PRESENCE EQUIVOQUE DU PAPIER

Lorsqu'on se penche sur le monde de l'archive papier, l'imaginaire, la représentation que ce document opère pour le chercheur est difficilement explicable car il a pour vocation de faire sens pour la personne dans une méthodologie de recherche qui est personnelle à chaque chercheur. Arlette Farge, dans ses travaux le décrit de la manière suivante

« Certes la lettre de chiffon est émotionnellement prenante, et bien des musées seraient sans doute heureux de l'exposer sous verre, mais l'important est ailleurs. Il réside dans l'interprétation difficile de sa présence, dans la recherche de sa signification, dans la mise en place de sa réalité au milieu de systèmes de signes dont l'histoire peut tenter d'être la grammaire. Les graines ensoleillées et les cartes à jouer sont à la fois tout et rien. Tout parce qu'elles surprennent et défient le sens ; rien, parce que ce ne sont que des traces brutes, qui ne renvoient qu'à elles-mêmes, si on ne s'en tient qu'à elles. Leur histoire n'existe qu'au moment où on leur pose un certain type de questions et

²⁰⁰Olivier Aïm, « Parcours théoriques d'une technologie de la culture : le papier », *Communication et langages* 153 (2007): 37-51.

non au moment où on les recueille, fut-ce dans l'allégresse »

3.1.1 MATERIALITE ET REPRESENTATION SYMBOLIQUE DE L'ARCHIVE DANS LES RECHERCHES EN HISTOIRE DE L'ART

Le document papier est devenu un objet ordinaire quasi transparent par son usage quotidien dans les organisations. Pourtant, sur la vingtaine d'entretiens menés, la question de sa visibilité matérielle s'est posée par l'expression de l'imaginaire relationnel, affectif et social que l'individu lui confère en le consultant.

La valeur « matérielle » est très souvent évoquée dans les témoignages des acteurs interrogés.

Les pratiques de recherches en histoire nécessitent la notion de volume comme si la représentation volumétrique des objets d'étude conférait la profondeur d'une meilleure maîtrise des contextes, d'une meilleure appréhension des événements autour des objets étudiés. Le document est d'abord évoqué par sa capacité à être manipulé et à faire le lien avec l'œuvre. En effet, plusieurs chercheurs ont évoqué les documents comme représentation de l'œuvre au travers la manipulation des documents présents dans le dossier d'œuvre, « *c'est presque comme si on touchait l'œuvre* », ici les

documents comme les dessins d'esquisses préparatoires sont le « representanem²⁰¹ » de l'œuvre.

On retrouve également ce « representanem » symbolique des collections lorsque les conservateurs évoquent la volumétrie des livres d'inventaire. En effet, le papier par sa capacité à créer par son accumulation, son volume représente « *la présence de, la valeur de* » la collection gérée par le conservateur.

Verbatim « Je suis conservateur, nous sommes affectés chacun à une spécialité, à une époque donnée vu l'importance du musée, lorsque je suis arrivé en poste, j'ai eu besoin de voir le volume représenté par les catalogues de la période dont j'étais responsable scientifiquement.

Lorsque je consulte la base informatisée de l'inventaire, je ne peux pas voir la totalité de l'inventaire, je ne peux pas me rendre compte du volume de l'inventaire alors que la salle des catalogues me donne un indice séquentiel de la présence des collections que je dois gérer, le volume des catalogues représente pour moi le volume des collections »

La volumétrie des dossiers d'œuvre représente l'ampleur des collections voire l'ampleur des responsabilités et des tâches induites aux compétences du conservateur. La volumétrie documentaire

²⁰¹Pierce, *Ecrits sur le signe*. Op.cit.

représente également dans les discours du conservateur, du chercheur ou du documentaliste la valeur de l'œuvre, donnée par son ancrage dans l'histoire de l'art ou encore dans l'histoire de l'ancrage local du musée. Cette valeur est donnée par le nombre de boîtes d'archive, son volume, la place que ces boîtes occupent au sein de l'ensemble de la documentation.

Verbatim d'une documentaliste « *Les dossiers d'œuvre sont classés dans des boîtes d'archive numérotées par leur numéro d'inventaire, selon la documentation qui existe sur l'œuvre, que l'on a rassemblé, une œuvre peut avoir plusieurs boîtes d'archive voire une rangée entière selon la valeur de l'œuvre* »



FIGURE 18 - MUSEE D'ORSAY - DOCUMENTATION - TIROIRS DES DOSSIERS D'OEUVRE - CREDIT MARYSE RIZZA



FIGURE 19 - MUSEE D'ORSAY - DOCUMENTATION - CLASSIFICATION TIROIRS DES DOSSIERS D'OEUVRE - CREDIT MARYSE RIZZA



FIGURE 20 - MUSEE D'ORSAY - DOCUMENTATION EN ATTENTE DE CLASSEMENT DANS LES DOSSIERS - TIROIRS DES DOSSIERS D'OEUVRE - CREDIT MARYSE RIZZA



FIGURE 21 - MUSEE D'ORSAY - DOCUMENTATION - TIROIR DES DOSSIERS D'OEUVRE -DENOMINATION - CREDIT MARYSE RIZZA

Ainsi le document est perçu dans sa matérialité, son volume, sa capacité à être manipulé, par la représentation symbolique de signes concrets, de présence d'œuvres dans les collections du musée.

De plus, la documentation muséale subit très peu le désherbage car elle a pour objectif de collecter l'exhaustivité des documents qui concourt à renseigner l'artiste, l'œuvre, l'exposition ou la thématique. C'est en ce sens que la documentation muséale trouve un point commun avec la définition scientifique des archives :

« Ensemble de documents, quels que soient leur formes ou leur support matériel, dont l'accroissement s'est effectué d'une manière organique, automatique, dans l'exercice des activités d'une personne physique ou morale, privée ou publique, et dont la conservation respecte cet accroissement sans jamais la démembrer²⁰² »

Les dossiers d'œuvre ont pour vocation d'être la carte documentaire de l'œuvre de sorte à pouvoir retracer les événements de la vie de l'œuvre, le moindre indice présent sur un document justifie sa présence dans le dossier.

Arlette Farge fait d'ailleurs la même constatation de la volumétrie dans son enquête dans les services d'archives et relève que

²⁰² J. André. De la preuve à l'histoire, les archives en France. Traverses. N°36. Janvier 1986. P.29

« dans les bibliothèques, le personnel (conserveurs et magasiniers) ne se perd pas en mer ; il parle d'elle en nombre de kilomètres de travées qu'elle occupe. C'est une autre forme de gigantisme ou bien une astucieuse façon de l'appriivoiser tout en marquant d'emblée l'utopie que représenterait la volonté d'en prendre un jour exhaustivement possession. La métaphore du système métrique crée le paradoxe : allongée sur les rayons, mesurée en mètres de ruban comme nos routes, elle apparaît infinie, peut-être même indéchiffrable.²⁰³ »

Selon Suzanne Briet²⁰⁴, la documentation dans le champ des sciences humaines et sociales, répond aux mêmes critères de volumétrie, car

« dans les domaines des sciences humaines, la documentation procède par accumulation: la littérature, l'histoire, la philosophie, le droit, l'économie, l'histoire des sciences elle-même, sont tributaires du passé. L'érudition est conservatrice. La science est révolutionnaire. L'évolution des connaissances humaines est un compromis permanent entre deux attitudes de l'esprit. L'invention et l'explication, la réflexion et l'hypothèse se partagent le champ de la pensée. La documentation est leur servante, ou allègre comme laitière, ou somptueusement vêtue, selon les vœux de ses maîtres les savants. »

²⁰³ Arlette Farge. Le goût de l'archive, p.11

²⁰⁴Briet, *Qu'est ce que la documentation?* Op.cit



FIGURE 22-ENSEMBLE DES DOCUMENTS EN ATTENTE DE SELECTION DOCUMENTAIRE POUR UNE EXPOSITION

Si le papier est présent de manière physique dans les bureaux et salles de documentation des musées, il l'est tout autant dans la sémiotisation des icônes informatiques dans les systèmes de gestion documentaire. En effet, au musée d'Orsay par exemple, lorsque le premier logiciel de gestion des collections a été pensé, c'est avec une reproduction de l'organisation documentaire papier. Le logiciel d'entrée des collections est ainsi organisé de la même manière que les dossiers d'œuvre et on peut même y retrouver le terme « kardex ». Les conservateurs interrogés soulèvent d'ailleurs ces

similarités sémiotiques en précisant qu'elles leur donnent l'impression d'avoir voulu recréer informatiquement les points de repère matériel du processus de l'inventaire papier sans jamais réussir à le recréer totalement. C'est cette capacité à « *faire signe* » qu'Yves Jeanneret²⁰⁵ avait exposé dans ses travaux sur « *les semblants du papier* », ces « *méta-formes* » présentes dans les dispositifs informatiques qui évoquent la puissance sémiotique du papier. Cette reproduction censée être le repère de l'univers communicationnel des pratiques gestuelles et documentaires de l'inventaire des œuvres en documentation trouble souvent les conservateurs qui perçoivent les outils informatiques comme des doubles systèmes de gestion documentaire et reste dans des pratiques traditionnellement basées sur le papier. Au final, l'ensemble des acteurs ne s'est donc pas approprié l'outil et semble aujourd'hui avoir des pratiques de ce processus de l'inventaire très différentes.

²⁰⁵ Jeanneret, « Les semblants du papier : l'investissement des objets comme travail de la mémoire sémiotique ».

Ecrans d'entrée de recherche des œuvres du musée d'Orsay.



FIGURE 23 - ECRAN DE RECHERCHE DES OEUVRES DU MUSEE D'ORSAY

Comme nous pouvons le voir, il existe une entrée Kardex (illustration ci-dessus) et le répertoire des œuvres se décline de la même manière que l'organisation des dossiers d'œuvres papier.

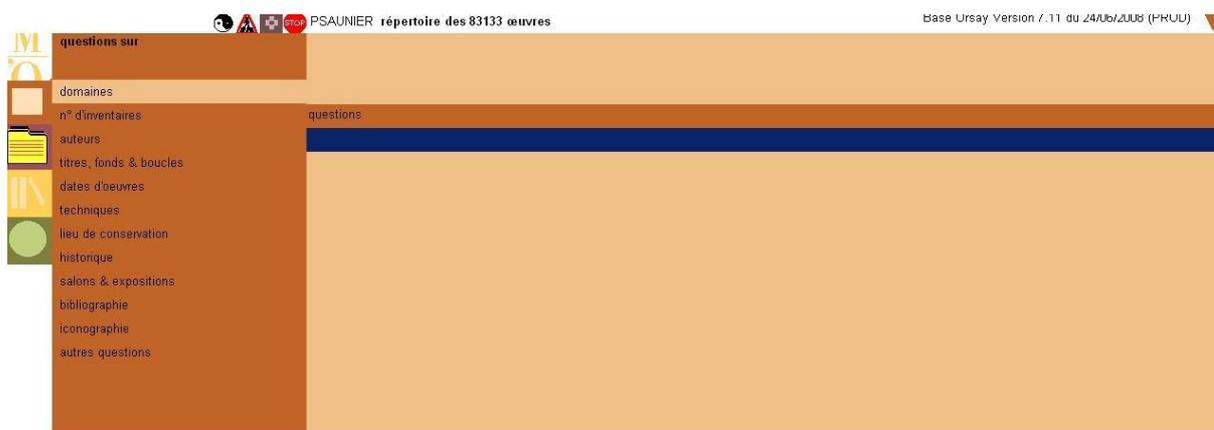


FIGURE 24 - ECRAN DE PRODUCTION DE LA FICHE OEUVRE DU MUSEE D'ORSAY

notice oeuvre Base Orsay Version 7.11 du 24/06/2008 (PROD)

n° d'inventaire est égal à "RF1983"

| auteur | nature | n°inv | titre | entrée |
|---|--------|-------|-------|--------|
| Degas, Edgar • peintures et pastels • RF 1983 • Madame Louis-Joseph Foucart | | | | |

Degas, Edgar • peintures et pastels • RF 1983
La femme à la potiche

Fiche oeuvre format long n° 1149
 créée par le 09/11/1987
 mise à jour par Roquebert Anne le 10/07/2006, Laborde Pierre-Yves le 30/09/2005, Laborde Pierre-Yves le 22/05/2002, Le Coz Françoise le 12/02/2001, Zuzinec Claudine le 18/10/2000, Le Coz Françoise le 03/12/1999
 validée par Roquebert Anne le 10/07/2006
 vue par Michel Odile le 15/09/2010
 gestion de saisie : 1000 REC
 images : (V, I)
 © photo musée d'Orsay / mm
 zone copyright mise à jour le 17/10/2006

peintures et pastels : tableau

RF 1983

Degas, Edgar
 Paris (France) 1834 - Paris (France) 1917

La femme à la potiche

1872

huile sur toile
 H. 0,65 ; L. 0,54 m.
 S.D.b.g. deux fois en ocre et en noir : Degas 1872

Organisme responsable : musée d'Orsay
Lieu de conservation : Paris, musée d'Orsay

localisation : en déplacement

Historique

- collection Manzi, Paris
- de 1894 à 1911, dans la collection du comte Isaac de Camondo, Paris
- 1911, accepté par l'Etat à titre de legs aux Musées nationaux du comte Isaac de Camondo pour le musée du Louvre (comité du 27/04/1911, conseil du 08/05/1911, arrêté du 23/11/1911)
- 1911, attribué au musée du Louvre, Paris
- de 1911 à 1947, musée du Louvre, Paris (exposé à partir de 1914)
- de 1947 à 1986, musée du Louvre, galerie du Jeu de Paume, Paris
- 1986, affecté au musée d'Orsay, Paris
- 1 - ? : collection Manzi (Paris)
- 2 - 1894 - 1911 : collection Camondo, Isaac de (comte) (Paris)
- 3 - 1911 : Legs
- 4 - 1911 : attribué par Musées nationaux à musée du Louvre pour musée du Louvre
- 5 - 1911 - 1947 : indéterminé à musée du Louvre pour musée du Louvre (exposé à partir de 1914)
- 6 - 1947 - 1986 : indéterminé par musée du Louvre à musée du Louvre, galerie du Jeu de Paume pour musée du Louvre, galerie du Jeu de Paume
- 7 - 1986 : affecté par musée du Louvre à musée d'Orsay pour musée d'Orsay

Exposition

- 1924, Paris, galerie Georges Petit, Exposition Degas : peintures, pastels et dessins, sculptures, eaux-fortes, lithographies et monotypes, 12 avril 1924 - 12 mai 1924, N°39
- 1931, Paris, musée de l'Orangerie, Degas, portraitiste, sculpteur, N°55
- 1954, Londres, The Art Council of Great Britain, Manet and his circle, 24 avril 1954 - 7 juin 1954, n°54
- 1969, Paris, musée de l'Orangerie, Degas - oeuvres du musée du Louvre : peintures, pastels, dessins, sculptures, 27 juin 1969 - 15 septembre 1969, n° 21, repr.
- 1976-1977, Paris, Grand Palais, L'Amérique vue par l'Europe, 17 septembre 1976-3 janvier 1977, n° 342, repr.

2 éd. impr. liste impr. fiche éliminer liste cartel retour

FIGURE 25 - FICHE OEUVRE - BASE DE DONNEES DES COLLECTIONS DU MUSEE D'ORSAY

Outre les similarités sémiotiques, les conservateurs déplorent l'absence de d'interopérabilité entre le logiciel des collections et le site internet. Ce qui leur demande par exemple de rentrer à plusieurs reprises les commentaires scientifiques effectués sur les œuvres.

Mais dans les échanges que j'ai pu avoir sur la matérialité du document avec les différents acteurs, c'est avant tout l'univers auquel le papier fait référence. Le papier s'avère être un objet communicationnel entre différentes personnes, différents temps

dans l'organisation, différents temps dans l'histoire et dans l'espace entre les personnes. Les conservateurs, documentalistes et chercheurs déplorent lorsqu'ils font usage des systèmes de gestion ou recherche documentaire ce manque de contact communicationnel humain. La numérisation du dossier d'œuvre pose donc la question du lien social et du statut du document dans l'environnement numérique. Malgré l'injonction de la numérisation du dossier d'œuvre, ce dernier peine à trouver sa place dans les organisations muséales. Il semblerait que la matérialité informatique dysfonctionne les liens sociaux jusqu'à présent occasionnés autour de la matérialité papier du dossier d'œuvre et donne au document numérisé « *un autre pouvoir d'existence sociale* »²⁰⁶

²⁰⁶Cécile Tardy, « Le substitut numérique : quelles mémoires muséales pour ce nouvel objet culturel ? », in *Quand les traces communiquent. Culture, patrimoine, médiatisation de la mémoire*, Communication et civilisation (L'Harmattan, s. d.), 121-34.

3.1.2 LA PREUVE PAR LE PAPIER

Les établissements publics détenteurs d'archives publiques ne peuvent en aucune façon établir une politique de restriction de consultation de leurs archives pour tous les citoyens, selon le code du patrimoine, les archives publiques sont librement communicables. Les musées ne dérogent pas à cette règle qui est d'ailleurs appuyée par sa mission de mise à disposition du public de l'ensemble du savoir connu et créé autour des collections. Les dossiers pédagogiques en ligne, les dossiers d'artiste, les bases de données accessibles et consultables à distance et tous les efforts de mise en visibilité de l'ensemble de la documentation des musées convergent en ce sens. Toutefois, la mise à disposition des dossiers d'œuvre au grand public prête encore à discussion et à interrogation notamment sur les natures des droits qui entourent ces dossiers.

Le dossier d'œuvre réunit toutes sortes de documents ; correspondances, photocopies d'articles, extrait de registre d'inventaire, photographies, articles, rapport, devis, factures, constat d'état, déclaration d'assurance, etc.

La typologie et la provenance des documents présents dans le dossier sont très variées où les droits d'accès sont régis par plusieurs

domaines de droit²⁰⁷ comme on peut le lire dans le tableau ci-dessous.

| | |
|--|---|
| Dénomination Loi | Concerne les documents du dossier d'œuvre pour |
| Loi 78-17 du 6 janvier 1978 dite Loi CNIL - Loi relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés. | Les données privées et personnelles sur certains documents. |
| Loi CADA - 17 juillet 1978 - concerne l'accès aux documents administratifs. | Documents d'acquisition – inventaire – constat d'œuvre et de restauration – |
| Loi Archives – 3 juillet 1979 – abrogée par l'ordonnance n° 2004-178 du 20 février 2004 relative à la partie législative du code du patrimoine | Documents bibliographiques au tour de l'œuvre – Archives privées. |
| Code du patrimoine | Documents historiques autour de l'œuvre – photographies – documents ayant un droit d'auteur |

²⁰⁷Intervention de Louise Gaillard – archiviste au service Archives du Ministère de la Culture et de la Communication à la journée d'étude du réseau MUST le 16 novembre 2017 sur les droits d'accès aux archives - <http://reseaumust.fr/podcast-2017/>

| | |
|---|--|
| <p>Loi Valter – 28 décembre 2015 - relative à la gratuité et aux modalités de la réutilisation des informations du secteur public</p> | <p>Toutes les données à caractère public du dossier d'œuvre</p> |
| <p>Loi Lemaire - 7 octobre 2016 – dite pour une république numérique</p> | <p>Réutilisation des données à caractère public et économie du savoir (publication scientifique autour des œuvres par exemple)</p> |

FIGURE 26 - LOIS QUI INTERVIENNENT DANS LA COMMUNICABILITE DES DOCUMENTS CONTENUS DANS LE DOSSIER D'ŒUVRE

Ainsi, la communicabilité des documents repose sur l'analyse des informations effectuées par le personnel qui gère ces dossiers.

Les documentalistes devront au fur et à mesure des demandes vérifier le droit d'accès aux informations du document. Certains musées ont opté pour le regroupement des documents non communicables mais parfois le document contient les deux types d'information et le simple fait de cacher l'information non communicable lui fait perdre son sens, c'est donc au professionnel de recourir au jugement et à ses connaissances afin d'établir l'accessibilité aux documents du dossier. Il existe des principes de restriction à la libre communicabilité des documents ; les documents doivent être des documents administratifs au titre de la loi de la

CADA (Commission d'accès aux documents administratifs) et doivent être achevés pour pouvoir être communiqués. De plus, le droit d'accès aux archives est limité dans trois cas ; la protection de l'intérêt public, la protection des intérêts privés et enfin le déroulement des procédures juridictionnelles, le secret industriel et commercial. La restriction des informations dépend des délais de communicabilité qui sont généralement de 50 ans mais peuvent aussi découler d'une dérogation²⁰⁸ donnée par la Direction des archives de France pour certains documents comme les rapports de restauration. Les pièces concernées par des délais ou des mesures restrictives sont de l'ordre de la vie privée des individus (noms, coordonnées), de la sécurité publique ou de la sécurité des œuvres et plus largement du secret industriel et commercial. La restriction intervient sur le dossier d'œuvre selon des exemples cités dans le tableau ci-dessous :

| Restrictions | Exemples de documents concernés dans les dossiers d'œuvres |
|---------------------|---|
| Intérêt public | Documents qui font référence à la sécurité |

²⁰⁸Il est possible via un formulaire de demande de communication par dérogation d'avoir accès à des documents d'archives publiques avant l'expiration des délais de communicabilité. Cette dérogation est définie par l'article L213-3 du code du patrimoine. L'autorisation doit être accordée par l'administration dont émanent les documents. Le formulaire est accessible sur le site des archives de France. Si cette dérogation est refusée, il est toujours possible de saisir LA CADA.(Commission d'accès aux documents administratifs).

| | |
|---|---|
| | publique (description des réserves, système d'accrochage des œuvres, information sur la conservation préventive des œuvres (conservation du patrimoine), système de sécurité dans les salles d'exposition) ou encore la négociation préparatoire d'une exposition internationale. |
| Intérêt privé | Documents qui mentionnent les coordonnées des enfants, petit enfants de l'artiste ou encore donateurs de l'œuvre. |
| Secret (juridictionnel, industriel et commercial) | Document faisant référence au secret économique et financier des acquisitions comme les négociations avec les collectionneurs |

FIGURE 27- TYPE DE RESTRICTION A LA COMMUNICABILITE DES DOCUMENTS CONTENUS DANS LE DOSSIER D'OEUVRE

La plupart des données du dossier d'œuvre sont communicables, qu'il s'agisse des thèses sur les œuvres, des articles parus, des prix et valeurs d'assurance qui nécessitent une transparence d'information étant donné qu'ils relèvent de fonds publics. La problématique de la communicabilité du dossier d'œuvre et des documents jugés comme indivisibles car porteurs de sens ont forcé certains musées à opter

pour des pochettes de « confidentialité » favorisant le culte du secret autour de l'art et du patrimoine²⁰⁹.

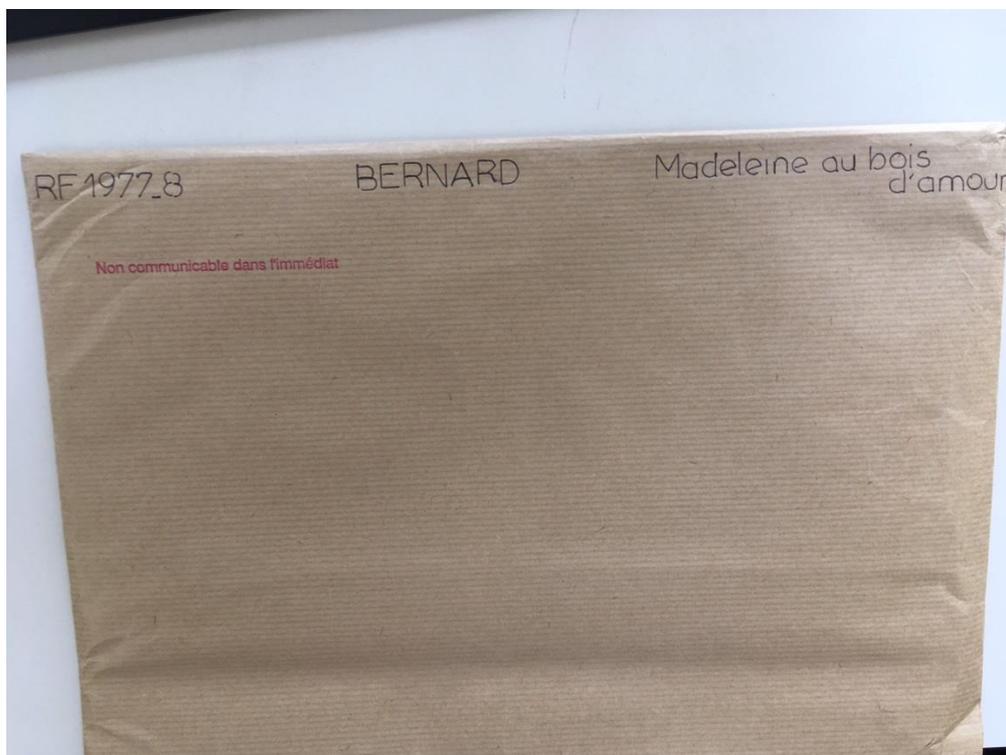


FIGURE 28 - POCLETTE CONFIDENTIELLE D'UN DOSSIER D'OEUVRE - MUSEE D'ORSAY

La question de la numérisation évoquée lors des entretiens a mis en exergue ces problématiques de communicabilité sous la forme d'une dualité de deux points essentiels : la divisibilité d'un document et la notion de preuve par sa matérialité.

La divisibilité du document est une question cruciale qui a suscité beaucoup d'inquiétudes lors des entretiens. Les chercheurs en histoire de l'art, comme les conservateurs de musée interrogés, évoquent la perte de sens lorsqu'un document papier qui contient

²⁰⁹J'évoque le culte du secret autour du patrimoine dans la partie 3.3.2 de ce travail de thèse.

plusieurs types d'informations avec des inscriptions, des ratures, des reprises est divisé en données informatiques informationnelles. Le document est un tout, il y a pour eux d'abord l'écriture, les éventuelles ratures et l'ensemble du contrat d'écriture voire la présentation éditoriale qui délivrent des informations au-delà de celles qui sont factuelles et présentes sur le document. Il est en ce sens un « dispositif »²¹⁰ comme le décrit Olivier Aïm dans ses travaux²¹¹.

« Il en suit que, oscillant de l'enregistrement à la diffusion, le papier ne peut manquer de s'ouvrir à une théorie de l'action et de l'agir. En cela pourrait-on alors parler du papier comme d'un dispositif au sens où il inscrit non seulement des signes, mais aussi des corps, des regards et des gestes. Papiers qu'on montre, qu'on manipule, qu'on exhibe, qu'on tend ou qu'on lit... A chaque fois, des situations, des objectifs, des opérations intellectuelles et sociales différents... à leur tour, ces dispositifs se matérialisent (sous la forme de l'energeia, dirait Aristote) dans une panoplie d'objets (de papier) qui renvoient à une sémiotique non plus seulement formelle mais matérielle. De sorte qu'on pourrait finalement dire que le papier devient au-delà, un dispositif apte à capter, à inscrire et à disposer « des formes de vie » [...] »

²¹⁰Olivier Aïm précise qu'il s'agit de mettre en regard le dispositif en vis-à-vis des notions de support, de matériaux et de médium

²¹¹Olivier Aïm, « Parcours théoriques d'une technologie de la culture : le papier », *Communication & Langages* 153, n° 1 (2007): 37-51, <https://doi.org/10.3406/colan.2007.4673>.

La matérialité du papier fixe un moment de la vie documentaire produite autour de l'œuvre : esquisses préparatoires, inventaire, constats de restauration, déplacements des œuvres à l'intérieur ou à l'extérieur du musée, étude scientifique des conservateurs ou historiens de l'art, documents liés aux expositions, recommandations de conservation préventive...autant d'actes, de « formes de vie » comme le souligne Olivier Aïm qui permettent de retracer , retrouver, raconter l'histoire d'une œuvre parfois à travers plusieurs siècles. Les espaces de gestion informatisée des collections, les banques de données en ligne sont souvent perçus, a contrario, comme une dissolution du document en information. La perte de sens induite par la fragmentation des champs documentaires informationnels est reconnue pour sa praticité mais induit une consultation matérielle du document pour retrouver ses « formes de vie ». L'archive qui catalyse l'ensemble des informations du document sert de trace, de media ou de preuve par l'ensemble du contrat d'écriture.

Les chercheurs en histoire de l'art interrogés expriment le besoin de percevoir la matérialité du document pour preuve. La notion de confiance mais également la représentation du document qui fait preuve trouve dans le support papier toute sa signification. Cette perception du document papier est ancrée dans l'histoire de nos

usages organisationnels et dans nos pratiques comme l'a montré Delphine Gardey dans ses travaux de recherche. Elle indique qu'historiquement si l'acte de copie est avant tout indissociable de l'écriture car il permettait de s'approprier les techniques d'écriture, il ne peut se résumer à « *ses vertus pédagogiques* »²¹²

« Copier, c'est bien conserver une trace, pour le futur immédiat ou plus lointain, c'est inscrire dans la durée et dans la possibilité de remémoration une série d'actions. L'écrit administratif est produit pour circuler et pour mémoire, pour formaliser une transaction, pour engager une relation de service ou de vente, il est aussi stocké pour pouvoir être produit à nouveau si nécessaire, si la relation commerciale ou de service se poursuit, en cas de litige ou d'erreur. La copie comme trace est consubstantielle à l'activité administrative, comme témoin ou enregistrement des faits.

Les recherches en histoire de l'art sont des recherches dans le passé. Tout comme une enquête judiciaire, la trace pour preuve s'incarne dans la matérialité des documents autour de l'œuvre.

Dans les acteurs interrogés, ce sont les chercheurs en histoire de l'art qui évoquent leur besoin de consulter, de toucher, de déambuler

²¹²Gardey, *Écrire, calculer, classer*. Op.cit.

dans les archives, de rassembler un corpus qui va leur permettre d'amasser des traces « pour preuve »

Verbatim d'un chercheur en histoire de l'art

« J'ai besoin de voir le document pour m'assurer que c'est le vrai, le témoignage de la matérialité est indispensable à mes recherches, voir les informations que je pourrais y lire dans une base de données ne m'apporterait pas les mêmes avancées dans mes recherches, le document ne m'apporte pas que les informations exprimées par l'auteur mais le papier, la manière dont les informations sont écrites, soulignées parfois, entourées vont me permettre de confirmer des hypothèses, les informations ont autant de sens que le document lui-même »

La matérialité du papier pour preuve semble encore fort présente dans l'appréhension des recherches en histoire de l'art malgré des usages numériques et une dématérialisation des archives de plus en plus prégnante dans les centres de recherche des institutions muséales. Il est important de noter que la réglementation de l'inventaire informatisé participe par ses conseils de gestion à la continuité de cette sauvegarde documentaire matérielle. En effet, l'annexe 1d. du décret du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre et des biens déposés dans un musée de France et au récolement, ordonne l'édition de l'inventaire informatisé de la manière suivante :

« Si la gestion des collections du musée est informatisée, l'inventaire peut être constitué par une édition sélective sur papier de la base informatisée. A partir d'un profil d'édition permettant d'extraire les rubriques définies dans la présente annexe au paragraphe 1.a ou 1.c, une édition est réalisée dans l'ordre des numéros d'inventaire, faisant apparaître l'intitulé des rubriques. Elle peut être accompagnée de photographies numériques de chaque bien. L'édition sur papier de l'inventaire doit intervenir au plus tard le 31 décembre de l'année qui suit l'année d'acquisition. Chaque registre ainsi édité est relié, titré, daté, paginé et paraphé. Il est complété chaque année par l'impression de la liste des acquisitions de l'année précédente ajoutée à la reliure. La même présentation et le même ordre des rubriques sont observés d'une année sur l'autre. Tout changement de mode de présentation est précisément décrit et justifié. »²¹³

L'inventaire informatisé est donc reconnu, conseillé mais vise à réaliser une édition papier. Une différenciation entre l'inventaire réglementaire et le système de gestion des collections est effectuée par les recommandations données par le ministère de la culture²¹⁴

« Il est important de ne pas confondre l'inventaire réglementaire

²¹³Articles annexes 1d et 4c de l'arrêté du 25 mai 2004 – Voir annexes

²¹⁴ Recommandations présentes sur le site Joconde accessible à l'adresse suivante : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/met hode.htm>

informatisé et la base documentaire informatisée, même si de nombreuses informations sont communes aux deux outils. Le premier est un document unique et infalsifiable tandis que le second est un système d'information évoluant au gré du travail scientifique sur les collections. » On voit donc apparaître un double système, l'un informatisé pour une meilleure gestion des collections et une communicabilité des données sur les œuvres, l'autre sur papier pour respecter la réglementation de l'inventaire papier jugé infalsifiable.

3.1.3 LE PAPIER : PASSEUR, TEMOIN D'UN INSTANT

Si la matérialité du papier lui confère le statut de preuve, c'est par sa capacité à exprimer une trace d'une action, une trace d'un moment de vie. Les recherches dans les archives des musées sont un parcours à travers l'histoire et le document lui-même est souvent perçu comme la trace ou le témoin d'une époque. Les chercheurs interrogés expriment tous le besoin du contact avec la matérialité du support, le visuel de l'encre usée sur le papier, la dimension « humaine » du support papier a même été soulevée.

[Verbatim d'un chercheur en histoire de l'art]« *Le contact de la matérialité du papier me donne l'impression de rejoindre une époque, une personne, les traces de la plume qui a bavé, le papier usé, corné. Nous*

chercheurs, faisons des recherches dans l'histoire, la matérialité du papier représente ce passé.»

Ou encore « le papier sur lequel on peut voir l'écriture de l'artiste à son importance, il est corné, tâché, chiffonné, plié, conservé dans une pochette, caché dans une enveloppe, jauni, c'est pour moi des indices que m'a laissés l'auteur sur les conditions d'écriture de sa lettre »

La comparaison des écritures, de l'encre, des ratures, du grammage du papier, de l'endroit où il a été écorné et le besoin de percevoir sa « matérialité » semble stimuler l'imaginaire lié à la condition de sa création. Sa condition matérielle fait de lui un objet phatique représentant par excellence la relation existante entre l'auteur et le texte²¹⁵. Le document numérique ou numérisé nécessite d'être lu aux travers d'outils qui, pour le chercheur, apparaissent tout d'abord comme une perte des perceptions des dimensions et de la matière du document occasionnant un bouleversement des modes de représentations²¹⁶ mais également de l'imaginaire dans lequel le papier plonge l'individu. Le document numérisé, bien que qualifié de « pratique » par le chercheur pour le signalement du document à

²¹⁵Karine Berthelot-Guiet, « Communication et langages, n°153, 2007. Les pouvoirs de suggestion du papier. » 153, n° 1 (2007), http://www.persee.fr/issue/colan_0336-1500_2007_num_153_1.

²¹⁶Dominique Cotte, « Le concept de « document numérique » », *Communication & Langages* 140, n° 1 (2004): 31-41, <https://doi.org/10.3406/colan.2004.3265>.

distance dans le fonds documentaire ne dispense de la consultation sur place ou le « toucher » a toute son importance. La perception émanant du papier fait partie d'un rituel tout comme le lieu d'accès au savoir peut être parfois tout aussi important.

Le document numérisé ne confère pas, par sa consultation, ce sentiment de « miracle » décrit par Farge dans le parcours des archives²¹⁷.

« Celui de rattacher le passé au présent ; en la découvrant, on se prend à penser qu'on ne travaille plus avec les morts (l'histoire est certainement d'abord une rencontre avec la mort), et que la matière est si aiguë qu'elle sollicite simultanément l'affectivité et l'intelligence. »

Un des conservateurs, de la même manière m'a indiqué que lors de sa prise de fonction, il avait passé beaucoup de temps à parcourir les dossiers d'œuvre pour s'imprimer de l'histoire des collections qu'il devait gérer. Il a même ajouté que malgré sa formation en haute école nationale du patrimoine, il avait beaucoup appris de la période historique en parcourant les archives. L'ensemble des documents présents dans le dossier documentaire renseigne et donne du sens à l'objet œuvre et à l'ensemble des acteurs étant

²¹⁷Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Points Histoire 233 (Paris: Éd. du Seuil, 1997).

intervenues dans le champ de vie de l'œuvre. C'est une réelle plus-value à l'enseignement de l'histoire des arts, un complément de savoir qui permet souvent une meilleure compréhension de l'importance des œuvres dans leur époque mais également à travers le temps.

3.1.4 LE DOSSIER D'ŒUVRE : OUTIL ET « LIEU » DOCUMENTAIRE

Au regard des entretiens menés avec les différents corps de métiers muséaux, la grande force du dossier d'œuvre se situe dans l'unité reconstituée. En effet, non seulement « *la mise en regard*²¹⁸ » des documents lui confère une richesse documentaire inopérante dans la version électronique mais la traçabilité témoignée par la présence de ses documents rassemblés en un seul point lui donne « *une valeur informationnelle [...] supérieure à la somme des composants*²¹⁹ ».

De plus, il faut lui ajouter l'avantage d'être malléable et organisable à souhait si bien que certains conservateurs évoquent le dossier d'œuvre comme l'outil de « *création*²²⁰ » par excellence, prendre le papier, le poser, le plier, l'échanger, le déchirer, créer de nouveau, seul le support papier paraît permettre cet acte souvent observé

²¹⁸Cotte, « Le concept de « document numérique » ». *Op.cit.*

²¹⁹ Marie-Anne Chabin, « Essai de définition universelle du dossier, Abstract », *Document numérique* 6, n° 1 (2002): 159-75, <https://doi.org/10.3166/dn.6.1-2.159-175>.

²²⁰Aïm, « Parcours théoriques d'une technologie de la culture : le papier ». *Op.cit.*

chez les conservateurs. Techniquement, il est impossible de reproduire ces gestes d'inspiration créatrice avec le document électronique. Le dossier documentaire œuvre sur support papier alimente la réflexion du conservateur au fur et à mesure de son cheminement intellectuel dans le cadre d'une création d'exposition temporaire par exemple alors que la consultation en ligne nécessite savoir ce que l'on cherche en amont.

Enfin, le dossier d'œuvre se trouve au cœur de l'organisation et de la relation entre deux métiers ; documentalistes et conservateurs. Ce lien, cette « corporalité²²¹ » de l'échange entre ces deux acteurs y est souvent présente. Ici le Dossier et plus spécifiquement la fiche d'inventaire et les notes scientifiques, c'est-à-dire les premiers échanges communicationnels entre le conservateur et le documentaliste prennent corps avec la création du dossier documentaire. Il prend la forme d'un médium de communication entre deux compétences spécifiques autour de l'œuvre. Le dossier papier nécessite un contact, une entrevue tandis que le document électronique par sa virtualité semble plus froid et dénué de toute humanité au sens des conservateurs et des documentalistes interrogés.

²²¹J'utilise corporalité au sens des travaux de Roland Barthes sur l'écriture et ses « formes de vie » et sa quasi physiologie décrite dans ses travaux. Roland Barthes, *Roland Barthes. Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, Éditions du Seuil (Abbeville, impr. de F. Paillart), 1953).

Le dossier d'œuvre est donc un élément documentaire pivot du processus organisationnel de l'inventaire muséographique ainsi que de la production muséale établie par l'ensemble des acteurs. Sa numérisation implique la remise en question de cette organisation ainsi que la « place » occupée par cet objet à l'intérieur de celle-ci. Les perspectives de numérisation de ces dossiers soulèvent beaucoup de questions et semblent demander de regarder le document patrimonial uniquement sous son aspect de communication en primant l'information et non son rôle social à l'intérieur de l'organisation.

Un autre point soulevé essentiellement par les conservateurs c'est que le dossier est décomposable et recomposable à souhait. Il voit en sa possibilité de fragmentation matérielle un moyen essentiel de recouper les informations entre plusieurs œuvres d'un même artiste par exemple. Ce point fait de nouveau référence au sens donné à l'ensemble des documents, au fait que chaque document a lui-même un sens mais que cette dernière se démultiplie en regard des autres documents présents dans le dossier d'œuvre ou encore dans la mise en regard de certains documents d'autres dossiers. Les espaces de gestion informatisée des collections sont souvent perçus comme une dissolution du document en information. Une décomposition du document en données informationnelles, d'un objet qui dans son ensemble prend tout son sens en fragments numériques

informationnels. Les informations sont perçues comme disséminées dans des systèmes de gestion qui divisent et ne rassemblent pas.

Paul Otlet, dans sa description du dossier avait déjà relevé cette notion de sens, de perception de la totalité des informations, dans sa définition du dossier documentaire dans son *traité de la documentation*²²² publié en 1934.

« Les archives ou dossiers comprennent les pièces originales et les petits documents dans leur intégrité ou par fragments. Elles sont disposées en dossiers. Leur formation donne lieu au découpage des publications pour en redistribuer les éléments selon un ordre différent et former des ensembles de tout ce qui relève des mêmes questions. Les dossiers comprennent les extraits ou découpures de livres, de périodiques, de journaux, les notes manuscrites, dactylographiques ou ronéographiées. Ainsi constitués, ils ont deux grands avantages :

1° Ces dossiers groupent les pièces réduisant ainsi au minimum l'effort de la consultation.

²²²Paul Otlet, *Le livre sur le livre : traité de documentation*, [Reproduction en fac-similé, 1 vol. (Bruxelles: les Impressions nouvelles, 2015).

2° Ils permettent pour ainsi dire d'une manière automatique de saisir les choses plus objectivement et dans leur totalité, chaque document envisageant un point de vue, la réalité totale étant faite de l'ensemble des points de vue. »

Plus récemment, d'autres essais de définition ont été faits notamment par Marie-Anne Chabin²²³ dans ses travaux sur le « document numérique ». Elle définit tout d'abord le document comme étant « l'association d'une information et d'un support » et elle met en exergue que les dossiers documentaires composés de divers documents « peuvent être considérés comme un document ». Elle précise également que « la différence entre document et dossier est que le premier correspond à une date unique, à un acte unique [...] alors que le second correspond à un laps de temps au cours duquel s'agglomèrent divers documents rangés dans la même chemise ». Le parcours à travers l'histoire. Elle conclut en notant qu'on peut « considérer le dossier comme une enveloppe, matérielle ou virtuelle qui reçoit des informations (données, documents) liées par une unité de contenu pendant une période donnée ». Ces indications établissent la nature du dossier aussi bien au niveau de sa matérialité (le support papier) que de sa virtualité (le support électronique) sans la remettre en cause et interroge les

²²³ Marie-Anne Chabin, « Essai de définition universelle du dossier, Abstract », *Document numérique* 6, n° 1 (2002): 159-75, <https://doi.org/10.3166/dn.6.1-2.159-175>.

raisons pour lesquelles les musées, qui gèrent leurs collections de manière informatisée depuis déjà une dizaine d'années n'ont pas su numériser leur dossier d'œuvre. Une des réponses trouvées lors des entretiens et qu'aucun acteur n'a su retrouver le sens donné à l'ensemble des documents dans un système d'information.

Les deux points soulevés par Paul Otlet comme étant des avantages du dossier, sans oublier le rapport symbolique et l'attachement au support papier semblent expliquer ce paradoxe mais il est indispensable de revenir sur ce qui fait la praticité du dossier documentaire sur support papier dans le processus de l'inventaire du patrimoine muséographique tant au niveau de l'objet que de l'organisation voire des missions des différents acteurs du musée.

[Verbatim d'un des documentalistes interrogés] « *si je dois construire une bibliographie, je prends les pochettes des dossiers d'œuvre, croisée parfois à d'autres documents d'indices d'exposition, on se rend compte que certains artistes ont exposé ensemble* »

Il en est de même pour un des conservateurs que j'ai pu observer dans la préparation d'un montage scénographique et qui prenait les dossiers documentaires comme représentation de l'œuvre pour travailler sur l'ordonnancement des œuvres dans le parcours scénographique.

Un documentaliste a souligné l'importance de la matérialité du dossier mais également du lieu où il est stocké, la documentation est vue comme « *un point de ralliement* » du savoir autour de l'œuvre.

[Verbatim du documentaliste en question]

La documentation est un lieu central dans le musée. Tous les services internes consultent à un moment donné le dossier d'œuvre et font appel à nos compétences de recherche, et nous répondons également aux demandes du public externe

Les relations et pratiques professionnelles soudées autour de l'objet documentaire du dossier d'œuvre papier sont toutes présentes dans les discours des acteurs du musée interrogés, lorsque le pendant numérique du dossier est soulevé, les conservateurs, documentalistes voire régisseurs interrogés peinent à trouver son équivalent dans la numérisation et évoquent en plus le rôle perturbateur des liens sociaux fondés dans l'organisation.

Les recherches en Histoire de l'art et en patrimoine de manière générale nécessitent un parcours dans les archives où la matérialité et les représentations symboliques sont encore fort présentes. Ces dernières délivrent un statut juridique au document, le document papier exprime par sa matérialité un caractère authentique aux faits,

une trace de forme de vie, il est la représentation d'une action dans le temps, mais également un moyen de communication entre les multiples acteurs des différentes époques qui ont accompagné la vie de l'œuvre. Il est perçu comme une passation d'une œuvre sacralisée qu'on ne peut toucher, comme si le fait de toucher les documents permettait d'accéder d'une autre manière à l'œuvre pour les chercheurs en histoire de l'art. Quant aux acteurs de l'organisation muséale, ils confèrent au document papier non seulement un rôle de transmission historique nécessaire à l'appréhension scientifique des œuvres mais également un rôle social qui permet à l'organisation de catalyser toutes les connaissances et les compétences autour de l'œuvre. Ces caractéristiques liées à la matérialité du papier questionnent l'organisation lorsqu'il s'agit de numériser les documents liés à l'œuvre car si le document se fragmente en données informationnelles lorsqu'il passe dans les système d'information et de gestion des collections, la symbolique que lui confèrent les acteurs ne trouve pas son pendant numérique dans la matérialité informatique, il s'agit donc d'interroger l'organisation afin d'observer les répercussions sur les pratiques documentaires lorsqu'il s'agit de les exécuter dans une matérialité de papier ou dans une matérialité informatisée.

3.2 L'ANCRAGE ORGANISATIONNEL DES PRATIQUES DOCUMENTAIRES

Les pratiques documentaires autour de l'œuvre dans les institutions muséales sont autant liées à la tradition qu'à l'organisation muséale. Ces pratiques s'effectuent dans un dispositif mêlant des acteurs, des objets, des processus précis selon les lieux et l'évolution des collections. Comme l'a montré Delphine Gardey dans ses travaux sur ce qu'elle appelle « la révolution de papier », l'organisation de nos sociétés modernes et industrielles s'est fondée autour de ce medium documentaire qui a permis d'installer dans les petites, moyennes, grandes organisations, institutions et administrations des procédures de fonctionnement particulières à chaque lieu. Observer les procédures de fonctionnement des musées et tout particulièrement les pratiques documentaires nécessite d'observer le parcours de l'œuvre dans les musées et d'écrire l'incidence des compétences de chaque acteur dans les documents liés à l'œuvre. Questionner les acteurs sur leur rapport à la symbolique du document papier induit donc de questionner l'organisation et ses pratiques tant dans le rapport matériel au papier que dans les pratiques de gestion informatisée des collections. De ce questionnement autour de l'organisation trois aspects ont pu être mis en exergue ; Premièrement, le caractère noble du papier et son inscription organisationnelle, deuxièmement la volonté d'informatiser les pratiques de gestion des collections et enfin la

question de la production des savoirs face à ces deux modes d'organisation des connaissances autour de l'œuvre.

3.2.1 LA NOBLESSE DU PAPIER

Parmi les acteurs interrogés, j'ai pu mettre une caractéristique constante conférée au document papier en exergue ; sa noblesse.

En effet, tous les acteurs interrogés, internes à l'organisation muséale comme les conservateurs, documentalistes, régisseurs ou externes comme les chercheurs en histoire de l'art ou stagiaires à l'école du Louvre par exemple sont des êtres sensibilisés au patrimoine, à la recherche dans l'histoire et ils confèrent tous une noblesse à la matérialité du papier.

Le chercheur n'est pas seul à exprimer sa « *préférence* » du support papier. Le conservateur garde, dans toutes ses pratiques documentaires mais également dans ses pratiques d'écriture, un lien particulier avec le papier. Le support papier est souvent qualifié par ce dernier de plus « noble » et correspondant aux valeurs du patrimoine tandis que le support numérique ou numérisé est perçu et rattaché à des actions purement techniques. Les historiens et usagers des centres de documentation des musées interrogés le qualifient comme le symbole d'une forme de vie²²⁴.

²²⁴ Berthelot-Guiet, « Communication et langages, n°153, 2007. Les pouvoirs de suggestion du papier. »

Le ressenti des conservateurs sur ce sujet est même appuyé par les politiques managériales des musées. En effet, au musée d'Orsay par exemple, les conservateurs sont rémunérés pour la rédaction de leurs commentaires historiques sur les œuvres du Musée dans le magazine papier mais ne le sont pas pour les rédactions dédiées au site Internet.

L'information n'est pas le seul élément documentaire important dans un article scientifique : il est évident que l'auteur fait partie de la communauté scientifique et prend part à un système discursif en écrivant des articles dans des revues qui confèrent à l'auteur un statut dans la communauté scientifique²²⁵.

Les politiques managériales des musées encouragent davantage leurs conservateurs à écrire sur les éditions papiers (rémunération)

3.2.2 L'INFORMATIQUE : BRICOLAGES ORGANISATIONNELS ET DISQUALIFICATION DE LA PRATIQUE SCIENTIFIQUE

Comme nous avons pu le voir précédemment l'informatisation des collections muséales a puisé ses objectifs d'utilisation des TIC dans

²²⁵Bernd Frohmann, « Discourse and Documentation: Some Implications for Pedagogy and Research. », *Journal of Education for Library and Information Science* 42 (2000): 13-28.

deux logiques ; une logique substitutive basée sur l'amélioration de la production interne et une logique de créativité basée sur l'utilisation des TIC au service d'une meilleure médiation envers le grand public.

La logique substitutive est chronologiquement antérieure à la recherche de créativité de l'organisation muséale, elle puise ses fondements dans l'approche « *technocentrée*²²⁶ » des organisations. Cette logique substitutive a pour but, depuis l'intégration des TIC dans les organisations, de remplacer les processus basés initialement sur le support papier par des systèmes informatisés afin de rationaliser les pratiques et ainsi améliorer la productivité.

L'outil informatique est un élément incontournable de la stratégie de management des organisations et les musées n'ont pas dérogé à cette règle. Au-delà, du bénéfice de la gestion documentaire perçue dans les systèmes de gestion des collections, c'est la chaîne opératoire de l'acquisition à l'exposition de l'œuvre qui est directement visée dans ses systèmes de management des collections.

Dans cette logique substitutive des processus papier, c'est l'impératif de productivité qui est visé, la gestion et le contrôle des activités qui tournent autour de l'œuvre sont devenus des éléments cruciaux dans la vie des musées ; prêts, expositions temporaires,

²²⁶ Pierre Rabardel, *Les hommes et les technologies; approche cognitive des instruments contemporains* (Armand Colin, 1995), <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01017462>.

externalisation dans les antennes déconcentrées des grandes institutions, le mouvement des œuvres est un acte courant dans le quotidien muséal et l'informatisation des pratiques a engendré une évolution des métiers et des compétences voire une hyperspécialisation²²⁷.

L'informatisation des collections a pour but de partager la nombreuse documentation créée par les services dédiés à la gestion, à la régie, à l'exposition des œuvres dans cette logique d'accompagnement des mouvements des œuvres. Cette documentation qualifiée de « *techniquo-administrative* ²²⁸ » peut être conservée dans le dossier d'œuvre à la documentation dans certains cas quand le dossier centralise la totalité des informations mais elle peut également être gérée, conservée voire dupliquée dans les services producteurs de cette documentation.

Les enjeux de la gestion informatisée sont nombreux ; il s'agit tout d'abord d'établir une traçabilité des objets pour maîtriser les risques. En effet, les collections des musées de France sont

²²⁷ Hélène Vassal, « Du projet de base de données informatisée à sa réalisation : ambition et limites. », in *Documenter les collections* (Paris: La documentation Française, 2014).

²²⁸ Je reprends l'expression documentation « techniquo-administrative » d'Hélène Vassal dans sa contribution sur l'informatisation des collections (op.cit) qui explique que la documentation produite en musée émerge de l'accélération événementielle des musées et des mouvements d'œuvres (expositions temporaires, prêt des œuvres, création de musées « bis » où les collections sont déconcentrées comme le Louvre Lens) et nécessite de fait une gestion accrue de la dimension managériale des collections et de sa documentation.

nombreuses, il peut y avoir des milliers d'œuvres dans les réserves et le récolement des musées est une des plus grandes difficultés de gestion décennale.²²⁹ De plus, les collections des musées sont toujours en mouvement, expositions, sortie des réserves pour restauration, sortie des collections pour prêt pour une exposition en France ou à l'étranger, ces mouvements doivent être gérés et enregistrés afin de permettre une traçabilité de la vie de l'œuvre. La gestion informatisée permet de répondre à cette obligation. Ensuite, informatiser les collections permet également de donner un meilleur accès à l'information sur les collections et croiser des données par interopérabilité des outils informatiques afin de pouvoir construire

²²⁹Le récolement est une obligation décennale des musées. Les collections doivent être pointées et vérifiées selon les listes d'inventaire, cette obligation dans les grands musées comme dans les plus petits impose souvent de fortes difficultés de gestion dans les musées comme l'indique cet extrait d'un dossier paru dans La Gazette des communes le 19/08/2014

Récolement : un inventaire stratégique pour les musées

« Elles ont montré que les musées de France, quoiqu'ils obéissent aux mêmes règles et à la même loi, sont très loin d'être dans la même situation au regard des inventaires. Beaucoup n'en ont même pas, au sens légal du terme, c'est-à-dire un inventaire à 18 colonnes et selon la forme prévu par le décret 2002-852 du 2 mai 2002. Par ailleurs, la situation des collections inscrites à l'inventaire est également hétérogène. Beaucoup de collections n'ont jamais été inventoriées, soit partiellement, soit en totalité, pour les raisons les plus diverses. Bref, le récolement a démarré sur une base qui n'avait rien d'homogène. Résultat : les opérations de récolement ressemblaient soit à un véritable récolement, c'est-à-dire qu'on vérifiait effectivement l'inventaire, parce que ce dernier existait et était bien tenu, soit on faisait tout depuis le début, c'est-à-dire l'inventaire et le récolement de A à Z

des ontologies documentaires et les exploiter dans les espaces de médiation.

L'informatisation des données autour de l'objet muséal, qu'elles soient historiques, scientifiques ou basées sur l'impératif productif de la gestion des œuvres est tout autant stratégique que l'impératif créatif dédié à la médiation car la production informatisée des données se veut être à la base des processus de numérisation et de diffusion des collections en ligne.

De nombreux musées ont développé leurs propres systèmes d'informatisation des collections car il n'existait pas d'outils informatiques permettant de gérer à la fois le mouvement des œuvres, la régie des collections et l'exploitation documentaire et scientifique de l'œuvre. Seule l'application Gcoll du réseau et logiciel Videomuseum permettait ces croisements d'informations et une pratique centralisée des différentes compétences métiers : conservation, régie, documentation. Le réseau Videomuseum étant réservé au musée d'art moderne et contemporain, le musée La Piscine a fait le choix de rejoindre le réseau et de s'approprier l'outil pour gérer au mieux ses collections. Toutefois ce système permet une diffusion des collections mais dans la saisie des principales données du dossier d'œuvre et ne s'attache pas à permettre une diffusion complète du dossier d'œuvre.

Le musée d'Orsay fut pionnier dans la gestion informatique des œuvres et fit développer dès 1995, une base ayant pour but d'améliorer la gestion interne des œuvres en permettant une vision globale de l'inventaire des collections tout en communiquant toutes les données scientifiques de rentrées dans la base vers le site web du musée réalisant ainsi une meilleure médiation vis-à-vis du public.

Ce logiciel est toujours en fonctionnement aujourd'hui au musée d'Orsay mais permet seulement au service des publics et de la médiation de récupérer les commentaires des conservateurs sur les œuvres afin de les communiquer au public.

En s'appuyant sur ces deux terrains, il m'a semblé intéressant d'observer comment l'intégration des TIC dans un processus d'inventaire basé sur des pratiques documentaires papier se concrétisait en terme de résultat et de productivité, la question est de savoir si cette intégration crée de la désorganisation ou si elle simplifie les processus comme annoncé dans leurs objectifs d'intégration.

La désorganisation est essentiellement la conséquence du sentiment « *d'insécurité numérique* » et des stratégies de résistance mises en place par les collaborateurs, qui exprimeront et mettront en œuvre ensuite des stratégies de contournement des TIC, des « *bricolages* » organisationnels afin de parvenir à l'impératif de productivité engagé dans l'espace muséal.

« *L'insécurité numérique* » est définie par Luc Bonneville et Sylvie Grosjean comme

« une insécurité inhérente à la situation nouvelle créée du fait de la présence des TIC dans l'environnement du travail [...], liée à la transformation physique de l'environnement du travail [...] et deuxièmement, ce terme renvoie aussi à une forme d'insécurité prenant notamment sa source dans le fait que l'introduction des TIC dans les organisations a stimulé la circulation et l'accès à l'information, mais à une information dématérialisée »²³⁰

Les travaux menés par Sylvie Grosjean et Luc Bonneville dans le domaine de la santé montrent des similitudes avec les observations menées sur le terrain muséal.

En effet, les musées sont soumis au culte de la performance et de l'excellence et sont jugés à l'aune de l'utilisation des technologies numériques qu'ils peuvent employer pour améliorer l'accès à leur collection. Dans ce contexte, l'innovation technologique est souvent considérée de manière optimiste et présentée de manière solutionniste.

²³⁰ Bonneville, Luc. Grosjean Sylvie. Quand l'insécurité numérique fait figure de résistance au changement organisationnel. Op.Cit.

Or, sur les deux terrains d'observation, qu'il s'agisse du musée d'Orsay ou du musée La Piscine, j'ai pu observer que les pratiques informatisées semblent être délaissées au profit de stratégies qui visent à « *re-matérialiser* » les informations saisies dans les systèmes informatisés de gestion des collections voire qui alourdissent la production car ces systèmes de gestion sont positionnés dans une logique de travail supplémentaire et non substitutif.

Au musée d'Orsay par exemple, les entretiens menés avec les conservateurs ont soulevé deux points : l'absence d'utilisation du système pour l'inventaire et l'absence d'interopérabilité entre les services.

On peut malgré tout observer que le détournement de l'utilisation du système de gestion informatisée des collections n'est pas inhérent à de la résistance au changement mais s'explique davantage par l'organisation et l'historique de l'inventaire muséographique du musée d'Orsay.

Une partie des collections du musée d'Orsay appartient au Louvre et le musée d'Orsay se doit de garder une unité de collection en perpétuant l'inscription de ses nouvelles acquisitions sur les catalogues du Louvre. Les conservateurs n'ont donc pas la maîtrise de l'ouverture officielle par la création du numéro d'inventaire en « RF » pour République Française.

[Verbatim d'un conservateur] *Le processus de l'inventaire muséographique débute avec l'acquisition d'une œuvre dans ma période de responsabilité. Lorsque je reçois l'œuvre, je fais d'abord une demande de numéro d'inventaire par mail aux services du Musée du Louvre. Je leur envoie également les informations pour qu'ils puissent remplir les 18 critères scientifiques. J'ouvre, en ce qui me concerne un dossier papier sur l'œuvre qui me permet de conserver tous les commentaires que j'ai rédigé sur l'œuvre en l'analysant. Je reçois ensuite un numéro d'inventaire par mail par les services du Louvre. J'envoie, ensuite, les informations par mail aux documentalistes pour qu'elles puissent saisir le tout dans la base.*

On peut voir que les échanges se font par mails et non par les systèmes de gestion informatisée car le Louvre a développé ses propres solutions de gestion informatisée des collections. Les bases de données sont donc non communicantes. Les doubles voire triples saisie par mail des informations concernant l'œuvre sont donc inévitables.

Certains conservateurs effectuent cette saisie eux-mêmes mais d'autres préfèrent ne travailler que sur support papier, cette différence de pratique provoque très souvent une désorganisation dans l'ensemble du processus et résulte sur un inventaire devenu hybride ne permettant ni une amélioration de l'ensemble organisationnel, ni une vision d'ensemble des collections. Au musée La Piscine, les dossiers d'œuvre sont créés sous papier puis saisis

dans Videomuseum. Les données d'inventaire existent donc dans plusieurs formats ; il y a les livres d'inventaire à 18 colonnes sur lequel l'acte de récolement des œuvres se base, les dossiers d'œuvre et la base de données videomuseum. Cette triple écriture crée davantage de travail et non un gain de productivité. Videomuseum est considéré comme une base commune de diffusion et non un outil direct de simplification des processus d'inventaire. Certains conservateurs exprimaient une gêne sur le système de gestion, une dématérialisation de l'information qui leur ôtait le sentiment soit de la mesure des collections, soit de la dé-contextualisation de l'information. Le conservateur qui annote ses documents lors de ses différentes analyses peut penser à des connexions avec d'autres œuvres pour des futures expositions ou des doutes sur la scientificité de son analyse qu'il doit recouper avec d'autres informations. Il exprime donc le besoin de garder, de matérialiser, d'annoter pour mieux gérer et mener à bien ses missions.

[Verbatim d'un conservateur]*Le système de gestion des données a été créé spécialement pour le musée d'Orsay, il est ergonomique et on a des interfaces qui reprennent les chartes du Musée D'Orsay. C'est assez facile mais le fait qu'il ne communique pas avec le musée du Louvre me force à communiquer les informations par mail pour suivre correctement les procédures, je ne fais donc que le mail et ouvre le dossier papier, je fais beaucoup d'annotations quand j'analyse une œuvre, ma prise de note est personnelle,*

je favorise donc le mail et je garde le dossier d'œuvre que j'ouvre dans mon bureau. En plus par liste informatique, j'ai du mal à saisir l'importance des collections dont je suis responsable. J'ai besoin de matérialiser. Quand vous voyez les salles de catalogue du Louvre, vous vous rendez compte de l'importance, les dossiers dans mon armoire, c'est la même chose. Ils me permettent de voir l'étendue de mon travail.

On observe des stratégies de contournement des TIC qui visent à sécuriser l'environnement de travail par la présence de la matérialité documentaire mais qui visent également à parvenir à l'impératif de productivité de l'inventaire informatisé des collections.

L'écriture de l'inventaire est souvent produit sous plusieurs formes documentaires papier et informatique par le rédacteur. Au musée La Piscine par exemple, sur le même temps dédié au récolement, l'inventaire s'écrivait par le conservateur sur le livre officiel à 18 colonnes, tandis que je créais la fiche du dossier d'œuvre alors que le régisseur dressait sa fiche documentaire dédiée au mouvement et le photographe prenait des clichés de l'œuvre. Je saisissais ensuite la fiche de l'œuvre sur la base de données Videomuseum. Les données d'inventaire étaient donc écrites quatre fois.

Ces stratégies reposent sur des « bricolages organisationnels » au sens des travaux de Karl Weick ²³¹ qui associe la fiabilité organisationnelle à la notion de « *bricolage* »

« Le bricolage a été défini comme un processus de « sense-making » réalisé avec tous les matériaux à portée de main » ou le fait « d'utiliser toutes les ressources et tous les répertoires pour effectuer toutes les tâches auxquelles on doit faire face »

Ou encore au sens des travaux de Béatrice Vacher²³² qui développe le concept de bricolage de la manière suivante :

Par bricolage, j'entends le fait que non seulement un outil de gestion, en particulier informatique, n'est pas utilisé tel que l'ont imaginé ses concepteurs mais aussi qu'il est complété dans ses fonctionnalités par des utilisateurs malins. Il ne s'agit pas d'une simple relation triangulaire entre concepteurs, utilisateurs et outils, dans la mesure où l'utilisateur n'est jamais univoque : pour concevoir l'outil, les informaticiens ou les gestionnaires ont tendance à répondre à des injonctions de la direction alors que cette dernière ne sera pas forcément manipulatrice de l'outil. L'utilisateur est plus souvent un opérationnel qui doit

²³¹Weick 2003 « Positive organizing occurs concurrent with whatever unexpected events occur using tools that themselves were unexpected recombinations of existing repertoires ». Le sense-making

²³²Béatrice Vacher, « Du bricolage informationnel à la litote organisationnelle ou comment considérer le bricolage au niveau stratégique », *Science de la société*, n° 63 (octobre 2004): 132-49.

ruser avec la technologie (autant qu'avec sa direction). La partie bricolée du résultat est le plus souvent cachée, ou dévoilée en catimini, comme une sorte de faute, elle dérange l'ordre rassurant des choses ».

Ces situations de bricolages organisationnels et l'utilisation de documents qui ont pour rôle de «*re-matérialiser*» l'information puisent leurs fondements dans les travaux de l'anthropologie cognitive des situations modernes de travail, de «*l'esprit en action*» et plus précisément, par l'intermédiaire de la présence du document, font écho aux travaux de Manuel Zacklad sur le document pour l'action (Le DopA)²³³, dans le sens où le document participe très symboliquement à la construction de sens de l'action dans les processus organisationnels.

Le deuxième point, lié davantage au manque d'interopérabilité, concerne davantage la conception du logiciel lui-même. Cette absence de communication entre les deux systèmes demande aux conservateurs de saisir leurs commentaires scientifiques deux fois, ce qui de toute évidence, ne les encourage pas à développer des pratiques numériques mais au contraire les incite à nourrir l'édition papier afin que les commentaires soient repris directement par le service multimédia.

²³³ Zacklad, « Processus de documentation dans les Documents pour l'Action (DopA) ».Op.cit.

Enfin, l'impossibilité d'attacher des documents d'archives a été soulevée comme un manque essentiel à la pluralité et au croisement des informations contenues par l'ensemble des services du musée.

3.2.3 ORGANISATION ET PRODUCTION DES SAVOIRS SUR L'ŒUVRE

Lorsqu'on observe la création des dossiers d'œuvre, il est facilement identifiable que chaque acteur contribue à l'écriture du dossier d'œuvre selon son savoir et selon un certain ordre donné par l'organisation. Par exemple, l'entrée des données dans le logiciel informatique est davantage perçue comme une compétence technique par les conservateurs interrogés. Cette compétence est davantage reliée aux savoir faire des documentalistes en musée. Pour cela, les conservateurs écrivent leurs renseignements sur papier au lieu de participer directement aux systèmes de gestion numérique. Le document papier sert là strictement de médium dans le sens où il a clairement le rôle de lien social entre ces deux acteurs. Le conservateur donnera une datation, un auteur, un titre, une école, une technique et lancera une demande de restauration.

La documentaliste à partir des renseignements principaux effectuera toutes les recherches des champs de classification : historique, bibliographie, exposition, etc. Le régisseur, quant à lui, a pour rôle d'apporter les informations techniques sur l'œuvre car il est responsable de la mobilité d'œuvres et de l'accrochage dans certains musées ou encore de mettre en œuvre les recommandations de la

conservation préventive. Enfin, Le restaurateur remplira son constat de restauration avec l'état de l'œuvre, les restaurations prévues avec les techniques utilisées ou encore le coût des restaurations.

Le documentaliste entretient donc un rôle central avec tous les corps de métier et rassemble, catalyse toutes les compétences qui gravitent autour de l'œuvre. L'informatisation de la gestion des œuvres pose la question du lien qu'induisait la matérialité papier entre les acteurs, l'échange, la passation du document et les transmissions faites par et au moment de l'échange du document.

L'inquiétude de perdre ces échanges et ces interactions sociales est exprimée par l'ensemble des acteurs.

Pour Drucker²³⁴, l'élément constitutif final dans la production de document est l'existence d'une dimension socio culturelle en plus des dimensions physiques et abstraites du document ;

« Je ne vois pas un simple fait de matériau positif quand je regarde un document, je vois les champs de décalage des relations momentanément stabilisées dans un artéfact qui existe dans un continuum de dimensions spatiales et temporelles et quantiques, constituaient grâce à l'encadrement des actes d'intervention ».

²³⁴Peter F. Drucker, *Management Challenges for the 21st Century*, Rev. ed., The Classic Drucker Collection (London: Routledge, 2011).

La complexité du document et des liens créés autour de la matérialité physique du document questionne le changement organisationnel provoqué quand vous ne pouvez plus tenir un document dans vos mains.

Ce constat se vérifie lors des observations organisationnelles de terrain sur le processus d'inventaire.

Au Musée d'Art Moderne de Lille Métropole, le choix de numériser archives et documentation semble séparer la compétence de l'analyse scientifique faite par le conservateur de la recherche des données documentaires faite, en principe, par la ou le documentaliste.

En effet, les œuvres du Musée d'Art Moderne sont inventoriées sur papier par les conservateurs. Ces derniers archivent et gardent leurs dossiers fournissant les renseignements nécessaires à la bibliothécaire dans leurs bases de données. La bibliothécaire reprend ensuite son travail de recherche documentaire et attache en pièces jointes archives, photos et tout document libre de droit pour numérisation. Les documents non libres de droit sont gardés dans des dossiers sur support papier. Lors de l'entretien la question de l'absence du documentaliste dans le processus organisationnel a été soulevée. La bibliothécaire a alors souligné qu'elle n'intervenait pas sur les dossiers documentaires mais qu'elle enrichissait ces dossiers avec une politique d'acquisition de monographies pertinentes. Les

dossiers d'œuvre sont détenus par les régisseurs, la documentaliste effectue des dossiers d'artiste et des dossiers d'exposition car les régisseurs travaillent de près avec les conservateurs. Elle déplorait par contre le manque de contact entre conservateurs et bibliothécaires, manque de contact, qui au Musée d'Orsay, n'est pas soulevé mais au contraire mis en avant tout en gardant sans cesse en vue cette « hiérarchie » des métiers, palpable dans la répartition géographique comme dans les compétences de chacun face à cette création d'unité documentaire qu'est le dossier d'œuvre.

Cette catégorisation des compétences face à ce processus documentaire semble également impacter la vision du rôle respectif de chaque acteur. En effet, si les conservateurs et les documentalistes reconnaissent leurs contradictions et leurs complémentarités dans les entretiens menés, les autres acteurs semblent être difficilement positionnables. C'est le cas du restaurateur par exemple, qui de par son statut d'indépendant, donc absent de la hiérarchisation existante dans le monde muséal, est très souvent oublié alors qu'il remplit les constats de restauration présents et indispensables au suivi de la conservation des œuvres. Mais cette indépendance de statut n'est pas seule responsable de la difficulté des uns à se positionner face aux autres dans la création de ce dossier d'œuvre car il arrive souvent que le régisseur, agent technique faisant partie du personnel permanent des musées soit nié. Si toutefois le restaurateur est vite repositionné en cas d'oubli

étant donné la valeur scientifique conférée à ses compétences, le régisseur, lui, de par les missions purement techniques qu'on lui incombe trop souvent réduites au simple « mouvement » de l'œuvre est parfois nié dans le processus de l'inventaire. Or, le régisseur des collections est souvent le premier acteur à intervenir dans le processus, ne serait-ce que par la prise des dimensions matérielles de l'œuvre. Il possède une fiche documentaire sur l'œuvre, synthèse de la fiche d'inventaire, dédiée à la gestion des mouvements internes ou externes au musée mais également aux préconisations de conservation préventive. Il est le garant et le responsable des informations concernant la localisation de l'œuvre.

Il a donc toute sa place dans ce processus.

Enfin, la transposition des pratiques professionnelles reposant sur le mode papier au support numérique semble désorganiser le processus de travail mis en place par l'organisation. Cela a été surtout visible au musée d'Orsay qui a des processus documentaires fortement basés sur le papier. Il y a une dizaine d'années, Orsay a été pionnier dans l'utilisation du numérique pour la gestion de ses collections. Aujourd'hui, le constat effectué par les conservateurs est un double système pénalisant la bonne circulation de l'information et réduisant de manière certaine la productivité et l'efficacité des équipes. L'inventaire du Patrimoine d'Orsay se fait toujours sur les catalogues du Louvre car 90 % des collections viennent du Louvre et pour garder l'unité nationale des collections, cela nécessite une unité

de catalogue. Lorsqu'une œuvre est acquise à Orsay, l'envoi des données scientifiques (18 critères) au Louvre se fait par mail au service des inventaires du Louvre, les données sont alors inscrites dans le registre officiel. Ce mail est transmis au documentaliste qui va saisir les données dans le logiciel de gestion des œuvres. Il est devenu très difficile, selon les conservateurs, d'avoir une vue d'ensemble des collections.

Les impacts du changement de support du document sur l'organisation sont donc observables et résonnent de la même manière au sein des deux organisations choisies. Au cours des entretiens menés, la demande d'imaginer une organisation basée sur un support numérisé a été faite et a conduit à quelques suggestions et remarques que nous proposons d'exposer dans un dernier point dédié dans un premier temps à replacer le dossier documentaire et sa particularité dans l'organisation muséale.

3.3 TERRITOIRES DOCUMENTAIRES ET DE POUVOIR DANS L'ORGANISATION

L'organisation interne des musées se divise en compétences autour de l'œuvre. Ces compétences sont confortées par des statuts qui génèrent des relations hiérarchiques de pouvoir et de droits à l'intérieur de l'organisation. Cette répartition des missions est souvent visible dans l'articulation même des espaces du musée. L'espace interne du musée, réservé, entre autres, au développement, à l'étude et à la gestion des collections se dessine selon ses propres compétences. On y retrouve souvent le département de la conservation, l'espace des réserves lié à la gestion des objets et l'espace d'étude des collections qui regroupe soit un centre de documentation, soit une bibliothèque de recherche, soit les deux espaces. Cet agencement interne des compétences est la répartition la plus visible des différents territoires professionnels du musée. Les territoires d'étude sont souvent des territoires documentaires où la production, la consultation et l'enrichissement de la documentation sont perceptibles dès l'entrée dans ces espaces. La documentation des œuvres est organisée, classée selon des modes de fonctionnement propres. Ces territoires documentaires se délimitent clairement au sein de l'institution muséale comme des lieux pivot de l'organisation où la documentation liée aux objets est centralisée

dans les dossiers d'artiste, les dossiers d'œuvre ou les dossiers d'exposition.

Selon les travaux de Harold Garfinkel et Dorothy Smith « *les documents sont construits afin de faire respecter le pouvoir, le pouvoir se prononce par le biais des documents et des textes* »

Je tenterai dans ce dernier chapitre d'expliquer en quoi les territoires documentaires sont organisés autour des missions et des pouvoirs des différents acteurs : pouvoir de l'écriture, pouvoir de classer, de détruire, de sélectionner, de diffuser. Autant d'actes qui montrent les possibilités et droits de chacun. Dans un deuxième temps, je montrerai comment l'informatisation de la gestion des collections et la matérialité du dossier d'œuvre opèrent des « *zones d'incertitude* »²³⁵ qui provoquent des failles dans les rouages organisationnels de l'institution et disqualifient le discours de la solution technologique d'une meilleure gestion des objets par l'outil informatique.

3.3.1 POSSESSION, PROPRIÉTÉ ET POUVOIR

La notion de possession et de propriété et plus largement celle du pouvoir qui s'y rapporte est fortement remise en question dès lors qu'il n'y a plus de rapport physique immédiat avec les documents

²³⁵Michel Crozier, *Le phénomène bureaucratique: essai sur tendances bureaucratiques des systèmes d'organisation modernes et sur leurs relations en France avec le système social et culturel*, Points Civilisation 28 (Paris: Ed. du Seuil, 1971).

mais aussi plus largement avec les supports de stockage, d'organisation matérielle et spatiale des documents (pages, pochettes, dossier, boîtes d'archives, armoire, étagères, étiquettes, etc.). Cet aspect est soulevé par les différents acteurs interrogés. Les conservateurs par exemple, malgré un lieu officiel de centralisation documentaire gardent souvent des documents liés aux œuvres dans leurs bureaux. La documentation visible dans les salles de consultation est donc également présente dans les différents bureaux. Les conservateurs expliquent souvent qu'ils gardent leur production scientifique sur l'œuvre ou en font une copie pour garder la maîtrise de la gestion des collections dont ils sont responsables. À ce titre, les documentalistes expriment la difficulté à laquelle ils sont confrontés dans leurs rapports avec les conservateurs. Ceux-ci refusent ou oublient de leur communiquer certains documents sur support papier qu'ils conservent dans leur bureau.

Lors des entretiens menés avec les conservateurs, la présentation de certains documents qu'ils rédigent, leurs notes ou constats sur l'œuvre semblent exprimer une marque personnelle qui de fait affecte le document comme étant leur propriété. Le partage de « *leurs* » documents est donc difficile et envisager ces documents sur support numérique ou numérisé est un des freins aux projets de numérisation des archives. Les conservateurs sont généralement pour la diffusion des informations, certains expriment même la volonté d'amener toutes ces données informationnelles dans le

patrimoine commun des connaissances mais très souvent ils différencient les documents de travail et de diffusion. Or, le travail sur le dossier d'œuvre, la prise de connaissance de la vie autour de l'œuvre permet d'appréhender au mieux l'œuvre d'art.

Il existe un lien symbolique très fort entre la possession de documents relatifs aux œuvres et le sentiment de maîtrise des collections auxquelles ces documents se réfèrent.

Les conservateurs perçoivent la matérialité documentaire comme un indice de leur implication et de leur responsabilité dans la gestion des objets. Les dossiers qu'ils créent, et surtout qu'ils gardent (malgré les tensions avec les documentalistes que cela génère), dans leurs bureaux sont pour eux l'incarnation des objets dont ils assurent la conservation et la valorisation. Ils font par exemple un lien direct entre le volume de la documentation et la valeur relative des différents objets. Ainsi, un conservateur m'a expliqué :

« Verbatim : J'ai eu besoin d'aller dans la salle des catalogues pour voir l'ampleur de mes responsabilités car la base de données informatiques ne permet pas de me donner pas cette notion de volumétrie, cette notion de quantité »

La volumétrie et l'organisation formelles de la documentation suffisaient à elles seules à démontrer l'importance relative de la collection qui lui était confiée, et donc l'ampleur de ses responsabilités. Il mesurait donc clairement sa propre place et son

pouvoir relatif dans le musée à l'aune de la « *face documentaire* » et des discours qui avaient été tenus sur les œuvres dont il aurait la charge. Les conservateurs ont pour mission de produire le savoir scientifique autour des objets qu'ils gèrent.

Un autre conservateur explique qu'il a passé plus d'une semaine à consulter les dossiers d'œuvre parce que la consultation des dossiers lui a permis d'appréhender la richesse des savoirs sur les collections et a ainsi renforcé l'idée de maîtrise des objets dont il avait la gestion.

Outre ce besoin de possession essentiellement lié aux conservateurs pour leur apporter la matière nécessaire à l'exercice de leurs compétences, la répartition des territoires documentaires pose la question de l'appartenance de la documentation des œuvres en interne. Ce dossier catalyse l'ensemble de la production du savoir et des compétences de tous les acteurs du musée, chaque personne inscrit son savoir selon ses droits et ses connaissances, la numérisation semble perturber cette matière documentaire, cette analyse componentielle²³⁶ de l'œuvre.

Ainsi, dans le cadre de la feuille de route publiée par le ministère sur l'ouverture des données culturelles²³⁷, une documentaliste m'a

²³⁶ J'utilise l'expression analyse componentielle en suggérant que chaque inscription de compétence dans le dossier d'œuvre est une unité minimale du dossier qui dans son entièreté représente une unité lexicale qui prend tout son sens

²³⁷Domange, « Feuille de route - Métadonnées culturelles et transition Web 3 0 (janvier 2014) - ».

livré son ressenti sur la transformation de ce dossier d'œuvre en données informationnelles en m'indiquant qu'elle avait l'impression de « *laisser s'échapper la maîtrise documentaire de l'institution* » dans les réservoirs associés au web sémantique qui n'ont aucun territoire pour limite. Elle explique qu'elle doit penser à participer à la connaissance du patrimoine dans une vue globale de ce dernier alors qu'auparavant la maîtrise et le développement du fonds documentaire autour des collections participait au pouvoir du rayonnement de l'institution. Les frontières du territoire symbolique pour lesquelles les acteurs du musée travaillent sont donc élargies à la frontière du web sémantique et viennent ainsi perturber la finalité de leurs missions.

Quant aux chercheurs interrogés, le sens du « *toucher* » est indispensable pour voyager à travers l'histoire, le contenu du document n'est pas perçu comme le seul vecteur de message, le support l'est également. La possibilité de toucher un document d'archive leur donne un pouvoir de voyager dans le temps mais également un pouvoir de voir l'archive, un privilège, une permission de découvrir ce document précieux, gardé dans des boîtes d'archives dans un lieu où l'entrée n'est pas accessible de tous. Toucher un document est perçu comme l'obtention d'un pouvoir particulier, un pouvoir d'abolir des frontières sur le temps, le pouvoir d'accéder à un privilège autour de l'œuvre. Cette possibilité de prendre le document dans les mains, ce document qui a accompagné parfois la création de l'œuvre, diffère selon

l'importance de l'artiste, de l'œuvre, du contexte relégué sur le document. Ce contact documentaire est vécu comme un privilège, une particularité, un sens donné à l'enquête, à la recherche dans les archives d'éléments qui relie à l'œuvre et à l'instant de sa création.

Le document et plus largement l'accès aux documents qui accompagne l'œuvre dans les musées n'est donc pas perçu par l'ensemble des acteurs comme un simple moyen de trouver des informations. Il est avant tout un support de transmission de savoir et de compétences pour les acteurs de l'institution, un lien avec l'acte de création, un vecteur de temporalité et un privilège accordé qu'il s'agisse de le créer, de la classer ou de le consulter.

Ces notions de privilège, de transmission, de temporalité confèrent au document un caractère symbolique qui renforce le pouvoir que chaque acteur lui confère. L'institution muséale s'est historiquement érigée comme un lieu symbolique de la représentation du pouvoir de la nation par la sauvegarde d'un patrimoine. Son organisation est donc empreinte de cette sacralisation culturelle du lieu et du privilège de pouvoir avoir accès par l'intermédiaire de ces archives documentaires à ce patrimoine.

3.3.2 MUSEES : LA CULTURE DU SECRET

Selon les travaux de Céline Bryon-Portet sur la culture du secret²³⁸, la pratique du secret recouvre une fonction diacritique dans notre sphère sociale depuis toujours, tantôt séparatrice pour démarquer le territoire du savant de l'érudit, il permet également d'être un élément de protection vis-à-vis de l'état ou de la nation. Cette analyse marque une fonction « cohésive » pour le groupe à l'intérieur duquel est détenu le secret mais également une démarcation sociale entre les autres groupes ne détenant pas ce secret comme le signale Wolfgang Kaiser dans ses travaux :

« Le secret social trace une démarcation. Il structure la société selon le principe de l'inclusion et de l'exclusion en dressant des barrières entre ceux qui savent et qui ont accès à un savoir et à des informations et ceux qui ignorent le secret pour lesquels de telles informations demeurent inaccessibles. Le secret établit, d'un côté, une barrière entre des groupes ou des systèmes de communication. De l'autre côté, la garantie de garder

²³⁸ Céline Bryon-Portet, « La culture du secret et ses enjeux dans la « Société de communication » », *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, n° 75 (5 avril 2011): 95-103, <https://doi.org/10.4000/quaderni.410>.

le secret ouvre, voire crée un espace de communication à l'intérieur d'un groupe de personnes qui sont « dans le secret²³⁹»

A cette caractéristique fondamentale de démarcation entre deux groupes sociaux, Céline Bryon-Portet précise que

« Dans les institutions fermées, le secret est attaché à la dimension de l'espace privé – ou semi-privé – qu'occupent les membres de la communauté, par opposition à l'espace public caractéristique de la société ouverte. »²⁴⁰

Cette analyse peut s'appliquer à l'institution muséale. En effet, il existe une très nette séparation dans les musées entre les espaces de gestion des collections (réserves, bureaux des conservateurs, salle de documentation, administration) et les espaces d'exposition dédiées au public et plus intrinsèquement dans ces espaces de gestion. Les

²³⁹Wolfgang Kaiser, « Pratiques du secret », *Rives méditerranéennes*, n° 17 (15 février 2004): 7-10, <https://doi.org/10.4000/rives.535>.

²⁴⁰ Céline Bryon-Portet, « La culture du secret et ses enjeux dans la « Société de communication », *Quaderni*, n° 75 (2011): 95-103.

espaces de gestion étant réservés à la société dite savante tout corps de compétences autour de l'œuvre confondues et les espaces d'exposition réservés à la société « ouverte ». Cette hiérarchisation sociale du secret s'illustre par la restriction d'accès aux documents. Certaines pièces documentaires sont considérées comme rares et très peu dévoilées alors que le dossier d'œuvre contient de nombreux documents produits dans des fonctions de service public donc ces pièces sont censées être communicables au grand public. La complexité du dossier d'œuvre est sa polymorphie documentaire, il contient autant de documents dits communicables comme des archives privées contenant des informations sensibles et non communicables. Mais cette injonction et cette culture du secret s'échappent vers d'autres contraintes que légales pour s'illustrer dans les pratiques de chaque métier. Ces restrictions d'accès aux documents comme ses autorisations s'illustrent selon les musées observés de manière différente car ils reflètent la volonté de l'institution d'abolir ces démarcations. Il en est de même pour la classification énoncée qui démontre l'existence de l'autorité sur les collections (droits et interdits) par la présence de pochette fermée, filtrée lors des consultations ou encore des dossiers qui ne peuvent pas sortir et être diffusés au grand public.

La numérisation du dossier d'œuvre dans l'organisation pose la question du secret, au-delà de la confidentialité régie par le droit d'accès aux documents, car elle nécessite de regarder les différentes

autorisations d'écrire, de consulter, de diffuser les documents à l'intérieur de l'institution muséale. Elle demande de penser l'organisation et révèle des formes de pouvoir implicites au départ, les ententes tacites ou inversement des pouvoirs non donnés. L'écriture des procédures force à écrire les jeux d'acteurs autour des documents et rend visible les formes de pouvoir, les autorisations d'accès et donc les occupations des territoires documentaires des différentes institutions. Mais si le pouvoir des acteurs s'illustre dans l'accès aux documents, l'importance des territoires documentaires donnés dans chaque institution montre également la volonté et l'importance souhaitées dans le projet de transmission du savoir de l'institution.

3.3.3 TERRITOIRE, HIERARCHIE ET POUVOIR DOCUMENTAIRE

Selon les travaux menés par Marie Després-Lonnet sur les temps et lieux de la documentation²⁴¹, « *le lieu de savoir est un « monument » : il a été bâti pour démontrer l'importance que nous accordons à ce rôle social de conservation et de transmission de notre patrimoine culturel.* » Les musées sont souvent des institutions sacralisées par l'essence même de leur collection et l'accès aux territoires documentaires, aux lieux d'étude est révélateur d'une volonté de mettre à disposition ou au

²⁴¹Després-Lonnet, « Temps et lieu de la documentation : transformation des contextes interprétatifs à l'ère d'Internet ». Op.cit.

contraire de restreindre l'accès aux documents autour de ces collections.

Au musée d'Orsay par exemple, l'accès au centre de ressources s'effectue sur le côté du musée, dans une entrée différente de celle du grand public, il est nécessaire de justifier de son projet de recherche voire d'un niveau de connaissance pour avoir accès aux documents. La consultation n'est pas libre, les documentalistes apportent les boîtes et les dossiers d'œuvres sont consultables sur demande. L'accès au document est donc tributaire d'un projet et d'un niveau de connaissance. Au LAM à Villeneuve d'Ascq, la documentation se confond à la bibliothèque, elle est placée au centre du bâtiment dès l'entrée et elle est indiquée par un signallement visible dès l'entrée. Les documents sont accessibles avec une demande justifiée également. Mais l'emplacement indique une volonté de faire de cette bibliothèque un lieu central dans le musée, un peu, comme a été pensé le centre de ressources du Louvre Lens dans le projet architectural, dès l'entrée du grand public. Au musée de Roubaix, les espaces de conservation et de la documentation sont délimités par une démarcation distincte du grand public et l'accès aux documents se fait sur demande. Ces démarcations d'accès sont le témoin qu'il existe une tension entre les missions de conservation, de valorisation et de diffusion des collections. La conservation et toute la production documentaire qui l'entoure est considérée comme précieuse et plus intrinsèque aux espaces de gestion du

musée, il existe des zones de compétences particulières aux différents métiers qui par des restrictions d'accès, des regroupements mais également des droits différents sur l'accès à la documentation marque également le pouvoir de chacun au sein des différents groupes dans l'organisation.

Les modalités d'accès aux territoires documentaires sont donc différentes selon les institutions mais ont pour point commun de révéler des jeux de pouvoir entre les acteurs qui participent à la production de ce savoir autour de l'œuvre. Ecrire le savoir et la connaissance, transporter l'œuvre et organiser sa conservation préventive, classer, sauvegarder et diffuser l'information sur les œuvres, sont autant de compétences qui sont liées à des pouvoirs et à de la reconnaissance à l'intérieur de l'institution. L'accès aux documents autour de l'œuvre et les conditions de pouvoir sur sa production sont sacralisés car cette documentation représente et accompagne des œuvres classées au patrimoine.

3.3.4 DEPLACEMENT DU SAVOIR ET DEPLACEMENT DES POUVOIRS

Lors des échanges effectués avec les acteurs sur ces territoires, la question de la numérisation a sans cesse révélé les stratégies de pouvoir sur le document autour de l'œuvre. La numérisation discutée avec l'ensemble des acteurs a révélé des conflits entre l'organisation des procédures traditionnelles basées sur le papier et des pratiques informatisées qui forcent la structure

organisationnelle à se mouvoir et à se réadapter en fonction des stratégies de pouvoir implicites. Lorsque la numérisation est évoquée voire opérée pour une partie des documents, le premier constat observé concerne la place des acteurs dans l'organisation. Celle-ci tend à résister dans un environnement très hiérarchisé où les pratiques documentaires sont traditionnellement basées sur le papier. En effet, lors des différents entretiens, la place des différents acteurs a systématiquement été évoquée. Il est intéressant de noter que l'introduction de dispositifs ou technologies visant à simplifier les processus organisationnels ne semblent pas déstabiliser la structure organisationnelle. Le constat a eu lieu dans les deux cas ; Orsay, malgré son dispositif informatisé de gestion des collections visant à centraliser et partager les informations liées aux œuvres, garde exactement le même fonctionnement basé sur une structure organisationnelle bâtie sur des processus liés au support papier. Quant au LAM qui, malgré, la numérisation de sa photothèque et l'introduction d'un acteur responsable de cette numérisation, l'institution ne modifie pas sa structure organisationnelle. Lors des entretiens, la valeur sociale des activités se dégageant des catégories socioprofessionnelles ²⁴²de chacun est ressortie comme un élément porteur de cet immobilisme.

²⁴²Alain Desrosières et Laurent Thévenot, *Les catégories socioprofessionnelles*, 5ème édition, Repères (Paris: La Découverte, 2002), http://www.editions-ladecouverte.fr/catalogue/index-Les_cat__gories_socioprofessionnelles-9782707138569.html.

Par contre, si la place des acteurs ne paraît pas évoluer, les rôles respectifs des différents individus engagés dans un collectif autour d'une production documentaire commune évoluent en fonction des supports et des outils de gestion et de production de ses supports.

Les entretiens menés dans les musées confortent ce constat ; Au musée d'Orsay, il est, par exemple, surprenant de constater que les données d'inventaire soient saisies dans le logiciel de gestion des œuvres par les documentalistes et non par le conservateur, responsable des collections. Ce dernier considère souvent la saisie informatique comme une mission technique et non scientifique. Il écrit donc son analyse sur un support papier et ensuite il la transmet à la documentaliste pour qu'elle le saisisse. Le logiciel de gestion des œuvres regroupe toute l'information dédiée à l'œuvre ; les données réglementaires d'inventaire (18 critères), les données de recherche documentaire pouvant renseigner jusqu'à 65 champs ainsi que les données de restauration ou de mouvement des œuvres (prêt pour exposition, déplacement pour restauration ou conservation préventive...). Certains conservateurs n'ont donc plus cette vision d'ensemble des données sur l'œuvre et c'est le documentaliste qui, de par son savoir-faire technique, acquiert une connaissance plus globale sur l'œuvre et devient ainsi un acteur pivot du processus organisationnel.

Verbatim d'un des conservateurs interrogés« *Lorsque je dois faire le commentaire d'une œuvre, j'ouvre un dossier, je note mes appréciations, les informations dans mon dossier, très peu dans le logiciel, ce sont les documentalistes, qui rassemblent et enrichissent le logiciel de gestion avec nos informations, mes dossiers, je les garde dans mon bureau et transmet l'essentiel des informations aux documentalistes pour saisie. »*

La connaissance n'est plus détenue par les conservateurs qui pourtant ont une connaissance scientifique plus poussée sur les œuvres car l'organisation des musées les confère à se spécialiser dans les périodes artistiques qui leur sont affectées.

Le contexte actuel d'ouverture des données publiques ne fait qu'accentuer ce glissement des tâches car le web sémantique demande un savoir technique détenu par d'autres corps de compétences métiers. Ce que les conservateurs produisaient des savoirs sur les œuvres sont potentiellement amenés à devenir des données informatiques. Il existe un glissement sémantique du discours scientifique à la production de contenu. La terminologie informatique comme le langage normé, l'interopérabilité est en contradiction avec la logique donnée autour de la production

scientifique qui se veut être une terminologie noble, peu abordable par tous car lié aux connaissances, à la détention du savoir.

La logique du web sémantique et une logique de partage traditionnellement ancrée dans les missions de la documentation comme l'exprime une documentaliste du musée d'Orsay

« Nous travaillons avec tous les acteurs du musée. Toutes les informations transitent par le centre de documentation dans les dossiers d'œuvre. Nous participons à ce titre à la rédaction des catalogues d'exposition. »

Le pouvoir glisse vers ceux qui sont capables d'informatiser et de numériser les données comme les documentalistes qui renseignent les champs documentaires dans les banques de données d'inventaire. Leur visibilité des collections est parfois plus globale que les conservateurs qui travaillent davantage sur la stratégie de développement de l'institution. Le pouvoir glisse également sur les acteurs de la médiation numérique qui sont capables de standardiser les données au web sémantique. La compétence informatique, la compétence de développement, de scénarisation de ses données devient aussi

importante et stratégique que l'analyse scientifique de l'œuvre. Les conservateurs sont en pleine mutation de compétences et de positionnement au sein de l'institution muséale qui lui confère davantage un rôle de manager et de chef d'orchestre des différentes compétences de l'institution qu'il dirige. Ils semblent qu'ils soient partagés entre les défis de l'institution muséale à répondre à l'injonction numérique et l'histoire de leur institution qui a figé des pratiques organisationnelles basées sur le papier.

Dans cette dernière partie nous avons pu voir comment la matérialité des documents du dossier d'œuvre incarnait une présence et une valeur symbolique pour le chercheur, le conservateur ou le documentaliste. Certains documents anciens du dossier d'œuvre sont à la fois présents pour preuve mais également pour lier deux moments de vie de l'œuvre à des instants précis. La composition, l'organisation, la production documentaire du dossier d'œuvre font de lui un dossier outil situé pour et par les besoins de l'institution muséale. Cette dernière invoque et confère au papier une noblesse qui dans les pratiques organisationnelles de l'institution dans le cadre des projets de numérisation, crée des bricolages et révèle les jeux de pouvoir entre les acteurs de l'institution.

CONCLUSION

Ce parcours de thèse fut très riche et m'a amené vers une légitimité de chercheur qui me permet de poser aujourd'hui les conclusions et les ouvertures de cette recherche doctorale. L'objectif de ce travail de recherche était de m'interroger sur les répercussions dans l'organisation du changement de support du dossier d'œuvre dans un objectif de numérisation. Il me semblait essentiel, au-delà de la résistance au changement de la part des acteurs qui créent ce dossier d'œuvre, d'essayer de comprendre en quoi sa matérialité était complètement intégrée dans les processus organisationnels. Le déroulement de cette recherche m'a permis de maîtriser davantage les conditions de sa création et d'analyser l'importance de la matérialité non seulement dans les procédures mais également dans le rapport que les différents acteurs lui confèrent.

Tout d'abord, le cadre ethno sémiotique m'a permis d'observer les terrains, les objets, les normes et règlements de l'inventaire, les processus de fonctionnement et les acteurs de l'institution muséale. Cette méthodologie de recherche m'a amené à comprendre les institutions muséales dans leur globalité tant dans leur mission de mise en valeur et de développement du patrimoine mais également dans les fonctionnements in situ qui résultent de leurs histoires, de leurs traditions, de leurs pratiques et de leur propre organisation. Les musées ont toujours eu pour vocation l'étude, le rassemblement,

la mise en valeur des objets reconnus comme patrimoine commun. Ils ont très largement intégré les nouvelles technologies dans leurs pratiques de fonctionnement et dans leur développement médiationnel. Néanmoins lors des visites in situ, les espaces de fonctionnements des musées restent imprégnés par la matérialité documentaire. Les dossiers et les boîtes d'archives représentent symboliquement la mise en visibilité de l'étude de leurs collections. Le dossier d'œuvre, objet phare de cette matérialité documentaire, est un objet qu'on retrouve dans toutes les institutions muséales puisqu'il est lié à la réglementation de l'inventaire des collections.

Il émane des pratiques documentaires situées dans chaque musée depuis la genèse de cette institution. Il est à la fois un outil de gestion administrative pour le régisseur par exemple mais il est également la face documentaire historique et analytique de l'œuvre pour les conservateurs, les documentalistes, ou les chercheurs en histoire de l'art, ce qui fait de lui une « méta-documentation ». Les entretiens menés avec le personnel des musées montrent que le dossier d'œuvre rassemble, organise, centralise et représente par sa présence, par sa volumétrie ou sa forme l'ensemble du travail des acteurs qui ont accès à l'œuvre.

Dans un second temps, l'étude de la mise en forme du dossier d'œuvre, de son processus de production, de sa composition documentaire et enfin de sa vie en tant que « *méta-documentation* » m'a permis de comprendre ses finalités d'usage. Le dossier d'œuvre est un produit documentaire qui permet de contenir la vie de

l'œuvre et donc de la comprendre dans toutes ses dimensions qu'il s'agisse de son contexte de création, de sa composition technique, de son historique, de ses points de restauration et de ses phases d'expositions. Il catalyse le contexte historique, scientifique et technique de l'œuvre. Sous l'angle organisationnel, pour les conservateurs et les documentalistes, il permet par son acte de création d'inscrire l'œuvre dans une phase de muséalisation. Il est donc, de par ce fait, modelé et formaté pour une action située dans l'organisation dans laquelle il est réalisé et usité par l'ensemble des acteurs du musée intervenant sur l'œuvre. Le dossier d'œuvre, par sa capacité à contenir toutes ses informations, est de plus en plus appelé à se numériser, à s'exposer auprès des collections. Cette injonction numérique a pour objectif de répondre à une logique de transparence documentaire, à un complément de l'inventaire des collections en ligne qui fait davantage état de recensement public du patrimoine. Le dossier d'œuvre numérisé a pour vocation d'élargir l'accès aux connaissances de l'œuvre afin d'en avoir une approche globale et permettre au public, aux chercheurs et à la communauté scientifique d'appréhender l'œuvre sous un angle panoptique. Lors des entretiens menés, l'ensemble des acteurs ont exprimé des objectifs de transmission des connaissances dans la numérisation du dossier d'œuvre mais tous les discours convergeaient pour dire que ce dossier documentaire peine à trouver son pendant numérique car son organisation et sa constitution résulte d'une organisation située. En effet, lors de mes recherches, dans chaque musée, j'ai pu

observer que le dossier d'œuvre répond aux besoins de l'institution et il est en ce sens un objet pivot de l'organisation où chaque acteur reconnaît son rôle dans sa constitution et son usage dans les missions qui l'incombent. La conclusion des entretiens met en exergue une tension entre la performativité normative informatisée de la constitution du dossier d'œuvre imposée aux musées qui va contre son développement propre et situé dans une problématique organisationnelle.

Enfin, au-delà de la résistance aux changements organisationnels, les résultats de cette recherche doctorale m'ont amené à dégager trois points liés aux rapports symboliques du papier que l'ensemble des acteurs des musées ont exprimés à différents moments des entretiens. Le premier point aborde le rôle de la matérialité, l'équivocité du papier dans l'organisation. Ce dernier a plusieurs fonctions ; il représente l'œuvre, son étude, son histoire, la notion de volumétrie est donc importante, elle permet de percevoir tout le travail analytique effectué par les acteurs du musée. Le papier relie également, de par sa matérialité, deux instants dans l'échelle du temps, celui de la création et de l'usage du document. Les documents présents dans le dossier d'œuvre recouvrent une temporalité égale à la durée de la vie de l'œuvre et ont une valeur testimoniale des moments arrêtés autour de l'œuvre. Cette échelle de temps peut représenter un parcours à travers les siècles et être empreint d'histoire. De plus, le contexte législatif ne permet pas de diffuser la totalité du dossier voire la totalité d'un document dans le

dossier. En effet, les documents regroupent plusieurs typologies d'informations soumises à des cadres législatifs parfois différents, le document sous sa forme papier permet de restreindre l'accès aux informations et de garantir la communicabilité des documents. Enfin, le dossier d'œuvre sous forme papier s'organise et se formalise selon un contexte, selon des procédures in situ et peut différer selon les institutions. Cette formalisation située est la réponse à un réel besoin d'un dossier « outil » qui permet de rassembler l'ensemble des compétences du musée.

Le deuxième résultat de cette recherche doctorale concerne l'ancrage organisationnel de ce dossier d'œuvre. Il en résulte que le papier reste le support noble de l'organisation. Très souvent, les technologies numériques sont intégrées par le personnel du musée mais sont utilisées davantage pour leur puissance médiatique de diffusion des connaissances tandis que le papier est réservé aux missions d'étude et d'appréhension des collections car il est de manière symbolique davantage en phase avec les missions patrimoniales de l'institution.

Cette présence traditionnelle du papier dans les missions d'étude et d'appréhension des collections cause des dysfonctionnements dans les processus organisationnels aujourd'hui régulés par les outils de gestion informatisée des collections. L'organisation et la production des savoirs sur les œuvres sont inscrites dans des processus qui reposent traditionnellement sur le papier. L'outil informatique comme les technologies numériques sont perçues davantage sous

l'angle des compétences techniques et non comme des compétences scientifiques comme l'exige l'étude des collections. En effet, le caractère technologique lié au support des pratiques informatiques et numériques renvoient davantage, notamment pour les conservateurs, à des compétences techniques alors que l'étude, l'analyse, l'écriture du savoir autour de l'œuvre restent pour les conservateurs dans l'imaginaire de la pratique de l'écriture et donc s'effectue davantage sur papier. Cet ancrage organisationnel lié à la tradition des musées évolue mais peine à trouver l'équivalence de certaines de ces pratiques dans l'outil informatique. En effet, les banques de données d'inventaire sont de plus en plus valorisées pour leurs capacités à utiliser les données informationnelles sur l'œuvre dans des objets de médiation. De nombreux conservateurs évoluent dans leurs pratiques d'inventaire afin d'évoluer vers des pratiques d'inventaire numérique mais l'organisation liée à la tradition du papier ou à l'histoire de l'institution peine à son trouver ses équivalences de pratiques et crée parfois des doubles systèmes qui dysfonctionnent l'institution au lieu de la rendre plus productive.

Le troisième point mis en évidence dans les résultats de cette recherche doctorale est l'ordonnancement des territoires et du pouvoir donné par cette organisation basée sur le papier. Celui-ci se traduit par des droits d'accès différents à la documentation qui entourent l'œuvre. Selon le statut, le crédit donné à la personne

consultant la documentation, les droits d'accès ne sont pas les mêmes. Les droits d'écriture, de classification, de production, de copie autour de la documentation de l'œuvre diffèrent pour les conservateurs, documentalistes ou régisseurs des œuvres dans l'organisation muséale. Il s'opère de cette manière une culture du secret qui délimite les frontières du pouvoir des acteurs de l'institution. La gestion informatisée des collections interroge ces pouvoirs et ces territoires par la nécessité de formaliser les processus de production du savoir sur les œuvres. La numérisation du dossier d'œuvre opère donc un triple questionnement ; symbolique, organisationnel et relatif au pouvoir.

La puissance des technologies numériques ainsi que les projets d'ouverture des données culturelles favorisent l'évolution des compétences et un nouveau positionnement de la part des acteurs autour de la production des savoirs de l'œuvre. Les conservateurs ont traditionnellement la compétence de la production du savoir autour de l'œuvre hors toute la production numérique actuelle nécessite des compétences techniques beaucoup plus développée que l'écriture et l'analyse scientifique. Les scénarisations imaginées autour de la connaissance du patrimoine avec les technologies actuelles et à venir mettent davantage en lumière les compétences techniques et l'analyse scientifique. Le travail qualitatif du musée aujourd'hui et de réunir ces deux compétences.

De cette recherche doctorale, je retiens avant tout une réelle volonté de changement qui passe par l'évolution de la formation des acteurs

de l'institution. Chaque acteur a pris conscience de l'inclusion des technologies numériques dans la transmission des savoirs autour du patrimoine et tente de s'adapter avec des formations, des échanges, du travail en réseau. Les derniers échanges effectués avec les acteurs des musées me mèneraient, dans le cadre de la continuité donnée à ces travaux de recherche, à observer les répercussions de la transformation de la production documentaire produite autour des œuvres en données patrimoniales dans un web sémantique sans frontières ni territoires pour des institutions qui sont évaluées à l'aune de la mise en valeur de leur patrimoine in situ. Cette passation du document d'archive à la donnée informationnelle ouverte produit une remise en question des professionnels qui ont toujours œuvré pour le rayonnement de leur institution. Une vision plus globale d'un patrimoine commun semble se définir dans la projection des finalités de ce web sémantique culturel. Pour terminer cette conclusion j'utiliserais cet extrait des travaux de recherche sur « *Les humanités numériques et analyses des controverses au regard des SIC* ²⁴³ » de Jean-Edouard Bigot, Virginie Julliard et Clément Mabi

« à la lumière de ces discours, on perçoit comment se structure le récit d'un avènement des «humanités

²⁴³Bigot, Julliard, et Mabi, « Humanités numériques et analyse des controverses au regard des SIC. Retour sur une expérience pédagogique ».

numériques », en s'appuyant sur une rhétorique de l'obsolescence et du renouveau. C'est donc un principe de rupture qui semble caractériser l'ensemble de la pensée des « humanités numériques ». La mutation technologique globale que constituerait le développement du numérique entraînerait une transformation sociale de grande ampleur, voire une « rupture anthropologique » à laquelle devrait correspondre un changement paradigmatique profond des SHS. »

L'idée d'obsolescence et de renouveau est intéressante au regard des mutations l'institution muséale depuis l'avènement du numérique. Les musées ont toujours été des institutions pionnières dans la transmission des connaissances, dans la représentation du passé par ses compétences de médiation envers le public. Il semble donc pertinent que sa mutation organisationnelle numérique crée une rupture et l'inscrive de cette manière dans les humanités numériques.

BIBLIOGRAPHIE

Aïm, Olivier. « Parcours théoriques d'une technologie de la culture : le papier ». *Communication et langages* 153 (2007): 37-51.

Aïm, Olivier. « Parcours théoriques d'une technologie de la culture : le papier ». *Communication & Langages* 153, n° 1 (2007): 37-51.
<https://doi.org/10.3406/colan.2007.4673>.

Andreacola, Florence. « Musée et numérique, enjeux et mutations ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 5 (1 juillet 2014).
<https://doi.org/10.4000/rfsic.1056>.

Appel, Violaine, et Thomas Heller. *Chapitre 3. Dispositif et recherche en communication des organisations*. De Boeck Supérieur, 2014.
<http://www.cairn.info/les-dispositifs-d-information-et-de-communication--9782804162429-page-39.htm>.

Baratin, Marc, et Christian Jacob, éd. *Le pouvoir des bibliothèques: la mémoire des livres en Occident*. Bibliothèque Albin Michel. Histoire. Paris: A. Michel, 1996.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil (Abbeville, impr. de F. Paillart), 1953.

Baujard, Corinne, et Philippe Houdy. *Du musée conservateur au musée virtuel: patrimoine et institution*. Paris, France: Hermes Science : Lavoisier, DL 2013, 2013.

- Becker, Howard Saul. *Écrire les sciences sociales*. Paris: Economica, 2004.
- Berten, André. « Légitimité, légitimation, normativité ». *Recherches en communication*, n° 25 (2006): 77-90.
- Berthelot-Guiet, Karine. « Communication et langages, n°153, 2007. Les pouvoirs de suggestion du papier. » 153, n° 1 (2007). http://www.persee.fr/issue/colan_0336-1500_2007_num_153_1.
- Bonte, Jacques. *L'épopée textile de Roubaix-Tourcoing*. Lille: La voix du Nord édition, 2005.
- Briet, Suzanne. *Qu'est-ce que la documentation?* Paris: Editions documentaires et industrielles et techniques, 1951.
- Briquet, J.-L., et F. Sawicki. « L'analyse localisée du politique ». *Politix* 2, n° 7 (1989): 6-16. <https://doi.org/10.3406/polix.1989.1392>.
- Bryon-Portet, Céline. « La culture du secret et ses enjeux dans la « Société de communication » ». *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, n° 75 (5 avril 2011): 95-103. <https://doi.org/10.4000/quaderni.410>.
- Chabin, Marie-Anne. « Essai de définition universelle du dossier, Abstract ». *Document numérique* 6, n° 1 (2002): 159-75. <https://doi.org/10.3166/dn.6.1-2.159-175>.
- Chatelain, Jean. *Droit et administration des musées*. Paris: Documentation Française, 1993.
- Cotte, Dominique. « Espace de travail et logique documentaire ». *Études de communication: entre information et communication, les nouveaux espaces de document*, n° 30 (s. d.): 25-38.

- Cotte, Dominique. « Le concept de « document numérique » ». *Communication & Langages* 140, n° 1 (2004): 31-41. <https://doi.org/10.3406/colan.2004.3265>.
- Crozier, Michel. *Le phénomène bureaucratique: essai sur tendances bureaucratiques des systèmes d'organisation modernes et sur leurs relations en France avec le système social et culturel*. Points Civilisation 28. Paris: Ed. du Seuil, 1971.
- Dalbin, Sylvie, et Brigitte Guyot. « Documents en action dans une organisation : des négociations à plusieurs niveaux ». *Études de communication* :, n° 30 (2007): 55-70.
- Dalbin, Sylvie, et Brigitte Guyot. « Documents en action dans une organisation : des négociations à plusieurs niveaux ». *Études de communication. langages, information, médiations*, n° 30 (1 octobre 2007): 55-70. <https://doi.org/10.4000/edc.467>.
- Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Collection Communication et civilisation. Paris: Harmattan, 2000.
- Delavergne, Catherine. « La posture du praticien-chercheur : un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative ». *Recherches Qualitatives Hors-Série*, n° 3 (2007).
- Després-Lonnet, Marie. *Temps et lieu de la documentation : transformation des contextes interprétatifs à l'ère d'Internet*. Université de Lille Nord de France., 2015.

Desrosières, Alain, et Laurent Thévenot. *Les catégories socioprofessionnelles*. 5ème édition. Repères. Paris: La Découverte, 2002.

Desvallées, André, et François Mairesse. « L'organisation des musées : une évolution difficile, Managing museums: an uneasy transition ». *Hermès, La Revue*, n° 61 (2011): 30-37.

Domange, Camille. « Feuille de route - Métadonnées culturelles et transition Web 3 0 (janvier 2014) - ». Consulté le 11 janvier 2018.

http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/feuille_de_route__metadonnees_culturelles_et_transition_web_3_0_janvier_2014/index.htm#/5.

Domange, Camille. « Open Data : ouverture et partage des données publiques culturelles - Ministère de la Culture ». Consulté le 11 janvier 2018.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Documentation/Rapports/Open-Data-ouverture-et-partage-des-donnees-publiques-culturelles>.

Drucker, Peter F. *Management Challenges for the 21st Century*. Rev. ed. The Classic Drucker Collection. London: Routledge, 2011.

Dufrêne, Bernadette, et Madjid Ihadjadene. « La médiation documentaire dans les institutions patrimoniales : une approche par la notion de service ». *Culture et Musées*, n° 21 (2013): 111-29.

- Elisseeff, Vadime. « Musées et ordinateurs ». *Museum: musées et ordinateurs* 23, n° 1 (1971 1970): 3.
- Fabre, Isabelle. « Médiation documentaire et culturelle dans le musée ». *Communication & langages* 2012, n° 173 (2012): 83-99. <https://doi.org/10.4074/S0336150012013063>.
- Fabre, Isabelle et Gardiès, Cécile. « Définition et enjeux de la médiation numérique documentaire | Développer la médiation documentaire numérique ». Consulté le 15 septembre 2017. <http://mediationdoc.enssib.fr/lire-en-ligne/sommaire/i-le-perimetre-de-la-mediation-numerique-documentaire/definition-et-enjeux-de-la-mediation-numerique-docu>.
- Fabre, Isabelle, et Gérard Régimbeau. « Du musée à la bibliothèque : espace de documents et espaces documentaires ». *Culture & Musées*, n° n° 21 (juin 2013): 153-71.
- Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Points Histoire 233. Paris: Éd. du Seuil, 1997.
- Fischer, Gustave-Nicolas. *Psychologie des espaces de travail*. U. Armand Colin, 1997.
- Floris, Bernard. « La gestion symbolique: entre ingénierie et manipulation ». *Sciences de la société* 50/51 (octobre 2000): 173-95.
- France, éd. *Musées : Etat et culture*. Paris: Documentation française, 1991.

- Frohmann, Bernd. « Discourse and Documentation: Some Implications for Pedagogy and Research. » *Journal of Education for Library and Information Science* 42 (2000): 13-28.
- Garbarini, Joëlle. « Formateur chercheur : une identité construite entre renoncement et engagement ». In *Praticien et chercheur : parcours dans le champ social*, L'harmattan., 83-105. Action et savoir. Paris, France, 2014.
- Gardey, Delphine. *Écrire, calculer, classer: comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800 - 1940)*. Textes à l'appui Anthropologie des sciences et des techniques. Paris: La Découverte, 2008.
- Gellereau, Michèle. *Les mises en scène de la visite guidée: communication et médiation*. Communication et civilisation. Paris, France: L'Harmattan, 2005.
- Giguère, Amélie. « Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance ». Phdthesis, Université d'Avignon, 2012. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00924707/document>.
- Gob, André. « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation ». *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, n° 4 (15 octobre 2009). <https://ceroart.revues.org/1326#tocto1n1>.
- Habermas, Jürgen. *Théorie de l'agir communicationnel: Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*. Tome 1, | Paris : Fayard, 1987.

Hafstein, Valdimar. « Intangible Heritage as a List: From Masterpieces to Representation" ». In *Intangible Heritage*, 93-111. Londres: Routledge, 2009.

Hunsmann, Moritz. « L'écriture scientifique existe-t-elle ? » Billet. *Les aspects concrets de la thèse* (blog). Consulté le 29 septembre 2016. <http://act.hypotheses.org/564>.

Jacob, Christian. « Lire pour écrire : navigations alexandrines ». In *Le pouvoir des bibliothèques*. Paris: A. Michel, 1996.

Jacobi, Daniel, et Denise Fabrice. « La fréquentation du patrimoine antique à Arles : public visiteurs de monument et visiteurs de musée ». In *De l'usage des études et recherche par les musées*, 113-24. Paris: La documentation française, s. d.

Jeanneret, Yves. « Les semblants du papier : l'investissement des objets comme travail de la mémoire sémiotique ». *Communication et langage* 153 (2007): 79-94.

Jeanneret, Yves. *Penser la trivialité: volume 1, la vie triviale des êtres culturels*. Vol. 1. Communication, médiation et construits sociaux. Paris : Paris: Hermès science publications ; Lavoisier, 2008.

Joly-Parvex, Morwena. « Les enjeux de la numérisation du patrimoine : la politique européenne à l'épreuve de Google ». In *Documenter les collections des musées*, 155-61. La documentation Française, s. d.

Jouys Barbelin, Corinne. « L'incidence de l'objet documentaire sur l'identité professionnelle. Le cas des agents des grands musées nationaux chargés de la documentation scientifique des collections. » Conservatoire national des arts et métiers,

2006.

https://memsic.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/334915/filename/mem_00000405.pdf.

Kaiser, Wolfgang. « Pratiques du secret ». *Rives méditerranéennes*, n° 17 (15 février 2004): 7-10. <https://doi.org/10.4000/rives.535>.

Kohn, Ruth Canter. « Les positions enchevêtrées du praticien-qui-devient-chercheur ». In *Praticien et chercheur. Parcours dans le champ social.*, 15-38. Paris: L'Harmattan, 2001.

La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels 4e édition - André Gob, Noémie Droguet. Consulté le 8 janvier 2018. <https://www.decitre.fr/livres/la-museologie-9782200291181.html>.

Lacambre, Geneviève. « A propos des inventaires des musées ». In *Documenter les collections : investigation, inventaire, numérisation et diffusion*, 15-30. La documentation Française, 2014.

Laplantine, François. *L'anthropologie*. Paris: Payot & Rivages, 2001.

Latour, Bruno. « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèques et collections ». In *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en occident*, 23-46. p.32. Paris: Albin Michel, 1996.

Latour, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Traduit par Nicolas Guilhot. Paris, France: la Découverte, 2006, cop. 2006, 2006.

Le Marec, Joëlle, et Igor Babou. « De l'étude des usages à une théorie des composites : objets, relations et normes en bibliothèque ». In *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias*

informatisés, 233-99. Paris: Editions de la BPI/Centre Pompidou, 2003.

Lebensztejn, Jean Claude. *Zigzag*. La Philosophie en effet. Paris: Flammarion, 1981.

Legrand, Alexandra. « Des données aux documents – La diffusion en ligne de la documentation scientifique des collections muséales ». Consulté le 30 septembre 2017. <http://observatoire-critique.hypotheses.org/1939>.

Lund, Niels Windfeld. « Document Theory ». *Annual Review of Information Science and Technology* 43, n° 1 (1 janvier 2009): 1-55. <https://doi.org/10.1002/aris.2009.1440430116>.

Lund, Niels Windfeld. « Documentation in a Complementary Perspective ». *Aware and Responsible: Papers of the Nordic-International Colloquium on Social and Cultural Awareness and Responsibility in Library, Information, and Documentation Studies (SCARLID)*, W. Boyd Rayward. Lanham, Md. Scarecrow Press, 2004, 93-102.

Mackiewicz, Marie-Pierre. *Praticien et chercheur: parcours dans le champ social*. Paris: L'Harmattan, 2001.

Marec, Joëlle Le. « Les musées et bibliothèques comme espaces culturels de formation ». *Savoirs*, n° 11 (s. d.): 9-38.

Merleau-Ponty, Claire, éd. *Documenter les collections de musées: investigation, inventaire, numérisation et diffusion*. Collection Musées-Mondes. Paris: La documentation Française, 2014.

- Morozov, Evgeny V, et Marie-Caroline Braud. *Pour tout résoudre, cliquez ici l'aberration du solutionnisme technologique*. Limoges: Fyp, 2014.
- Otlet, Paul. *Le livre sur le livre : traité de documentation*. [Reproduction en fac-Similé. 1 vol. Bruxelles: les Impressions nouvelles, 2015.
- Pédauque, Roger T. « Document : forme, signe et médium, les reformulations du numérique », 8 juillet 2003. http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000511/document.
- Pédauque, Roger T. *La redocumentarisation du monde*. Toulouse: Cépaduès-Éd, 2007.
- Pène, Sophie. « Médias sociaux et écrits de travail. De l'information à l'exploration ? » *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 28 (1 octobre 2009): 101-16.
- Pierce, Charles. *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.
- Poulot, Dominique. *Musée et muséologie*. Nouvelle éd. Collection Repères 433. Paris: La Découverte, 2009.
- Poulot, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIIIe- XXe siècle*. La Découverte poche Sciences humaines et sociales 292. Paris: La découverte, 2008.
- Rabardel, Pierre. *Les hommes et les technologies; approche cognitive des instruments contemporains*. Armand Colin, 1995. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01017462>.
- Régimbeau, Gérard. *Documenter les collections, cataloguer l'exposition*. Arles: Actes sud, 2014.

Roger T. Pédaque (Network), éd. *La redocumentarisation du monde*. Toulouse: Cépaduès, 2007.

Salaün, Jean-Michel. « La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information ». *Études de communication. langages, information, médiations*, n° 30 (1 octobre 2007): 13-23. <https://doi.org/10.4000/edc.428>.

Schmitt, Daniel, et Muriel Meyer-Chemenska. « 20 ans de numérique dans les musées : entre monstration et effacement ». *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 162 (1 novembre 2015): 53-57. <https://doi.org/10.4000/ocim.1605>.

Schön, Donald A. *Le praticien réflexif: à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal: Éditions Logiques, 1994.

Severo, Marta. « La liste du patrimoine mondial : une approche par le système d'information ». *Culture et musées*, n° 22 (2014): 49.

Tardy, Cécile. « Le substitut numérique : quelles mémoires muséales pour ce nouvel objet culturel ? » In *Quand les traces communiquent. Culture, patrimoine, médiatisation de la mémoire*, 121-34. Communication et civilisation. L'Harmattan, s. d.

Tobelem, Jean-Michel, Pierre Rosenberg, et Bernard Deloche. *Le nouvel âge des musées les institutions culturelles au défi de la gestion*. Paris: A. Colin, 2010.

Vacher, Béatrice. « Du bricolage informationnel à la liotote organisationnelle ou comment considérer le bricolage au niveau stratégique ». *Science de la société*, n° 63 (octobre 2004): 132-49.

- Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage*. Paris: Picard, 1987.
- Vassal, Hélène. « Du projet de base de données informatisée à sa réalisation : ambition et limites. » In *Documenter les collections*. Paris: La documentation Française, 2014.
- Vidal, Geneviève. « Les tables interactives dans les expositions scientifiques : De l'interactivité à l'expérience ». *Culture & Musées* 19, n° 1 (2012): 111-27. <https://doi.org/10.3406/pumus.2012.1650>.
- Welger-Barboza, Corinne. *Le Patrimoine à l'ère du document numérique*. Paris; Budapest; Torino; Bagneux: L'Harmattan; Numilog, 2002.
- Winkin, Yves. *Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain*. Nouvelle éd. Points Essais Sciences humaines 448. Bruxelles: Éd. De Boeck & Larcier [u.a.], 2001.
- Zacklad, Manuel. « Processus de documentation dans les Documents pour l'Action (DopA) ». Consulté le 27 août 2016. <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1209-processus-de-documentation-dans-les-documents-pour-l-action-dopa.pdf>.
- Zacklad, Manuel. « Une approche communicationnelle et documentaire des TIC dans la coordination et la régulation des flux transactionnels », 12 novembre 2006. https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00113272/document.

