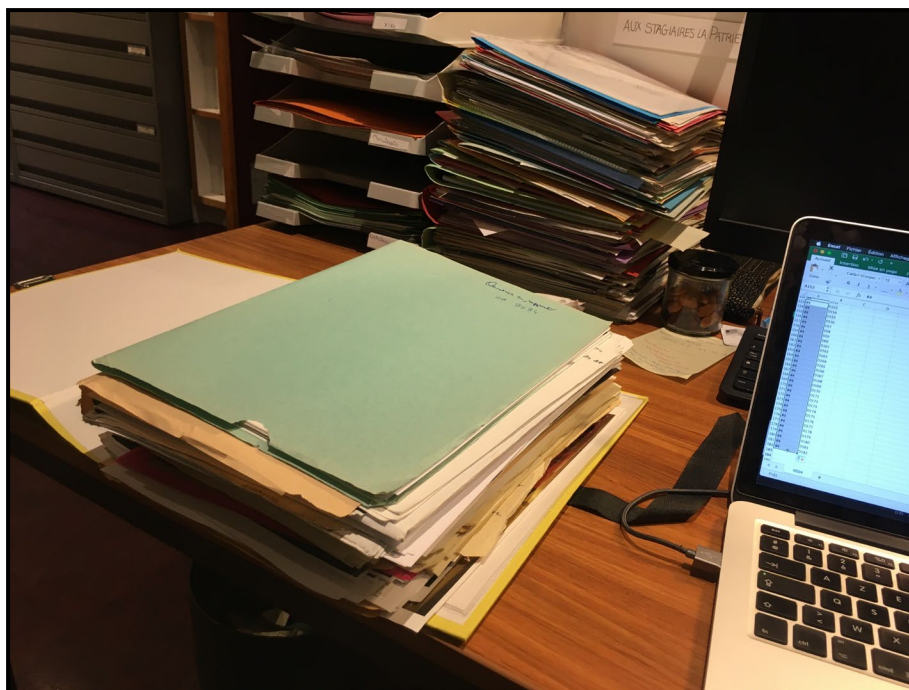


Par **Karl PINEAU**

*Le dossier d'œuvre et les musées :
un dossier pour grammatiser les œuvres*

Thèse présentée
pour l'obtention du grade
de Docteur de l'UTC



Soutenue le 24 mars 2022

Spécialité : Sciences de l'Information et de la Communication :
Unité de recherche COSTECH (EA-2223)

D2674

Thèse de doctorat

Spécialité :

Sciences de l'information et de la communication

Le dossier d'œuvre et les musées : un dossier pour grammatiser les œuvres

Soutenue le 24 mars 2022

Karl Pineau

Sous la direction de
Bruno Bachimont et Serge Bouchardon

Université de technologie de Compiègne

Laboratoire Costech

École doctorale Sciences pour l'ingénieur



Résumé

Le dossier d'œuvre est un outil documentaire apparu dans les années 1930 au musée du Louvre rassemblant la documentation sur une œuvre spécifique. Malgré l'absence d'obligation, son usage s'est progressivement diffusé dans l'ensemble des musées français entre les années 1980 et 2010. D'un outil de documentation de l'approche critique et historique des œuvres, il est aujourd'hui devenu un outil de documentation de la gestion de l'œuvre dans le musée.

Son développement s'est fait en parallèle et dans les mêmes années que celui des Systèmes Intégrés de Gestion des Collections (SIGC). Pour les musées, nous qualifions de SIGC les logiciels permettant de gérer les collections à travers la gestion numérique de l'inventaire, de la régie, des expositions, de la documentation, etc. Ces SIGC perçoivent le web de données, c'est-à-dire un web où un volume important de données à fine granularité est disponible, comme un horizon documentaire. Les fonctions qu'ils offrent viennent ainsi le plus souvent en doublon de celle du dossier d'œuvre. À partir de ce constat, nous pouvons donc faire l'hypothèse que le dossier ne répond pas aux mêmes fonctions que le SIGC, sans quoi ce dernier l'aurait absorbé ou remplacé.

La question posée au cours de cette thèse est donc : que fait le dossier à l'œuvre ? Plus spécifiquement, dans le contexte de la numérisation tant des données culturelles que des pratiques de gestion des musées (à travers les SIGC), qu'induit la numérisation du dossier au plan de l'information sur l'œuvre ? Et au plan industriel de cette thèse CIFRE, comment le SIGC peut-il récupérer les fonctions du dossier ?

Les résultats de ce mémoire démontrent que le dossier participe à la grammatisation de l'œuvre d'art, en permettant notamment de la décrire, de la formaliser et de la discrétiser. Par cette grammatisation, le dossier met en place les conditions d'une manipulation analytique de l'œuvre, que nous qualifions de manipulabilité.

Nous démontrons alors que la mise en données introduite par les SIGC et le web de données - ayant pour but d'augmenter l'analyticité du dossier - ne permet pas d'augmenter la manipulation

analytique de l'œuvre. En effet, la mise en données produit la perte de l'unité synthétique de l'œuvre. Elle agit en dispersion, quand le dossier agit en synthèse manipulable et permet une réduction phénoménologique de l'œuvre.

Afin d'accompagner le gain analytique de la mise en données par un renfort synthétique, nous proposons une nouvelle forme de grammatisation de l'œuvre à travers un cycle de vie des biens culturels, que nous modélisons à travers un système de strate afin d'y restituer les différentes problématiques et histoires de l'œuvre. Ce cycle permet alors d'instrumenter l'organicité de l'œuvre, comme devenir historique entre le jeu de ses composants d'une part et son inscription dans les histoires de ce qui l'englobe d'autre part.

Mots-clés : dossier d'œuvre, bien culturel, œuvre d'art, grammatisation, manipulabilité, web sémantique, ontologie, CIDOC-CRM, cycle de vie, visualisation graphique, données culturelles

Abstract

The work of art folder is a documentary tool that appeared in the 1930s at the Musée du Louvre and collects documentation on a specific work of art. Despite the absence of any obligation to do so, its use gradually spread to all French museums between the 1980s and 2010. From a tool for documenting the critical and historical approach to works of art, it has now become a tool for documenting the management of these works in the museum.

Its development has taken place in parallel and in the same years as that of the Integrated Collection Management Systems (ICMS). For the museums, we qualify as ICMS the software allowing us to manage the collections through the digital management of the inventory, the movements, the exhibitions, the documentation, etc. These ICMS perceive the web of data, understood as a web where a large volume of data with fine granularity is available, as a documentary horizon. The functions that they offer are thus most often duplicating those of the work of art folder. From this observation, we can therefore make the hypothesis that the folder does not answer the same functions as the ICMS, otherwise the latter would have absorbed or replaced it.

The question posed by this thesis is therefore: what does the folder do to the work of art? More specifically, in the context of the digitization of both cultural data and museum management practices (through the ICMS), what does the digitization of the folder induce in terms of information about the work of art? And at the practical level of this industrial thesis, how can the ICMS recover the functions of the folder?

The results of this thesis demonstrate that the folder participates in the grammatization of the work of art, by allowing it to be described, formalized and discretized. By this grammatization, the folder sets up the conditions of an analytical manipulation of the work of art, which we qualify as manipulability.

We then demonstrate that the data setting introduced by the ICMS and the web of data - aiming at increasing the analyticity of the folder - does not allow to increase the analytic manipulation

of the work of art. In fact, the setting in data produces the loss of the synthetic unity of the work. It acts in dispersion, when the folder acts in manipulable synthesis and allows a phenomenological reduction of the work.

In order to accompany the analytical gain of the setting in data by a synthetic reinforcement, we propose a new form of grammatization of the work through a life cycle of the cultural goods, which we model through a system of stratum in order to restore the various problems and histories of the work of art. This cycle allows us to instrument the organicity of the work, as a historical becoming between the play of its components on the one hand and its inscription in the histories of what encompasses it on the other hand.

Keywords: work of art folder, cultural good, work of art, grammatization, manipulability, semantic web, ontology, CIDOC-CRM, life cycle, graphical visualization, cultural data

Remerciements

Il est d'usage de dire qu'une thèse n'aurait été possible sans un (grand) nombre de personnes. Je ne saurais dire si ces remerciements sont sincères à chaque thèse, c'est assurément un sujet de rigolade chez les doctorants¹. En tout cas, ils le sont en ce qui me concerne, chacune des personnes citées ci-après ayant contribué à sa mesure à l'achèvement de ce travail.

En premier lieu, mes remerciements s'adressent tout naturellement à mes deux directeurs de thèse, Bruno Bachimont et Serge Bouchardon. À Bruno pour son accompagnement intellectuel tout au long de la thèse, précis, pertinent et adapté, qui fut essentiel dans mon parcours de pensée. Également son soutien lors du montage de la CIFRE, long comme souvent. Aussi pour la confiance dont il m'a témoignée, notamment dans la grande autonomie qu'il m'a laissée. Et enfin pour sa bonne humeur quotidienne et ses conseils, qui m'ont été très précieux. À Serge, tout d'abord pour m'avoir accepté comme doctorant alors même que je le sais très demandé comme directeur et alors que mon sujet est plus éloigné de ses recherches. Ensuite, pour avoir suivi avec attention mes différents travaux, et m'avoir accompagné sur mes différents projets de thèses, à l'UTC via les TX comme en dehors avec la participation à des manifestations scientifiques en SIC. Également, pour sa pédagogie, sa grande considération et son écoute qu'il accorde à toute personne, étudiant comme chercheur. À tous deux, je leur adresse mes sincères remerciements et toute mon amitié.

En second lieu, mes remerciements vont également à Decalog, l'entreprise ayant financé ma CIFRE, et à ses collaborateurs. À Jean-Philippe Pommel tout d'abord, pour m'avoir fait confiance et initié cette première thèse à Decalog. Également, pour m'avoir fait participer à la gestion de la recherche au sein de la société. À Philippe Mamy, pour avoir fait perdurer cette confiance lors du rachat de Decalog en 2020 par son groupe. À François-Laurent Contenay, pour m'avoir accueilli dans l'équipe Decalog Flora, malgré le développement de celle-ci, et pour sa jovialité. À Guillaume Messonnier pour son intérêt pour la recherche académique et les échanges que j'ai eu avec lui à ce sujet. Enfin, à toutes les personnes de la

¹ On le constatera sur <https://jevoudraisremercier.tumblr.com/>

société rencontrées au fil des années : à l'agence de Paris, au pôle Flora ou à Guilhaumand-Granges.

Je tiens également à remercier chaleureusement les équipes de l'Université de technologie de Compiègne qui m'ont accueilli, notamment au laboratoire Costech, et dans son équipe EPIN dédiée aux sciences de l'information et de la communication. Je ne connaissais pas l'UTC avant d'y entrer, j'y ai découvert un formidable bouillon de culture transdisciplinaire, à travers de belles journées et séminaires (comme Phiteco ou GE90). Ce lieu a été parfait pour mon profil, entre sciences humaines et technique numérique. Un grand merci donc à toute la communauté de Costech et plus particulièrement à l'équipe EPIN. Notamment à Clément Mabi pour l'organisation des séminaires d'équipe, moments privilégiés d'échange où se rencontrent toutes les facettes des SIC, qu'il s'agisse de sciences de la documentation, de création numérique, de communication des organisations ou de sociologie du numérique et des médias.

Ceci dit, il me faut maintenant remercier celles et ceux qui m'ont permis d'arriver jusqu'à cette thèse. Celles et ceux qui l'ont rendu possible en contribuant à ma formation d'étudiant, puis en me faisant confiance dans mes premiers postes d'ingénieur d'études. Je tiens donc à remercier Jean-Michel Salaün et Benoît Habert, mes directeurs de master Architecture de l'information à l'École Normale Supérieure de Lyon. Grâce à eux et à l'équipe du master, la thèse est entrée dans le monde des possibles pour moi. Merci également à eux pour leur soutien et leurs conseils durant ces années de master, leur soutien pour nos initiatives associatives qui furent une part importante de ces années de doctorat.

Je tiens également à remercier Antoine Isaac, chef du service R&D à la fondation Europeana, pour m'avoir offert mes premières opportunités de recherche, lors de mon stage de fin d'études de l'ENS. Ces travaux furent in fine très liés à ceux de ma thèse, et je le remercie également pour ses nombreux conseils méthodologiques (et pour l'anglais, soit dit en passant !). Je remercie également Florence Clavaud, conservatrice aux Archives nationales maintenant en charge du Lab des Archives nationales, et l'équipe du projet Testaments de Poilus, pour l'opportunité d'avoir travaillé sur un projet en humanités numériques juste avant le début de mon doctorat. Au-delà du grand intérêt intellectuel et technique que j'ai eu pour ce projet, il

m'a aussi été utile pour la thèse en tant que tel. Celle-ci est une aventure au long cours, dont il est souvent difficile de percevoir le bout et le sens final. Commencer mon parcours académique par un projet tel que celui sur les Testaments de Poilus m'a permis de découvrir la temporalité de la recherche avec des chercheurs confirmés, de mieux l'appréhender, et probablement de moins en souffrir que d'autres doctorants.

J'en viens maintenant à remercier celles et ceux qui à un moment ou à un autre m'ont aidé à la réalisation de cette thèse. J'adresse tout particulièrement mes remerciements à Frédéric Dassas, conservateur en chef du patrimoine au musée du Louvre. Tout d'abord pour sa confiance en m'accueillant à plusieurs reprises en stage au musée du Louvre lors de mes études à l'École du Louvre. Et en ce qui concerne cette thèse, je le remercie - ainsi que le directeur du département des Objets d'Art Jannic Durand - pour m'avoir laissé accéder aux dossiers d'œuvre dont il a la charge, ainsi que de les copier, pratique que je sais peu courante dans les musées français. Travailler sur ces dossiers a été un véritable tournant pour mon travail de thèse. Son achèvement n'aurait donc pas été possible sans la contribution de Frédéric.

Parmi les autres personnes m'ayant aidé dans l'aventure de la thèse, il me faut en outre citer ceux qui m'ont aidé à en concrétiser le sujet. Antoine Courtin à l'Institut National d'Histoire de l'Art, avec qui nous n'avons pas pu concrétiser le projet de thèse mais je garde un très bon souvenir de nos échanges autour du sujet. Également à Renaud Sagot, pour m'avoir accueilli à la Cité de l'Architecture à la fin de mes années à l'École du Louvre, puis pour nos discussions régulières au sujet du numérique dans les musées.

Mes remerciements vont également à Thomas Bottini, ingénieur de recherche à l'IReMus, pour m'avoir inclus dans les premiers mois de son projet SHERLOCK et pour nos travaux autour de la représentation de la controverse scientifique en CIDOC-CRM. Ils me furent grandement utiles dans la rédaction de ce mémoire !

Il me faut remercier tous les professionnels de musées que j'ai rencontrés dans le cadre de mes travaux de thèse, et interrogés plus ou moins formellement, qui m'ont tous aidé à formaliser mon étude autour du dossier d'œuvre. Pour celles et ceux que je n'ai pas déjà cités : Stéphane

Loire, directeur adjoint du département des peintures du musée du Louvre ; Brigitte Donon et Cloé Viala, respectivement responsable et documentaliste au département des arts graphiques du musée du Louvre ; Christine Desgrez, documentaliste au château de Versailles ; Camille Morando, responsable de la documentation du Musée national d'Art moderne ; Annabelle Mathias, Marianne Gomes-Vidoni, François Lagrange et Albert Leparç, équipe de documentalistes au musée de l'Armée ; Laurence Goux, responsable de la documentation au musée Rodin ; Claire Dufour, documentaliste au Mucem ; Anne Bouillé, responsable du service de la conservation du Château des Ducs de Bretagne ; Fabienne Martin-Adam, responsable de l'inventaire et de la documentation des collections au musée de Bretagne ; Pascale Steimetz-Le Cacheux, responsable de la documentation au musée des Tissus de Lyon ; Clément Michon, directeur du musée de Saint-Dizier ; et enfin, Christelle Molinié, documentaliste au musée Saint-Raymond de Toulouse.

Merci également à celles et ceux qui m'ont offert l'opportunité de présenter mes travaux de thèse au fur et à mesure de celle-ci, et ainsi de me permettre de mieux l'intellectualiser et la verbaliser. À Costech tout d'abord, lors des journées doctorales et des séminaires EPIN. Au séminaire doctoral de Virginie Julliard et Thomas Bottini ensuite. Enfin, aux membres du consortium Data For History qui m'ont accueilli à plusieurs reprises, ainsi que les membres du CIDOC-CRM SIG.

Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce mémoire, j'ai eu l'occasion de travailler avec quatre étudiants de l'UTC dans le cadre de deux TX, format pédagogique permettant à un chercheur de proposer une réalisation technique à des étudiants. Je remercie donc Olympe Quillet, Leïla Ballouard, Manon Bévière et Emeric Dupil pour leur contribution à ces travaux de thèse, ainsi qu'à la qualité de leur travail et leur intérêt pour le sujet que j'ai développé.

Je tiens également à remercier Kentin Malcuit pour son travail de retranscription - tâche longue et ingrate s'il en est - des entretiens réalisés avec des professionnels de la documentation que le lecteur trouvera en annexes, ainsi que Florence-Esther Bloyet et Olivier Renard pour leur relecture de ce mémoire.

Enfin, et puisque le doctorat ne se résume pas - à mon sens - à la thèse, mais qu'il comprend bien d'autres tâches et éléments de formation, je tenais à remercier mes camarades et amis doctorants, chargés de cours, parfois co-auteurs, pour le co-soutien dans la thèse, les échanges avec elles et eux, et leur souhaiter tout le courage nécessaire pour achever leur propre thèse si cela n'est pas déjà fait. Mon camarade de tous les projets Jérémie Poiroux bien sûr, ma co-doctorante Manon Picard, mes camarades de labo Julien Rossi et Édouard Bouté, ma binôme de chargé de cours à Paris-Nord Laure Beaulieu.

Également celles et ceux qui m'ont offert des opportunités durant ces quatre années de doctorat : Sarah Labelle, qui m'a confié mes premiers cours de culture numérique à l'université Paris-Nord, Thomas Tari et Dominique Cardon pour les cours du même nom à Sciences Po, Jean Decherf pour les cours à HETIC. Christopher Kermorvant pour avoir cru dans l'idée de captcha qui avait émergé après 36 heures de hackathon aux Archives nationales et l'avoir porté avec sa société Teklia, ainsi qu'aux Archives nationales, à la BNF et au musée de Bretagne pour nous avoir suivi ensuite.

Et puis bien sûr, mes vifs remerciements à celles et ceux qui m'ont offert des respirations intellectuelles avec d'autres sujets, ce qui me semble essentiel pour ne pas divorcer de sa thèse lors du doctorat. Toute l'équipe de l'association Designers Éthiques notamment, Jérémie Poiroux à nouveau, Mellie La Roque, les membres du Conseil d'Administration et de Ethics by design, ainsi que tous les bénévoles. À l'École de Design Nantes-Atlantique également, pour les derniers mois de thèse, et qui m'a soutenu dans l'achèvement de celle-ci.

J'en finirais avec des remerciements à ma famille, mes parents, pour leur soutien et leur présence depuis cinq années et demi (si l'on inclut le temps du montage de la thèse). À ma compagne notamment, qui a repris ses études au moment où j'initiais ce projet de thèse, avec qui j'ai avancé en parallèle et qui a achevé avec succès son parcours quelques mois avant moi. À mes amis enfin, nantais et parisiens, pour n'avoir pas trop souvent posé la fatidique question "alors cette thèse, elle en est où ?".

Et enfin, à vous qui lirez ce mémoire pour le temps que vous m'accordez.

Sommaire

Sommaire	1
Liste des figures	5
Liste des extraits	10
Liste des tableaux.....	11
Introduction.....	12
Le SIGC, cœur du système d'information du musée	12
La sémantisation des données comme horizon documentaire	17
Documenter pour manipuler, le rôle du dossier d'œuvre	23
Le dossier comme grammatisation de l'œuvre	29
Une thèse CIFRE entre humanités numériques et ingénierie documentaire.....	38
Prologue : constitution du corpus	45
Le nécessaire de voyage de Marie-Antoinette	48
La chambre de la duchesse de Bourbon.....	58
Les boiseries de l'hôtel de Luynes	77
Un appareil de géodésie, instrument scientifique	88
Conclusion	92
Partie 1 : Le dossier d'œuvre, grammatisation de l'œuvre dans le musée	94
Chapitre 1 : Généalogie du dossier d'œuvre.....	97
La naissance du dossier d'œuvre au musée du Louvre.....	100
Diffusion du dossier d'œuvre dans les collections françaises	103
Chapitre 2 : Qu'est-ce qu'un dossier d'œuvre ?	107
Structure documentaire du dossier d'œuvre	108
Typologie documentaire du dossier d'œuvre.....	114

Constitution du dossier d'œuvre	118
Communicabilité du dossier d'œuvre	120
Chapitre 3 : Vers un dossier d'œuvre numérique ?	122
Numériser pourquoi, pour qui ?	124
Une numérisation en deux temps	130
Enjeux de la réintégration de la documentation dans les SIGC	134
Chapitre 4 : Ontologie du dossier d'œuvre	144
Le dossier	145
Le document.....	147
L'extrait documentaire.....	149
Modèle conceptuel	151
Chapitre 5 : Le dossier d'œuvre comme grammatisation de l'œuvre d'art	156
Le dossier d'œuvre, outil de manipulabilité l'œuvre d'art	157
Du bien culturel à l'œuvre d'art.....	161
De la grammatisation à une vision analytique de l'œuvre	163
Partie 2 : Du document à la donnée, la perte de la manipulabilité de l'œuvre	166
Chapitre 6 : La mise en données des œuvres d'art	169
Le web sémantique comme nouvel horizon documentaire.....	175
Les ontologies comme prisme de lecture des données culturelles.....	179
Chapitre 7 : La perte de la découvrabilité, l'exemple de la mise en données des notices bibliographiques.....	184
Chapitre 8 : La perte de la justification du statut de l'œuvre, le cas des bibliothèques numériques.....	194
Chapitre 9 : CIDOC-CRM, la description au profit de la discrétisation.....	208
Une vision événementielle de l'objet culturel	215
Mise en œuvre de CIDOC-CRM : l'exemple de ResearchSpace	217

L'ontologie du dossier d'œuvre comme extension du modèle CRM	220
Chapitre 10 : La mise en données comme perte de l'influence sur l'œuvre, l'exemple de la désignation	222
Problématique du titre à l'ère du web de données	226
Formalisation ontologique de la désignation	229
Conclusion : la mise en données à la recherche d'une vision synthétique de l'œuvre	233
Partie 3 : Le cycle de vie des biens culturels comme vision synthétique des données sur l'œuvre	236
Chapitre 11 : Définition d'un modèle de cycle de vie des biens culturels.....	240
Cycle de produit et analyse du cycle de vie	240
Phases de vie d'un bien culturel.....	245
Une lecture par strate de la vie des biens culturels	250
Chapitre 12 : Ontologie du cycle de vie des biens culturels	253
Le bien culturel	253
Le cycle de vie	255
La strate.....	256
La phase	257
L'état	258
L'événement	259
La situation.....	260
La chose	260
Le type	261
Modèle conceptuel	262
Chapitre 13 : Le dossier d'œuvre dans le contexte du cycle de vie	266
Représentation graphique du cycle de vie	267
Strate matérielle	269

Strate culturelle	275
Strate institutionnelle	283
Application du modèle	287
Chapitre 14 : Mise en œuvre du cycle de vie dans le contexte des SIGC.....	297
Conclusion	308
Bibliographie.....	316
Annexes.....	336
Partie 1 - Entretiens.....	337
Annexe 1 - Musée du Château de Versailles (Christine Desgrez).....	337
Annexe 2 - Musée Rodin (Laurence Goux)	355
Annexe 3 - Musée des Tissus (Pascale Steimetz-Le Cacheux)	376
Annexe 4 - Musée de Bretagne (Fabienne Martin-Adam).....	393
Annexe 5 - Département des Arts graphiques, musée du Louvre (Brigitte Donon et Cloé Viala).....	407
Annexe 6 - Musée de Saint-Dizier (Clément Michon)	430
Annexe 7 - Musée de l'armée (Annabelle Mathias, Marianne Gomes-Vidoni, Albert Leparç)	441
Partie 2 - RDF	466
Annexe 8 - Nécessaire de voyage de Marie-Antoinette.....	466
Annexe 9 - Appareil de géodésie	467
Annexe 10 - Etude d'un homme nu, agenouillé, soulevant une draperie	468
Partie 3 - Ontologies	469
Annexe 11 - Tableau des ontologies abordées dans notre mémoire	469

Liste des figures

Figure 1 – Comparaison des portails collection des Abattoirs de Toulouse et du Musée d’Art Moderne de la ville de Paris.....	15
Figure 2 - British Museum Mapping - OntoText - 2013	21
Figure 3 - Nécessaire de voyage de Marie-Antoinette - © 2007 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi	49
Figure 4 - Exemple de document présentant l’œuvre du Louvre avec la photo de l’œuvre de Grasse, annoté “Musée de Grasse”	56
Figure 5 - Reconstitution de la chambre de la duchesse de Bourbon au musée du Louvre - Phot. Éric Sander, 2018. © Musée du Louvre (dist. RMN-GP).....	62
Figure 6 - Plan au rez-de-chaussée du Palais de Lassay, vers 1752, dans (Blondel, 1752), Domaine publique, via Wikimedia Commons	64
Figure 7 - L’Amour & Psyché - Crédits : 1987 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet.....	66
Figure 8 - Vertume & Pomone - Crédits : 2009 Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola .	66
Figure 9 - Aurore & Céphale - Crédits : 2009 Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola	66
Figure 10 - Commode Leleu, Wallace Collection	66
Figure 11 - Commode Leleu, Château de Versailles - Crédits : Photo (C) Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin	67
Figure 12 - Le fond de lit OA-9546 - Crédits : 2012 Musée du Louvre / Thierry Ollivier	67
Figure 13 - La tapisserie OA-10405 - Crédits : 1970 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)	68
Figure 14 - Reconstitution de la chambre de la duchesse de Bourbon au musée du Louvre - Phot. Éric Sander, 2018. © Musée du Louvre (dist. RMN-GP).	74
Figure 15 - La tapisserie OA-10405 - Crédits : 1970 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)	75
Figure 16 - Chambre de parade de l’hôtel de Chevreuse remontée au musée du Louvre, Photo (C) Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Olivier Ouadah	78
Figure 17 - Chambre de parade de l’hôtel de Luynes en 1900, crédits inconnus	78

Figure 18 - a - Style Louis XIV : Anonyme, Fauteuil, vers 1700, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 41860 - ©Paris, MAD / Jean Tholance	79
Figure 19 - b - Style Louis XV : Jean-Baptiste CRESSON, Fauteuil à la Reine, vers 1755, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 24549 - ©Paris, MAD /Cyrille Bernard	79
Figure 20 - c - Style Louis XVI : Georges JACOB, Paire de fauteuils à la Reine, 1787 - 1788, Paris, musée du Louvre, inv. OA-9449 - © 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Martine Beck-Coppola.....	79
Figure 21 - Façade sur cour de l'hôtel de Chevreuse, vers 1670, gravée par Jean Marot (Marot, 1727) - Domaine public, via Wikimedia Commons	80
Figure 22 - Plan du premier étage de l'hôtel de Chevreuse, gravé par Jean Marot - Domaine public, via Wikimedia Commons	81
Figure 23 - Charles Fichot, Théâtre de l'Opéra de Paris, deuxième salle du Palais-Royal, incendié le 8 juin 1781, vers 1880 - Domaine public, via Wikimedia Commons	82
Figure 24 - Charles Marville, photographie du porche de l'hôtel de Luynes, entre 1870 et 1879, musée Carnavalet, inv. PH963 - Photographie avant destruction du porche.....	84
Figure 25 - Extrait du plan Turgot, vers 1735 - Domaine public, via Wikimedia Commons .	84
Figure 26 - Extrait de plan de Paris, vers 1900 - Domaine public, via Wikimedia Commons	84
Figure 27 - Anonyme - Photographie du salon de l'hôtel Lebaudy.....	86
Figure 28 - Anonyme - Photographie du salon de l'hôtel Lebaudy.....	86
Figure 29 - Ancienne salle Lebaudy, musée du Louvre - Crédits inconnus	87
Figure 30 - Muséographie actuelle du musée du Louvre avant la restitution du lit de la duchesse de Bourbon - Crédits : 2016 Musée du Louvre / Olivier Ouadah.....	87
Figure 31 - Photographie de l'appareil de géodésie - Crédits : 1999 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi	89
Figure 32 - Distribution du nombre d'occurrences pour l'expression "dossier d'œuvre" par année, dans le corpus Google Books	106
Figure 33 - Le dossier d'œuvre du nécessaire de Marie-Antoinette photographié fermé, ouvert et en tranche	111
Figure 34 - Affiche de sensibilisation des jeunes publics du musée du Louvre	119

Figure 35 - Interface de data.gouv.fr, consultée le 9 mars 2021 - Ici est présenté le jeu de données de la base Joconde - la zone “Contributions communautaires” (sur fond sombre) regroupe les réutilisations et discussions.	126
Figure 36 - Proposition d’interface pour la consultation d’un dossier d’œuvre numérique. Les dossiers sont représentés par les onglets dans la partie supérieure (06-Localisation, 07-Reproductions...). Pour chaque dossier, est proposé dans la partie principale un plan	138
Figure 37 - Proposition de structuration du dossier d’œuvre numérisé sous forme de carte mentale.....	139
Figure 38 - Modèle conceptuel du dossier d’œuvre.....	154
Figure 39 - Exemple de graphe RDF	176
Figure 40 - Le modèle WEMI (OEMI en Français), source (Le Pape, 2013)	189
Figure 41 - Modèle LRM - Source (Riva et al., 2017)	192
Figure 42 - Exemple de notice sur le portail Europeana, ici la Ronde de Nuit de Rembrandt, accessible à l’URL https://www.europeana.eu/fr/item/90402/SK_C_5	197
Figure 43 - Exemple de notice sur le portail Europeana, soumise par une institution autre que l’institution de conservation. Ici la Joconde de Léonard de Vinci, accessible à l’URL https://www.europeana.eu/fr/item/2064137/Museu_ProvidedCHO_Bildarchiv_Foto_Marburg_ob	198
Figure 44 - André Breton, Self-Portrait, s.d., The Israel Museum, Jerusalem	201
Figure 45 - Modélisation dans EDM des données transmises par un fournisseur de données - Source (Isaac, 2013).....	203
Figure 46 - Providers' aggregations, provided object and proxies — complex case with two providers for the object - Source (Isaac, 2013).....	206
Figure 47 - Les modèles de la famille CIDOC-CRM - Source (CIDOC-CRM SIG, s. d.-b)	210
Figure 48 - Hiérarchie des concepts du modèle CIDOC-CRM - Source (CIDOC-CRM SIG, s. d.-a)	211
Figure 49 - British Museum Mapping - OntoText – 2013.....	218
Figure 50 - Exemple de notice d’œuvre du British Museum - Prototype de moteur de recherche sémantisé ResearchSpace - Source (Engel & Schlager, 2019)	219
Figure 51 - Modélisation du cycle de vie d’un lieu touristique - (Butler, 2006)	242

Figure 52 - Sarcophage des époux, musée du Louvre, Cp 5194 - © 2012 Musée du Louvre / Philippe Fuzeau.....	247
Figure 53 - Représentation schématique du modèle conceptuel de cycle de vie des biens culturels.....	265
Figure 54 - Modèle de représentation schématique d'une strate du cycle de vie	268
Figure 55 - Strate matérielle du cycle de vie appliquée au sarcophage des époux	271
Figure 56 - Strate matérielle du cycle de vie appliquée à la cathédrale Notre-Dame de Paris	273
Figure 57 - L'Aigle de Suger, exemple de vase en porphyre antique, avec monture en bronze médiévale - musée du Louvre, MR 422 - © 1990 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet	274
Figure 58 - Affiche de prévention à destination des jeunes publics du musée du Louvre - Le nécessaire est utilisé comme illustration du point numéro 3.	276
Figure 59 - Capture d'écran du clip APES**T - THE CARTERS des artistes Jay-Z et Beyoncé	278
Figure 60 - Halles centrales de Paris. – Vue générale. — Dessin de Lancelot reproduit dans Magasin Pittoresque, t. XXX, janvier 1862, p. 28 – Source : Wikipédia, contributeur Lancelot - Domaine public.....	280
Figure 61 - Strate culturelle du cycle de vie appliquée aux Halles Baltard	281
Figure 62 - Strate institutionnelle du cycle de vie appliquée à l'hôtel de Villemaré	286
Figure 63 - Cycle de vie du nécessaire de Marie-Antoinette	287
Figure 64 - Cycle de vie du sarcophage des époux.....	289
Figure 65 - Cycle de vie des Halles de Paris	291
Figure 66 - Cycle de vie du nécessaire de Marie-Antoinette	293
Figure 67 - Cycle de vie de l'appareil de géodésie	294
Figure 68 - Cycle de vie de l'étude d'un homme nu.....	295
Figure 69 - Capture d'écran de l'interface de navigation dans les dossiers d'œuvre du Raphael Research Project, ici le dossier de la Madone Garvagh conservée à la National Gallery - Capture réalisée le 5 septembre 2021	298
Figure 70 - Capture d'écran du prototype de visualisation du dossier d'œuvre par DOCAM - Source : Legrand, 2012	299

Figure 71 - Capture d'écran de l'interface développée - Proposition de visualisation du dossier d'œuvre sous la forme d'un explorateur de fichiers.	302
Figure 72 - Capture d'écran de l'interface développée - Proposition de visualisation chronologique du dossier d'œuvre	303

Liste des extraits

Extrait 1 - Requête SPARQL / Wikidata permettant d'obtenir la date de naissance de Léonard de Vinci.....	18
Extrait 2 - Requête SPARQL / Wikidata permettant d'obtenir la liste des peintures présentant un nu par ordre chronologique.....	19
Extrait 3 - Exemple de requête dérivée du langage SPARQL sur le service Wikidata , permettant d'obtenir toutes les peintures du musée du Louvre, datées du XVIIIe siècle, et sur laquelle est représenté un chat	177
Extrait 4 - Exemple de description Unimarc.....	186
Extrait 5 - Extrait d'un proxy Europeana.....	205
Extrait 6 - Transcription RDF en CRMInf de l'argumentation du musée de Grasse.....	213
Extrait 7 - Représentation de l'événement de production du nécessaire de Marie-Antoinette selon CRM (en turtle)	217

Liste des tableaux

Tableau 1 - Inventaire 18 colonnes	98
Tableau 2 - Comparaison des structures documentaires de 1939 et 2016 au département des peintures du musée du Louvre	110
Tableau 3 - Structure documentaire des dossiers d'œuvre analysés au musée du Louvre	113
Tableau 4 - Structure de la documentation sur les lambris de l'hôtel de Luynes	114
Tableau 5 - Présentation pour chaque œuvre du corpus la liste par ordre alphabétique des types de documents que l'on y identifie	115
Tableau 6 - Proportion entre archives et documentation au sein des dossiers d'œuvre étudiés	117
Tableau 7 - Représentant le nombre et la proportion de documents nativement numériques dans les dossiers d'œuvre de notre corpus	140
Tableau 8 - Liste des œuvres de Sandro Botticelli par titre, selon Wikidata	227
Tableau 9 - Désignation des œuvres selon Wikidata	227
Tableau 10 - Schématisation des différentes phases de vie du Sarcophage des époux	249

Introduction

Le SIGC, cœur du système d'information du musée

Dans les années 1990, les musées se sont progressivement équipés d'outils numériques permettant de gérer leurs activités. Cela va de la gestion des collections à la gestion de la billetterie, en passant par la documentation, la régie des œuvres ou les sites web. Selon les musées, leur taille, leur budget, leur sensibilité à l'outil numérique, ces outils peuvent être aussi bien de simples tableurs, des logiciels plus ou moins grand public permettant de construire de petites bases de données (comme Microsoft Access ou FileMaker) ou des logiciels professionnels (des progiciels) en partie normés.

Sur le versant de la gestion des collections, le premier progiciel à connaître une forte implantation dans les musées français est MicroMusée². Son implantation est telle que toute personne ayant travaillé dans le monde des musées ces vingt dernières années, à quel poste que ce soit, connaît ou a inévitablement entendu parler de MicroMusée³. Ce progiciel, comme d'autres, a été développé à partir de 1985 (Gatineau, 2013) avec comme objectif la numérisation de l'inventaire et des pratiques métiers liées à l'inventaire (récolement, documentation). Premier de son genre, il est largement adopté par les musées français⁴ et même si l'on assiste aujourd'hui à une vague de renouvellement des solutions de gestion de collection au sein des musées, on peut estimer que MicroMusée équipe encore au début des années 2020 au moins 40% du parc des musées français. Le logiciel a été racheté il y a quelques années par Axiell, l'un des principaux acteurs mondiaux du secteur.

À la fin des années 1990 et dans la première moitié des années 2000, le marché des progiciels de gestion de collection va s'élargir à de nouveaux acteurs, qui - il faut bien le reconnaître - se

² Le lecteur trouvera à l'URL suivante le site historique de l'éditeur du logiciel, MobyDoc : <http://www.mobydoc.fr/produits/micromusee-details.htm>

³ Nous avons nous-même, et comme nombre de nos camarades étudiants de l'Ecole du Louvre, travaillé sur l'alimentation de bases MicroMusée lors de nos stages au musée Dobrée à Nantes.

⁴ Nous pouvons prendre l'exemple de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, pour laquelle Catherine Donnellier explique en 1998 le déploiement du logiciel et explique l'intérêt qu'y trouve le musée. (Donnellier, 1998)

partagent les restes du gâteau que n'a pas acquis MicroMusée. Aujourd'hui, le marché dans sa définition la plus large ne compte qu'une petite dizaine d'acteurs et ne pèse qu'une poignée de millions d'euros par an⁵. La liste de référence de ces acteurs⁶ est définie par le ministère de la Culture en fonction des logiciels en mesure d'exporter leurs données vers Joconde, base de données du ministère de la culture regroupant le catalogue collectif des collections des musées français et dont la version en ligne a été remplacée en 2019 par POP, Plateforme Ouverte du Patrimoine⁷.

Parmi ces nouveaux acteurs, un certain nombre va se spécialiser sur des typologies de musées. Par exemple, on peut citer VideoMuseum - créé en 1985, la même année que MicroMusée - qui est spécialisé sur le marché des musées d'art moderne et d'art contemporain. Un sous-marché que le progiciel domine très largement aujourd'hui. Si le marché de la gestion des collections reste extrêmement national - ce qui est notamment dû à l'absence de normes internationales de gestion des collections - certains acteurs internationaux tentent de s'implanter en France. On peut notamment citer TMS (*The Museum System*) qui se spécialise dans la gestion des très grandes institutions (comme le Metropolitan Museum ou la National Gallery) et qui équipe certains grands musées français comme le musée du Quai Branly.

Enfin, reste la majorité des musées, ceux qui ne sont ni des institutions d'envergure internationale, ni des musées très spécialisés. Ce sont pour beaucoup des musées qui ont fonctionné sous MicroMusée mais qui modernisent leurs systèmes d'information depuis quelques années. En 2020, trois acteurs se partagent ce marché, les sociétés SKINsoft, A&A Partners et Decalog. Peu d'études sont ici mobilisables pour connaître l'évolution du marché mais de notre propre expérience, issue de notre thèse CIFRE chez l'éditeur Decalog⁸, il semble que ces acteurs remportent à l'heure actuelle la quasi-totalité des appels d'offres.

⁵ Il n'existe pas à notre connaissance de publication à ce sujet. Nous donnons cette information volontairement floue de notes internes de l'entreprise finançant cette thèse, réalisées par un cabinet de conseil en 2016, lors de l'acquisition du logiciel autour duquel porte notre thèse. Nous précisons toutefois l'information car elle implique deux conséquences : les institutions culturelles sont fidèles à leurs prestataires (car en changer est long et coûteux), ce qui (deuxièmement) complexifie l'arrivée de nouveaux acteurs.

⁶ <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/societe-info.htm>

⁷ <https://www.pop.culture.gouv.fr/>

⁸ <https://flora.decalog.net/>

Au fil des années, ces progiciels initialement dédiés à la gestion de l'inventaire se sont diversifiés et sont devenus le cœur de la gestion des collections des musées. Les personnels du musée y gèrent aussi bien l'inventaire que les récolements, la régie des œuvres, les plans de sauvegarde, la documentation, parfois même l'administration du site web.

Au même titre que l'on trouve dans le domaine connexe des bibliothèques des SIGB⁹ (Systèmes Intégrés de Gestion des Bibliothèques), nous proposons de nommer les progiciels de collection des SIGC, pour Systèmes Intégrés de Gestion de Collections. Il s'agit ainsi de transcrire le caractère central qu'ont pris ces logiciels dans la vie des musées et l'interopérabilité forte des fonctions métier qui y est créée.

Nous proposons ce sigle car il permet également de mettre un nom sur cette catégorie de logiciels jusqu'ici simplement dénommée par leur objet : logiciels de gestion de collection. Mais une simple requête sur un moteur de recherche permet de constater combien cette définition est imprécise et renvoie largement à des notions de gestion de collection personnelle, de photo ou de bandes dessinées.

Or, ces SIGC ne font l'objet que de très peu de travaux académiques comme d'écrits des professionnels des musées, à l'inverse des SIGB, dont le marché s'est industrialisé dans la dernière décennie¹⁰, et qui font l'objet de nombreuses publications. L'absence de nom qualifiant ces logiciels est-elle alors un symptôme ou une cause de cette absence de travaux ? Difficile à dire, mais nous pensons que cette définition de terme aidera à l'émergence d'un champ d'analyse.

Il suffit ainsi de chercher sur un moteur de recherche académique "SIGB" ou "SIGB bibliothèque" pour obtenir des dizaines voire des centaines de résultats d'articles, d'études en contexte francophone pour le domaine des bibliothèques¹¹. De même, la presse spécialisée du domaine des bibliothèques publie régulièrement des articles de comparaison des logiciels ou

⁹ Les SIGB sont des progiciels permettant de gérer le fonds d'une bibliothèque : acheter de nouveaux documents, gérer les emprunts, gérer les stocks, etc.

¹⁰ Ce qui a amené à une baisse des coûts, une standardisation et une sectorisation de l'offre

¹¹ Pour exemple, la requête exécutée sur Google Scholar : https://scholar.google.com/scholar?hl=fr&as_sdt=0%2C5&q=sigb+bibliothèque

d'évolution du marché. On peut notamment citer l'étude annuelle du cabinet TOSCA Consultant qui fait référence dans ce domaine¹².

À l'inverse, des requêtes telles que “logiciels de gestion de collection”, “Micromusée”, “musée + progiciel” ou “collection + progiciel” ne renvoient à chaque fois qu’une poignée de résultats pertinents basés sur une étude de l’outil.

Or, de par leur positionnement central dans l’architecture informationnelle du musée, ces progiciels ont un rôle sociotechnique majeur. Ces progiciels viennent ainsi structurer les pratiques professionnelles, puisqu’ils dictent les procédures et leurs champs d’application. Ils tendent également à acquérir un rôle central dans la distribution de l’information scientifique, tant à un niveau interne qu’externe à l’institution.

À titre d’exemple, ces progiciels jouent un rôle fondamental dans la présentation de l’information sur les collections dans l’espace public incontournable qu’est devenu le web. C’est le plus souvent l’éditeur du progiciel qui définit les règles d’affichage public des informations renseignées, car il conçoit l’interface de présentation. Le cas le plus évident à ce titre est le portail collection distribué par la société VideoMuseum¹³ qui est identique pour chaque institution. Le lecteur pourra le constater à la vue des captures d’écran jointes, seule l’identité du musée à travers son logo varie. Pour le reste, l’interface est strictement identique.

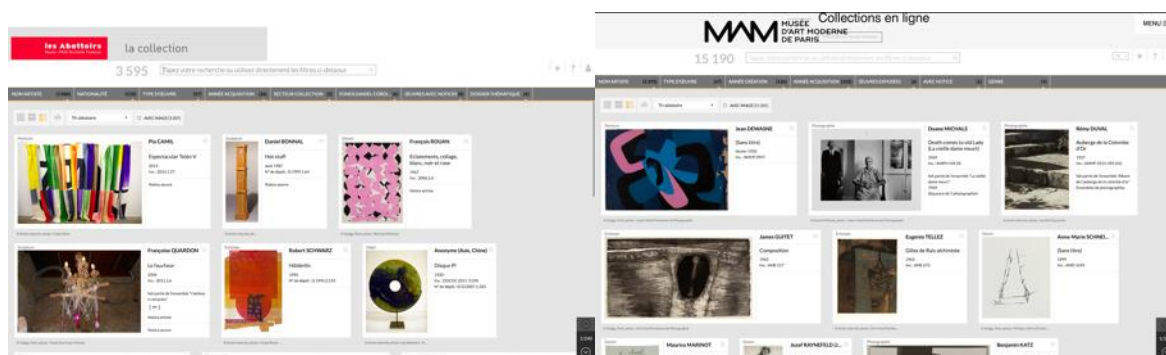


Figure 1 – Comparaison des portails collection des Abattoirs de Toulouse et du Musée d’Art Moderne de la ville de Paris

¹² Accessible à l’URL <https://toscaconsultants.fr/les-logiciels-metier-destines-aux-bibliotheques>, consultée le 7 décembre 2020

¹³ L’outil est dénommé *Navigart* et se retrouve dans les URLs des musées d’art moderne français

De ce fait technique découle un renversement de la hiérarchie des valeurs au sein de l'institution culturelle. Le technicien y acquiert alors un rôle majeur, puisqu'il est seul à même d'interagir avec le système technique. Nous avons nous-même expérimenté ces transformations¹⁴ et avons reçu de nombreux témoignages en ce sens lors de notre parcours dans l'univers muséal¹⁵.

Dans ce contexte, les réflexions visant à transformer les SIGC de progiciels métier à plateformes articulant l'outillage des différentes compétences métier du musée prennent tout leur sens. Il s'agit en effet de faciliter la prise en main de ce qui (le système d'information) constitue un moyen plus qu'une fin, par les professionnels des musées. Cette prise en main passe par une re-sectorisation de l'outil numérique afin que chaque corps de métier puisse opérer sur un système qui correspond à ses compétences et ses traditions, tout en étant interopérable avec les autres corps de métier. L'une des réflexions en ce sens se matérialise pour les professions de la documentation et de la conservation par la sémantisation des données culturelles.

¹⁴ Une situation que nous avons nous-même expérimenté lors d'un stage d'été en licence à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine pendant lequel nous avons réalisé le premier portail Collections du musée. Nous y avons expérimenté une situation diamétralement opposée à celle des stages de conservation que nous avons effectués auparavant et où nous étions principalement tenus de travailler avec d'autres stagiaires et parfois les conservateurs. Ici, nos interlocuteurs quotidiens étaient la directrice du musée, les conservateurs et le directeur des systèmes d'information.

¹⁵ Il s'agit souvent de témoignages pointant le fait que seule une personne sait utiliser la base de données, et qu'elle acquiert dès lors un pouvoir de fait sur la structure et ses collaborateurs, ou alors de témoignages pointant l'absence de coopération des métiers par manque de compétence sur l'utilisation de l'outil.

La sémantisation des données comme horizon documentaire

En parallèle de l'accroissement du champ fonctionnel des SIGC, le monde de la culture a développé un intérêt pour la sémantisation des données, ce que l'on pourrait définir simplement par le fait de donner du sens à l'information stockée et distribuée afin de la rendre interoperable et compréhensible par les systèmes techniques.

Cette sémantisation des données s'inscrit initialement dans le contexte du web sémantique, concept défini par Tim Berners-Lee, inventeur du web, quelques années après l'invention de ce dernier. En 2001, il publie notamment l'ouvrage *Weaving the web* dans lequel il explique

*“rêver d'un Web [dans lequel les ordinateurs] deviennent capables d'analyser toutes les données du Web : le contenu, les liens, et les transactions entre personnes et ordinateurs. Un “Web Sémantique”, qui devrait rendre cela possible, n'a pas encore émergé, mais quand il le fera, les mécanismes journaliers du commerce, de l'administration et de nos vies quotidiennes seront traités par des machines dialoguant avec d'autres machines. Les “agents intelligents” qu'on nous vante depuis longtemps se concrétiseraient enfin.”*¹⁶

Les technologies qu'évoque Tim Berners-Lee vont se transcrire sous la forme du RDF (*Resource Description Framework*) qui structure la formalisation des connaissances en triplets permettant l'expression de phrases sémantiques composées d'un sujet, d'un prédicat et d'un objet (le triplet). Pour rédiger le RDF, il est aussi bien possible d'utiliser des syntaxes de langages préexistants tels que XML, ou de nouvelles syntaxes telles que Turtle. Enfin, pour interroger le graphe formé par les triplets RDF, est développé le langage et protocole SPARQL.

¹⁶ Traduit de l'anglais par Wikipédia : “*I have a dream for the Web [in which computers] become capable of analyzing all the data on the Web — the content, links, and transactions between people and computers. A “Semantic Web”, which should make this possible, has yet to emerge, but when it does, the day-to-day mechanisms of trade, bureaucracy and our daily lives will be handled by machines talking to machines. The “intelligent agents” people have touted for ages will finally materialize.*” - https://fr.wikipedia.org/wiki/Web_s%C3%A9mantique, consulté le 7 décembre 2020

La sémantisation des données culturelles peut donc être vue comme un moyen de faciliter l'interopérabilité de ces données. À ce titre, les expérimentations de Wikidata et de Europeana¹⁷ sont particulièrement révélatrices des gains que peut amener le web sémantique dans le domaine culturel.

Wikidata¹⁸, projet frère de Wikipédia ayant pour objectif de transcrire la connaissance de l'humanité sous forme de données, permet ainsi de faciliter les recherches documentaires. Il s'agit ici, pour reprendre des concepts d'architecture de l'information, d'augmenter la trouvabilité de l'information sur un service. L'outil est exploité par exemple dans le cadre du Google Knowledge Graph¹⁹ et permet au moteur de recherche de répondre directement à des questions posées par les internautes comme “quelle est la date de naissance de Léonard de Vinci ?” Pour répondre à cette question, il est nécessaire de la transposer en requête SPARQL, ou plus précisément dans le cas de Wikidata, dans le formalisme de Wikidata reprenant les principes de SPARQL. Dans le cas présenté, nous obtenons la requête suivante :

```
SELECT ?dateDeNaissance
WHERE
{
  wd:Q762 wdt:P569 ?dateDeNaissance.
  # wd:Q762 fait référence à Léonard ; wdt:P569 fait référence à la propriété “date de
  naissance”
}
```

Extrait 1 - Requête SPARQL / Wikidata permettant d'obtenir la date de naissance de Léonard de Vinci

Ici, nous partons du postulat qu'une correspondance a pu être établie entre l'expression “Léonard de Vinci” et l'URI correspondante à Léonard de Vinci sur Wikidata²⁰. Puis, il suffit de demander la valeur de la propriété qui correspond sur Wikidata à la date de naissance,

¹⁷ <https://www.europeana.eu/fr> - Europeana est une fondation néerlandaise financée par l'Union Européenne. Elle référence en décembre 2020 plus de 61 millions d'objets culturels européens provenant de quelque 1.500 institutions culturelles.

¹⁸ https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Page

¹⁹ Présenté dans (Singhal, 2012)

²⁰ Hypothèse peu coûteuse car l'API de Wikidata permet ce type de requête : <https://www.wikidata.org/w/api.php?action=wbsearchentities&search=L%C3%A9onard%20de%20Vinci&lang=fr>, on obtient alors l'URI <https://www.wikidata.org/wiki/Q762>, qui se transcrit sur la requête par wd:Q762

wdt:P569 en l'occurrence, pour que le service nous retourne l'information : "24 avril 1452"²¹. C'est le mécanisme qu'utilise donc Google pour nous retourner non pas des résultats de page web, mais des informations directement appréhendables. En un sens - sur lequel nous reviendrons - nous passons ici d'une approche par le document (la page web) à une approche par la donnée (l'information unitaire).

Au-delà du gain d'accès à l'information, cette manière de l'appréhender ouvre surtout la possibilité d'aborder des questions de recherche en histoire de l'art sous l'angle des méthodes quantitatives. Par exemple, si l'on souhaite travailler sur la représentation de nus à travers les siècles, on peut requêter Wikidata de la manière suivante pour obtenir la liste des peintures présentant un nu, et l'afficher par ordre chronologique²² :

```
SELECT ?item ?itemLabel ?dateValue WHERE {  
  ?item wdt:P31*/wdt:P279* wd:Q3305213.  
  # Sélection des peintures et sous-ensemble de peintures  
  
  ?item p:P571/psv:P571 ?dateNode.  
  # Dont on récupère la date de création  
  ?dateNode wikibase:timePrecision "9"^^xsd:integer .  
  # Que l'on transforme en date utilisable  
  ?dateNode wikibase:timeValue ?dateValue.  
  # Dont on extrait la valeur  
  
  FILTER EXISTS{ ?item wdt:P136 wd:Q40446 }  
  # Et qui a pour genre un nu  
  
  SERVICE wikibase:label { bd:serviceParam wikibase:language  
    "[AUTO_LANGUAGE],en". }  
}
```

Extrait 2 - Requête SPARQL / Wikidata permettant d'obtenir la liste des peintures présentant un nu par ordre chronologique

Europeana, bibliothèque numérique européenne, permet également d'envisager ce type de réflexion. Le périmètre adressé y est légèrement différent, puisqu'il ne s'agit plus de lister les principales connaissances de nos sociétés, comme pour Wikidata, mais de référencer les

²¹ Le lecteur peut exécuter cette requête par lui-même au lien suivant : <https://w.wiki/pi9>

²² Le lecteur peut exécuter cette requête par lui-même au lien suivant : <https://w.wiki/piF>

collections des institutions patrimoniales européennes. La difficulté est dès lors d'autant plus grande que nombre d'entités décrites dans Europeana ne sont pas des chefs d'œuvre et que très peu d'informations (de métadonnées) sont présentées par item. Créer des liens sémantiques entre les œuvres (par exemple relier un tableau à son dessin préparatoire) est ici à la fois plus pertinent et souvent plus difficile que sur Wikidata.

Mais les technologies du web sémantique n'ont pas eu le succès escompté par Tim Berners-Lee. Wikidata et Europeana n'utilisent d'ailleurs que marginalement ces technologies. Comme beaucoup, ces services préfèrent recréer un esprit de web sémantique à partir de technologies plus classiques, plutôt que d'exploiter des entrepôts de données RDF ou des points d'accès SPARQL²³. Gauthier Poupeau revenait en 2018 (Poupeau, 2018) dans une série d'articles sur les raisons de ce qu'on peut qualifier d'échec du web sémantique. Ces technologies font face à deux problèmes majeurs : une difficulté de passage à l'échelle en raison d'une trop faible fiabilité de service (un serveur SPARQL peut vite tomber en cas de requête trop gourmande), et une complexité d'utilisabilité puisque le web sémantique dans sa version originale sort largement du prisme du web classique.

Si la sémantisation des données ne peut donc pas être vue comme un horizon technique des données culturelles, elle peut néanmoins être un horizon documentaire. En effet, au-delà du versant technique, le web sémantique passe également par une réflexion conceptuelle sur les objets qu'il décrit. Comment qualifier ces objets ? Comment qualifier les relations entre ces objets ? C'est ici que l'on retrouve les travaux que mène chaque domaine sur la définition de son modèle conceptuel, son ontologie. Une ontologie pour la représentation des connaissances est ce que Bruno Bachimont décrit comme le fait de *“définir, pour un domaine et un problème donnés, la signature fonctionnelle et relationnelle d'un langage formel de représentation et la sémantique associée”* (Bachimont, 2000).

Dans le domaine des musées et du patrimoine, c'est l'ontologie CIDOC-CRM qui fait référence en matière de représentation des connaissances. Un certain nombre de projets ont ainsi émergé

²³ Cette remarque vaut surtout pour Wikidata, un peu moins pour Europeana qui a tout de même un point d'accès SPARQL.

dans la décennie qui s'achève pour appliquer cette ontologie de métier à des corpus documentaires ou à des collections d'objets.

Nous pensons notamment à ce qui constitue peut-être le projet d'utilisation de CIDOC-CRM le plus ambitieux à ce jour, le projet Research Space²⁴ du British Museum, mené en collaboration avec la société OntoText. Ce projet a notamment permis la réalisation d'une cartographie mettant en œuvre l'ontologie CRM dans le contexte d'une œuvre d'art, facilitant le travail d'implémentation de l'ontologie. Le projet est également à l'origine d'un prototype de moteur de recherche sémantique dans les collections du British Museum.

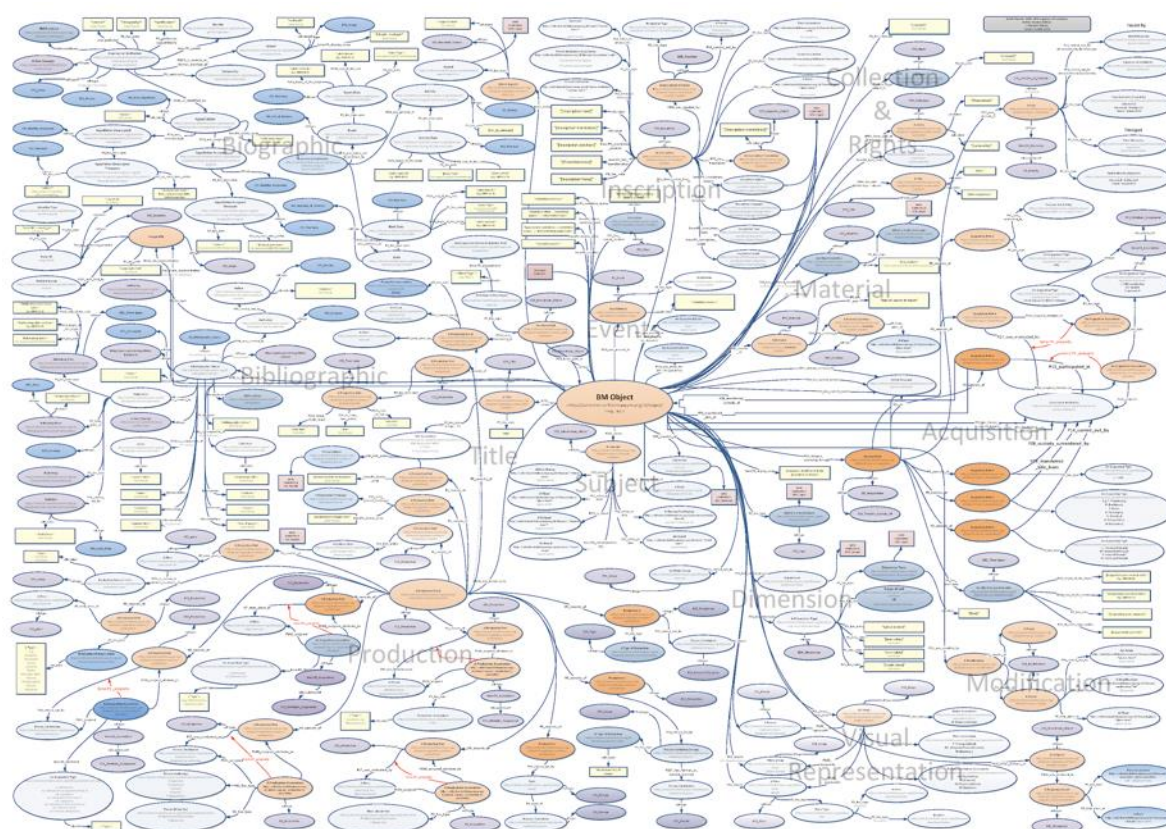


Figure 2 - British Museum Mapping - OntoText - 2013²⁵

Ainsi, la sémantisation des données est vue comme un nouvel horizon documentaire, en ce sens qu'elle permet aux institutions et aux professionnels de la documentation de ces institutions,

²⁴ <https://www.researchspace.org/>

²⁵ <https://confluence.ontotext.com/display/ResearchSpace/BM+Mapping>

de produire des données intelligibles, interopérables et réticulaires, transcrivant les connaissances acquises.

D'un point de vue très pratique, si le British Museum met en place un entrepôt de données sémantisées couvrant ses collections sur l'Égypte Ancienne, et qu'une autre institution souhaite également publier ses données à ce sujet, cette dernière peut exploiter les concepts et les données du British Museum dans son propre entrepôt. Il s'agit alors simplement d'exploiter les URI du British Museum pour signifier que l'on se réfère à sa production documentaire.

Quand auparavant, il était nécessaire de photocopier un document pour le placer dans un dossier de son institution - ce qui induit un fort travail de mise à jour et de veille - le web sémantique offre la promesse d'une mise à jour automatique des données en exploitant celles d'autres institutions.

Ces dernières années, dans le contexte des musées français, c'est notamment les possibilités offertes par le service des musées de France aux musées d'usage des référentiels des musées de France, que chaque musée peut télécharger sur son SIGC, maintenir à jour et exploiter sur sa collection, sans avoir à reproduire le travail de constitution du référentiel. Le web sémantique offre ainsi la promesse d'un espace de travail numérique exploitant la production d'intermédiaire de confiance permettant de se focaliser sur la spécificité de son domaine, de sa collection.

Documenter pour manipuler, le rôle du dossier d'œuvre

Pourtant, le web sémantique - et de façon plus générale la numérisation des données de documentation des œuvres - semble ne pas trouver un réel écho au sein des institutions culturelles. En effet, il apparaît que ces technologies numériques ne remplacent que pour une part les fonctions dévolues à la documentation des œuvres, et notamment celle de permettre la manipulabilité de l'œuvre.

En France, les musées ont pour mission de conserver, étudier, et diffuser la culture et le patrimoine. Ces missions sont ainsi inscrites à l'article L441-2 du Code du Patrimoine :

“Les musées de France ont pour missions permanentes de :

- a) Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections ;*
- b) Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ;*
- c) Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ;*
- d) Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion.”*

Pour ce faire, les musées documentent leurs collections. Documenter, c'est alors un *“processus de fourniture de documents aux chercheurs d'information”* pour reprendre la définition de Paul Otlet (Otlet, 1903). Le chercheur d'information étant à comprendre ici comme celui ou celle qui souhaite en apprendre plus sur la collection, ou l'œuvre. Qu'il s'agisse d'un professionnel des musées, de l'art, ou d'un visiteur du musée, cette personne est à la recherche d'informations sur l'œuvre. Les informations qui lui seront fournies (du cartel des salles jusqu'aux archives liées à l'œuvre) sont le résultat dans ce processus de documentation.

La fonction de la documentation ne se réduit pas à la fourniture de documents. Documenter, c'est également proposer une information à travers le document, de façon à ce que sont récipiendaire en tire une connaissance. C'est en partie ici la promesse du web sémantique. Ce que Henri Charnier (Charnier, 1975) décrit au plan de la documentation comme *“reconnaître le domaine d'une discipline ou d'une activité, repérer les documents porteurs des informations correspondantes, assurer l'accès à ces documents par leur rassemblement matériel ou par*

l'indication de leurs références et traiter ces informations pour en préparer l'exploitation aux différents niveaux d'emploi.” S’il ne suffit donc pas de fournir un document pour informer, c’est parce qu’il faut pouvoir comprendre l’information transmise, dans un monde toujours plus spécialisé. Pour Suzanne Briet (Briet, 2008) *“la documentation apparaît enfin comme le correctif de la spécialisation poussée toujours plus avant”*.

Mais documenter, c’est aussi assurer la preuve, tant de l’action des musées pour la conservation de l’œuvre, que des événements marquant de la vie de l’œuvre. Pour reprendre à nouveau Suzanne Briet *“un document est une preuve à l’appui d’un fait”*. C’est d’ailleurs par ce prisme que la documentation émerge dans les musées. En France, nous pouvons dire qu’elle apparaît de façon consubstantielle aux musées, plus précisément au Muséum central des Arts (notre Louvre) dès 1792²⁶. Cette apparition se fait via l’instauration de l’inventaire, pratique visant à l’élaboration du document éponyme listant les pièces de la collection - alors en cours de constitution. Cet inventaire est aussi bien un document historiographique permettant de comprendre l’évolution de la collection, qu’un document de conservation permettant de savoir quelles sont les œuvres actuellement conservées, qu’un document administratif prouvant l’appartenance de ces œuvres à l’État.

L’acte de documentation apparaît donc bien indissociable de l’acte de conservation. Il s’applique dès lors aussi bien à la collection, qu’aux œuvres et objets, ou aux événements marquants de la vie du musée : exposition, évolutions de la muséographie, etc. En ce qui concerne les œuvres, bien longtemps la documentation de ces dernières fut assez erratique. Elle fut longtemps composée de l’unique documentation personnelle des conservateurs, sans réel travail de mise en commun ou d’harmonisation. Lorsqu’un conservateur quittait le musée, il emmenait bien souvent avec lui sa documentation, privant alors le musée des fonctions de la documentation décrite ci-dessus.

En ce sens, la documentation n’en était pas vraiment une, puisqu’elle ne satisfaisait pas à une de ses fonctions essentielles : celle de permettre une capacitation des individus qui y accèdent

²⁶ Le musée n’est formellement créé qu’en 1793, mais les collections nationales y sont regroupées dès 1791

par capitalisation successive des informations, tel que le décrit Gilbert Simondon à propos de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert.

“Ces planches [de l'Encyclopédie] n'ont pas un rôle de pure documentation désintéressée, pour un public désireux de satisfaire sa curiosité ; l'information y est assez complète pour constituer une documentation pratique utilisable, de manière telle que tout homme qui possède l'ouvrage soit capable de construire la machine décrite ou de faire avancer par l'invention, l'état atteint par la technique en ce domaine, et de faire commencer sa recherche au point où s'achève celle des hommes qui l'ont précédé.” (Simondon, 1989)

En 1938, au département des peintures du musée du Louvre, est organisé un service de la documentation, en charge de centraliser et d'harmoniser cette documentation. Il s'agit précisément d'initier un mouvement de capitalisation autour des documents collectés. Ce service initie alors la création d'un outil documentaire spécifique aux œuvres : le dossier d'œuvre.

L'histoire de ce dossier est - nous allons le montrer - pour le moins peu connue. S'il apparaît au musée du Louvre, nous ne savons pas comment il s'est diffusé dans le reste des musées français. Mais force est de constater qu'il s'est développé entre les années 1980 et 2010 dans l'ensemble de ces derniers. Aujourd'hui, tous les musées français semblent posséder et ouvrir des dossiers d'œuvre pour tout ou partie de leurs collections.

Ce dossier constitue le versant documentaire de l'œuvre dans les musées français puisqu'il rassemble l'intégralité des documents y faisant référence : inventaires, fiches de récolement, actes d'achat, décrets d'acquisition, dossiers de restauration, catalogues, articles scientifiques, documents d'exposition, photographies, correspondances, etc.

À chaque œuvre correspond un dossier. À chaque dossier correspond une œuvre. Le dossier est la face cachée de l'œuvre, souvent invisible du public. Mais le dossier est aussi le révélateur de l'œuvre sans lequel on ne peut en saisir l'histoire et les caractéristiques. Objet documentaire

autant qu'outil, le dossier est à la base du travail de documentation des musées et un instrument essentiel de la recherche en histoire de l'art.

Du fait de son importance acquise depuis les années 1980, cet outil fait l'objet d'un intérêt croissant de la part des professionnels de la documentation et du monde académique. Nombre de mémoires de master ont été écrits à son propos (citons Demergès, 2009 ; Legrand, 2012), quelques thèses (Rizza, 2018 ; Welger-Barboza, 1998) ainsi qu'un numéro de la documentation française issu du Séminaire international de muséologie de l'École du Louvre (Merleau-Ponty et al., 2016) et qui fait autorité sur le sujet. Ces précédents travaux ont montré ce que le dossier d'œuvre fait au musée (Rizza, 2018), comment le dossier documente l'œuvre (Merleau-Ponty, 2016). Ils ont également initié des réflexions quant aux enjeux de la numérisation des dossiers (Merleau-Ponty, 2016, Demergès, 2009).

Mais *in fine*, reste relativement non traitée ce que le dossier fait à l'œuvre. Or, ce lien qui unit l'œuvre à son dossier n'est pas une simple restitution des informations contenues dans le dossier. Le dossier, par sa constitution, par sa consultation, agit sur l'œuvre.

Le dossier d'œuvre, en tant que support de documentation des œuvres dans les musées français, constitue donc le sujet de notre thèse. À travers ce mémoire, nous allons chercher à comprendre et montrer ce que ce dossier fait à l'œuvre. Quels sont les liens qui unissent ces deux objets ? Pourquoi les musées ont-ils besoin de ce dossier ? Pourquoi l'œuvre ne se suffit pas - semble-t-il - à elle-même ? Ainsi, notre travail consistera à montrer comment le dossier fonde le statut de l'œuvre en la rendant manipulable et quels sont les enjeux de cette manipulabilité liés, notamment, à la numérisation des données que nous mentionnions ci-dessus.

Pour répondre à cette problématique, nous aborderons les questions de recherche suivantes. En premier lieu, qu'est-ce qu'un dossier d'œuvre ? La réponse à cette question peut paraître évidente du fait de la littérature existante sur le sujet, décrivant largement le contenu et la structuration des dossiers d'œuvre. Il nous semble qu'elle est au contraire tout à fait pertinente compte-tenu de l'absence d'analyse documentaire et conceptuelle de ce qu'est le dossier

d'œuvre. Quels concepts informationnels le dossier mobilise-il ? Quels en sont les concepts informationnels spécifiques ? Comment s'articulent-ils ?

Cette question est ainsi largement liée à une seconde : comment le dossier aide à appréhender l'œuvre ? Il s'agit ici d'aborder une question très pragmatique : pourquoi les musées ont-ils besoin d'un dossier d'œuvre ? Nous faisons ici l'hypothèse - partagée par la littérature - que ce dossier a pour rôle d'aider le musée à appréhender l'œuvre. Se pose dès lors la question des mécanismes de cette appréhension, notamment en lien avec l'idée de manipulabilité de l'œuvre permise par le dossier.

Nous l'avons dit, l'un des enjeux prégnants concernant les dossiers d'œuvre réside dans la numérisation de ces derniers, et plus globalement des données sur l'œuvre. Se pose dès lors une question centrale : qu'induit la numérisation du dossier ? Si la littérature adresse plus précisément les conséquences organisationnelles ou réglementaires liées à cette numérisation, les conséquences liées à l'appréhension et à la manipulabilité de l'œuvre que nous mentionnions ci-dessus sont - elles - peu traitées. Or, une approche sociotechnique ne pourrait présumer qu'un changement aussi majeur d'espace informationnel soit sans conséquence. Il s'agit ici d'évaluer comment le passage d'une raison graphique (Goody, 1979) à une raison computationnelle (Bachimont, 2007) du dossier d'œuvre modifie donc l'appréhension et la manipulabilité de l'œuvre.

L'émergence de la raison computationnelle au sein du milieu muséal se concrétise notamment dans les technologies du web sémantique. Ce dernier vise le passage du traitement des documents (ce que propose le web classique) à un traitement de la donnée (afin de créer le sens promis par le web sémantique). Dans le monde des musées, l'ontologie CIDOC-CRM s'est imposée dès les années 1990 comme le modèle conceptuel de référence, proposant une lecture événementielle des œuvres. Comment le dossier d'œuvre s'intègre-t-il dans ces travaux de sémantisation des données culturelles ? Quels liens peut-on faire entre les documents du dossier et les données de CIDOC-CRM ? Comment CIDOC-CRM reconfigure-t-il l'appréhension du dossier ?

Enfin, pourquoi les dossiers d'œuvre subsistent-ils aux logiciels de gestion de collection ? Le déploiement de ces logiciels ces vingt dernières années aurait dû marquer la fin des dossiers - notamment sous leur forme papier, puisque les informations qui s'y trouvent sont le plus souvent de parfaits doublons : photographies, informations de récolement, données de régie, rapports de restauration, référencement d'articles de recherche. Tout cela se trouve maintenant dans les systèmes de gestion de collection. Et pourtant, les dossiers d'œuvre n'ont pas disparu. Bien au contraire. Nos échanges avec des documentalistes tendent même à montrer que ces dossiers continuent à se développer, et qu'il existe une réelle tension quant à la question de la numérisation de ces derniers. En la matière, il n'y a pas de consensus de la part de la profession et chaque musée adopte une posture particulière, du refus total de la numérisation (allant jusqu'à la dé-numérisation, ou la re-matérialisation) jusqu'à la numérisation intégrale et la destruction des sources papier (si cette dernière n'est pas encore pratiquée réellement, elle peut être souhaitée). Nous constatons ainsi une cohabitation entre deux outils contenant des informations similaires. La question qui se pose donc est : pourquoi ?

Enfin, le versant industriel de cette thèse CIFRE nous amène également à aborder la question des liens entre le dossier d'œuvre et le logiciel de gestion de collection : comment ces deux outils collaborent-ils aujourd'hui ? Et comment le logiciel de gestion de collection peut-il mettre à profit le dossier, qu'il soit numérisé ou non ?

Le dossier comme grammatisation de l'œuvre

Nous montrerons ainsi que le dossier d'œuvre amène des éléments de compréhension, un regard sur l'objet en tant qu'œuvre par la lecture historique qu'il propose : le dossier est un agrégat de documents illustrant aussi bien l'histoire que l'historiographie de l'œuvre.

Le dossier d'œuvre est ainsi un objet situé, il reflète la vision de son producteur, c'est-à-dire l'organisation de conservation de l'œuvre, le plus souvent un musée. Le dossier d'œuvre devient ainsi le support ontologique de l'œuvre, l'objet dictant la lecture de l'œuvre. Il focalise l'attention du lecteur sur ce que sont les caractéristiques saillantes de l'œuvre. Il vient verbaliser ou suggérer les raisons pour lesquelles cet objet, et pas un autre, se trouve dans une collection et possède le statut d'œuvre d'art. Nous montrerons également comment il joue le rôle d'organicité de l'œuvre, en ce sens qu'il est inhérent à la constitution même du statut de l'œuvre.

Ensuite, le dossier d'œuvre fait office de grammatisation de l'œuvre d'art puisqu'il la rend manipulable, dans le sens entendu par Sylvain Auroux. Bernard Stiegler explique que

“selon Auroux, l'alphabet constitue un processus de grammatisation (un devenir-lettre du son de la parole) qui précède toute logique et toute grammaire, toute science du langage et toute science en général, qui est la condition techno-logique (au sens où elle est toujours déjà à la fois technique et logique) de tous savoirs, et qui commence par son extériorisation. La troisième révolution industrielle en quoi consiste la généralisation des technologies informationnelles et la redéfinition des savoirs en quoi elles consistent appartient à ce processus de grammatisation.” (Stiegler, 2005)

Dans ce contexte de la documentation des œuvres d'art, la grammatisation est donc à la fois l'expression symbolique et l'expression documentaire de l'œuvre. Elle se transcrit à travers l'information qui a été accumulée sur l'œuvre, et ce, avant même qu'on ait vu l'œuvre.

Mais surtout, elle rend manipulable l'œuvre. C'est en effet cette documentation, en tant que grammatisation qui permet d'organiser la vie de l'œuvre dans le musée. Elle permet de planifier sa gestion à travers des actes tels que ceux de la régie ou de la restauration. Dans le musée, c'est parce qu'il y a documentation que l'œuvre est manipulable.

Dans le contexte de cette documentation, formalisée par le dossier d'œuvre, c'est l'acte de l'inventaire que fonde le travail de documentation sur l'œuvre. Lui revient le rôle d'initier la documentation autour de l'œuvre par son inscription dans une collection, puis - bien souvent - par l'ouverture du dossier d'œuvre²⁷. Sans cette inscription, l'œuvre n'existe pas au regard de l'État et de son institution, le musée. L'œuvre ne peut être prêtée (dans le cadre d'une exposition par exemple) que si elle est inscrite à un inventaire.

Cet inventaire sert alors de support au décret du ministère de la Culture autorisant le prêt. Décret qui est lui-même ajouté à la documentation pour favoriser les éléments futurs de manipulabilité. Ainsi, l'équipe de manutention qui déplace l'œuvre de sa réserve au lieu de l'exposition ne le fait que sur la base de l'existence de ce décret. Et pour cela, elle s'enquiert également des conditions physiques de l'œuvre, sa fragilité, sa sensibilité à certaines conditions. Là-encore, il s'agit d'informations présentes dans le dossier d'œuvre.

En ce sens, les techniques de la documentation - qu'il s'agisse de la collecte, de l'indexation, de la catégorisation ou de l'analyse des documents - transcrites en dossier d'œuvre n'en sont pas une simple représentation mais modifient bien les espaces de communication à propos de l'œuvre, de la même façon que pour Auroux, *“grammaires et dictionnaires ne sont pas de simples représentations des langues qui leur préexisteraient, mais des techniques qui modifient les espaces de communication”* (Ars Industrialis, s. d.).

Nous le disions, cette documentation, matérialisée par le dossier d'œuvre, joue un rôle essentiel dans la définition du statut de l'œuvre. En effet, si l'État est bien un *“peuple constitué en corps de nation”* et que le musée est l'institution de cet État au sein duquel sont conservées les œuvres d'art, alors tout objet entrant dans les collections d'un musée devient une œuvre d'art dans le sens où l'entrée dans le musée acte l'acceptation sociale de l'objet comme œuvre.

²⁷ Nous relativiserons plus loin l'idée selon laquelle les dossiers sont systématiquement ouverts à l'inscription à l'inventaire, mais il s'agit néanmoins d'une pratique largement répandue

Le sophisme que nous venons d'énoncer est cependant réducteur. En effet, le musée ne peut être défini comme l'institution de conservation des œuvres d'art. Nombre de musées ne sont pas des musées d'art, à l'instar des muséums d'histoire naturelle, des musées de technique et de patrimoine industriel. Et à l'inverse, nombre d'objets reconnus comme des œuvres ne sont pas dans des musées, par exemple l'obélisque de la Concorde à Paris.

L'ICOM (*International Council Of Museums*), organisation mondiale des musées, propose la définition suivante d'un musée : *“Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.”* (ICOM, s. d.)²⁸

Il est à noter que la définition du musée ne fait précisément pas mention des œuvres d'art. L'objet du musée est le patrimoine - terme à la définition au moins aussi complexe qu'œuvre d'art - et non l'œuvre d'art. Ce n'est donc pas la conservation d'un objet au sein d'un musée qui lui confère son statut d'œuvre d'art.

À l'inverse, musées et autres institutions de conservation ou de recherche en histoire de l'art constituent pour chaque objet de leur collection ou d'intérêt vis-à-vis de leur domaine, un dossier compilant tous les documents retranscrivant la vie de l'objet du point de vue de l'institution. Cette documentation est ainsi la manifestation de l'intérêt de l'institution pour un objet. En France, dans les musées d'art, cette documentation se transcrit notamment par le dossier d'œuvre. De ce fait, le musée garde la trace de la vie de l'œuvre à travers ce dossier.

²⁸ Une définition en évolution par ailleurs, puisqu'à la suite de la Conférence générale de l'ICOM en 2016 à Milan, une nouvelle définition, controversée, a été proposée : *“Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples. Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire.”* (ICOM, s. d.) Compte-tenu de la controverse que cette définition a suscitée au sein des délégations nationales de l'ICOM, à ce jour elle n'est pas considérée comme actée.

Pour reprendre notre sophisme, nous pouvons donc dire que l'institution qui étudie les pratiques artistiques pour le compte de l'État, le musée, s'organise historiquement pour en retranscrire la trace. Cela passe par la pratique de l'inventaire depuis la Révolution Française jusqu'à la constitution des dossiers d'œuvre depuis les années 1930. C'est cette organisation de la trace qui est constitutive de la caractérisation de l'œuvre d'art. En France, dans les musées d'art, elle prend la forme du dossier d'œuvre.

Le dossier devient alors la preuve documentaire du statut de l'œuvre. C'est cette documentation qui montre l'intérêt exprimé par l'institution, de façon bien plus systématique que l'ensemble des autres modes d'expression du musée que peuvent être l'exposition ou le catalogue. Il acquiert ce statut de par l'obligation légale faite aux institutions de conservation de documenter leurs collections et par la pratique d'élargissement de cette documentation aux œuvres d'intérêt ou de comparaison²⁹. La documentation est systématique, sa formalisation en dossier d'œuvre a vocation à se généraliser dans les musées d'art français, quand l'exposition d'œuvre est liée à un ensemble de critères conjoncturels tels que la place disponible, la conservation préventive, l'intérêt culturel, etc.

Comme nous le mentionnions ci-dessus, l'obligation légale à documenter les collections d'un musée se situe à l'article L441-2 du Code du Patrimoine. Si le terme "documenter" n'apparaît pas clairement, les missions attribuées aux musées que sont l'étude, la conservation, l'accessibilité et la contribution aux progrès de la connaissance passe au sein du musée par cette action de documentation.

Les travaux que nous avons menés montrent ainsi, en accord avec la littérature sur le sujet, que s'il n'existe pas de norme réglementaire définissant la documentation des œuvres et la constitution des dossiers d'œuvre, cet objet apparaît de façon organique dans les années 1930 et tend depuis à se répandre et à se structurer de façon plus ou moins similaire dans l'ensemble des collections de musées de France.

²⁹ Sont qualifiées d'œuvres d'intérêt ou de comparaison, les œuvres d'art relevant de la thématique de la collection (par exemple : l'Égypte ancienne) ou qui peuvent être comparées aux œuvres de la collection.

Mais, parce qu'il n'existe pas de norme à son sujet et que les rares textes de référence s'intéressant à sa composition sont principalement l'œuvre de chercheurs en sciences de l'information et de la documentation, plus que de professionnels des métiers de la documentation et de la conservation, on observe des variations significatives d'un musée à l'autre dans la composition et la structuration des dossiers d'œuvre. Qui plus est, les faibles ressources humaines d'un grand nombre de musées³⁰ ne permettent pas un travail approfondi ou rétrospectif sur la documentation des collections.

Autre problématique, si le dossier d'œuvre est un objet et un outil récurrent du monde des musées français, il reste relativement peu étudié tant sur le plan organisationnel que sur le plan de la documentation.

L'un des axes d'étude que l'on voit néanmoins émerger est celui de la numérisation du dossier d'œuvre. Cette numérisation est d'abord discutée par les professionnels de la documentation tant elle représente un défi de taille pour ces derniers. Cette numérisation pose ainsi tant des enjeux organisationnels (Rizza, 2018) que réglementaires (Demergès, 2009) ayant trait à l'accessibilité de documents mélangeant documents d'archives et documents sous droits d'auteur. La numérisation pose également un ensemble de questionnements relatifs à l'usage et la manipulabilité du dossier en ce sens qu'il constitue la représentation physique et symbolique d'une méthode de classement (Bachimont, 2001). Comme nous le verrons, numériser le dossier revient ainsi à invisibiliser son caractère symbolique.

Néanmoins, la pratique de la numérisation des dossiers est de plus en plus considérée dans les institutions culturelles car elle présente également un certain nombre d'avantages. Le premier avantage est l'accroissement espéré de la collaboration entre les corps de métier qui peuvent désormais tous accéder à la documentation et participer à son actualisation. Un argument qui nous a été présenté à plusieurs reprises par des documentalistes rencontrés au gré des travaux de cette thèse.

³⁰ Ainsi, une étude du ministère de la Culture montrait qu'en 2003, la moitié des musées de France employait moins de 10 personnes, chiffre qui prend en compte les emplois permanents et ponctuels (Ministère de la Culture et de la Communication, 2006).

Le second avantage réside dans la sémantisation des données culturelles. La numérisation du dossier constitue ici la première étape d'un long et complexe processus de transformation des documents en données, c'est-à-dire en éléments unitaires d'information³¹. Ces données sont ingérées dans des logiciels documentaires pour lesquels on observe ces dernières années une appétence à la sémantisation. Il s'agit de la transformation de structures de stockage en silo et en bases de données relationnelles - qui ne permettent pas d'établir des liens complexes et précis entre des objets numériques - en relations sémantiques, c'est-à-dire exprimant le sens logique de la relation entre deux objets, dans un objectif d'interopérabilité clairement affiché. Réside dans ce processus le présupposé selon lequel la donnée apportera plus d'information que le document, ce que nous discuterons dans notre seconde partie.

La sémantisation des données, notamment culturelles, propose une réponse qui permet ainsi de dépasser le cadre documentaire contraint du dossier d'œuvre. Cette sémantisation des données culturelles s'appuie principalement sur une ontologie de métier développée par le CIDOC³², dénommée CIDOC-CRM, pour *Conceptual Reference Model*. Cette ontologie constitue le modèle conceptuel de référence pour l'expression des connaissances en histoire de l'art, en archéologie et en muséologie. L'ontologie *"a été élaboré de manière à promouvoir une compréhension commune des informations sur le patrimoine culturel en fournissant un cadre sémantique commun et extensible pour l'intégration des informations sur le patrimoine culturel fondées sur des preuves"*³³. (CIDOC-CRM SIG, s. d.)

En ce sens, CIDOC-CRM propose une vision analytique de l'œuvre d'art. L'ontologie permet de détailler finement les différentes relations sémantiques articulant les concepts instanciés pour chaque œuvre d'art. Elle permet d'extraire les informations³⁴ contenues dans les

³¹ Nous nous référons ici à la définition du chercheur en informatique Serge Abiteboul : *"Une donnée est une description élémentaire, typiquement numérique pour nous, d'une réalité. C'est par exemple une observation ou une mesure."* (Abiteboul, 2013)

³² Comité International pour la Documentation, comité dépendant de l'ICOM que nous avons déjà cité

³³ Texte original en anglais : *"has been developed in a manner that is intended to promote a shared understanding of cultural heritage information by providing a common and extensible semantic framework for evidence-based cultural heritage information integration"*

³⁴ Nous partons ici de l'hypothèse qu'une information se crée dans l'univers du web sémantique par la formalisation d'un triplet RDF, sur lequel nous reviendrons.

documents du dossier d'œuvre, d'articuler ces informations les unes vis-à-vis des autres et de les restituer dans un environnement informationnel intrinsèquement interopérable.

Mais dans ce cadre, l'approche analytique du dossier d'œuvre est inexistante, à l'inverse de celle de l'objet : le dossier est un impensé du modèle ontologique, absent de la liste des entités proposées, alors même que les informations qu'il fournit sont la base de l'hydratation de ces modèles. Cette absence s'explique en partie par le fait que le dossier d'œuvre est un objet semble-t-il essentiellement présent dans les musées français quand CRM est un modèle international. Pour autant, les musées non français possèdent bien évidemment une documentation de leurs œuvres. Il y a donc bien au sein de CRM une absence de prise en compte de la matérialité documentaire. Cela s'explique par le fait que la sémantisation des données numériques s'inscrit dans un phénomène d'abrogation de la finitude documentaire imposée par le dossier. À l'inverse, le web sémantique induit une continuité du graphe et de la connaissance projetée à travers les œuvres et leurs données.

Nous proposons dans ce mémoire de thèse une extension du modèle CRM venant précisément prendre en compte la matérialité documentaire de l'information. Il s'agit dès lors de relier cette approche analytique de l'œuvre d'art au dossier d'œuvre, en tant que preuve du statut d'œuvre d'art de l'objet. CIDOC-CRM offrant un cadre de description trans-domaines et ne s'attachant pas spécifiquement à la notion d'œuvre, cette proposition permet ainsi d'identifier au sein d'un graphe sémantique les objets documentés par les musées et possédant ce statut.

La vision analytique offerte par le dossier d'œuvre pose néanmoins d'autres contraintes, particulièrement celle d'offrir une vision de prime abord décousue de l'œuvre. En effet, le dossier n'ordonne que les documents qui sont collectés, mais bien évidemment pas les informations au sein des documents. En tant que lecteur, découvrir un dossier d'œuvre c'est donc inévitablement naviguer entre différents documents, revenir en arrière pour établir une comparaison ou au contraire chercher, dans les documents pas encore consultés, celui en référence à un document en cours de lecture. Ce travail de découverte est inhérent à l'objet, mais peut être complexe lorsque l'on se confronte à de gros dossiers d'œuvre. Certains, que

nous avons pu consulter dans le cadre de cette thèse se répartissaient dans 4 cartons d'archives mélangeant tout type de documents.

Dès lors, à l'inverse d'une vision analytique du dossier d'œuvre que nous proposerons dans notre seconde partie, nous pouvons envisager une vision synthétique du dossier d'œuvre. Il ne s'agit pas ici de s'intéresser uniquement à la manipulabilité du dossier, mais plus conceptuellement à la vision ontologique synthétique du dossier d'œuvre.

En ce sens, le dossier reflétant la vie de l'œuvre, nous faisons dans la troisième partie de ce mémoire une proposition de cycle de vie des biens culturels. L'objectif de ce cycle de vie est d'offrir un cadre conceptuel pour une vision synthétique de la vie de l'œuvre à partir des prismes de lecture de son dossier mis en place par les institutions culturelles ou de conservation.

Nous identifions trois prismes de lecture, trois visions de l'œuvre. Une première vision matérielle, qui réfère à l'objet en tant qu'artefact résultant d'un processus et dont l'institution a pour charge la conservation et la préservation. Une seconde vision culturelle, qui se réfère à l'objet en tant qu'objet discursif sujet à des énoncés - compris dans le sens foucaldien d'éléments de discours exprimant une subjectivité - et qui retranscrit en partie l'acceptation sociale de l'objet en tant qu'œuvre. Enfin, une vision institutionnelle, qui se réfère à l'objet en tant que support de documentation et qui se matérialise précisément dans le dossier d'œuvre comme support de cette vision administrative et documentaire de l'institution.

Ces trois visions viennent ainsi former trois strates sur la frise chronologique de notre cycle de vie. Et nous retrouvons dans ces strates les événements de la vie de l'œuvre, documentés par les documents du dossier d'œuvre.

Le lecteur attentif aura noté que nous parlons, pour notre proposition de cycle de vie, de cycle de vie des biens culturels, alors même que nous l'appliquons aux œuvres conservées par les institutions culturelles. Cette variation d'appellation est justifiée par le fait que les objets pour lesquels nous proposons cette analyse n'ont été souvent qu'une partie de leur vie des œuvres

d'art. L'appellation "biens culturels" permet ainsi d'offrir un cadre plus large et plus englobant que la définition restreinte d'œuvre d'art.

Cette proposition de cycle de vie nous permet également d'imaginer des concepts de visualisation de la vie d'un bien culturel. Il s'agit ici de venir ajouter une proposition originale aux différentes propositions préexistantes de navigation dans un dossier d'œuvre numérisé. Ces travaux ont été menés en collaboration avec Leïla Ballouard, Olympe Quillet, Manon Bévière et Émeric Dupil, étudiants ingénieurs de l'Université de technologie de Compiègne, et ont abouti à un prototype de visualisation du cycle de vie des biens culturels que nous présentons à la fin de ce mémoire.

Nous faisons ici l'hypothèse que l'un des principaux prismes de lecture de l'œuvre d'art en contexte muséal est la lecture chronologique de l'œuvre. Raison pour laquelle nous proposons une visualisation chronologique et non thématique, en graphe relationnel ou en explorateur de fichiers comme nous pouvons en trouver dans la littérature et les propositions industrielles.

Cette proposition de visualisation a ainsi pour objectif de s'intégrer dans une approche métier de la manipulation des données culturelles. Elle s'intègre plus précisément dans le contexte industriel de cette thèse CIFRE, au sein d'une société de service en ingénierie culturelle développant des progiciels documentaires.

Une thèse CIFRE entre humanités numériques et ingénierie documentaire

La thèse dont nous présentons ici le mémoire se trouve à la croisée des contextes que nous venons d'introduire. Elle a été menée entre 2018 et 2021 en convention CIFRE au sein de la société Decalog³⁵, et de l'Université de technologie de Compiègne, au sein du laboratoire Costech³⁶ et de son équipe EPIN³⁷.

Decalog édite le progiciel Decalog Flora³⁸, qui équipe aujourd'hui environ 250 institutions clientes, dont un certain nombre de musées pour lesquels le logiciel sert alors de SIGC. On peut notamment citer le Mobilier National et les dix musées nationaux dépendants du ministère de la Culture, le musée Fabre, la cité de l'Architecture et du Patrimoine, le musée de Bretagne, le musée des tissus de Lyon...

Flora est un logiciel particulier, puisqu'il n'a pas été créé en tant que SIGC. D'ailleurs, on compte parmi les clients de Flora de nombreuses institutions qui l'utilisent en tant que logiciel de documentation, comme la Cour des Comptes, la Banque de France ou l'Assemblée nationale. Flora est également un SIGB³⁹ équipant des bibliothèques universitaires⁴⁰, ainsi que des réseaux communaux⁴¹. Longtemps, l'activité musée de Flora a donc été minoritaire, mais elle tend à devenir principale dans le cadre de la réorganisation des clients et des solutions techniques de Decalog suite au rachat du logiciel en 2016, et à l'acquisition de la société par le groupe Yoni⁴² début 2020.

³⁵ <https://www.decalog.net/fr/>

³⁶ Connaissance Organisation et Systèmes TECHniques - <http://www.costech.utc.fr/>

³⁷ Écritures, Pratiques et Interactions Numériques

³⁸ À titre d'information, l'équipe dédiée au logiciel est composée d'une vingtaine de personnes pour un chiffre d'affaires d'environ 2 millions d'euros.

³⁹ Précisons d'ailleurs que Decalog est historiquement un éditeur de SIGB, l'un des rares à exister depuis plus de trente ans. La société édite notamment le logiciel éponyme Decalog SIGB. La société Decalog a racheté en 2016 le logiciel Flora à la société EverTeams, société spécialisée dans la documentation et la GED d'entreprise, ce qui explique la diversité des clients.

⁴⁰ Il a longtemps équipé celle de l'UTCompiègne, et équipe l'ESCP

⁴¹ On peut citer ici les réseaux de bibliothèques de Bourg-en-Bresse ou du Havre.

⁴² <https://www.yoni.fr/>

Dans le même temps, nous le disions, le marché des SIGC connaît depuis quelques années un renouvellement certain, marqué notamment par des institutions anciennement équipées de MicroMusée et qui souhaitent entamer une ré-informatisation. À ce niveau, les institutions les plus en pointe au plan technique souhaitent introduire des enjeux de sémantisation des données dans leurs systèmes techniques. Cela peut passer par une sémantisation classique (entrepôts RDF), mais aussi, de façon quelque peu détournée, par un renforcement de l'interopérabilité des données avec le déploiement de IIIF⁴³ pour la gestion des images ou l'usage d'ARK⁴⁴ pour l'identification des items. Mais plus qu'une sémantisation stricte des données, il s'agit ici d'un mouvement d'harmonisation de la gestion numérique des entités culturelles. L'absence de normes internationales de documentation que nous décrivions précédemment tend à se résorber dans l'espace numérique par ce type d'initiatives.

Néanmoins, cette harmonisation de la gestion documentaire s'exprime pour le moment principalement dans l'espace numérique et ne semble pas influencer les pratiques métiers des professionnels des musées français. À ce titre, il est flagrant de constater l'absence de structures d'harmonisation des pratiques métier et de leur transcription dans les SIGC, même à l'échelle française. Alors même que le domaine des bibliothèques s'est largement structuré en la matière⁴⁵ et que des initiatives ont émergé dans le domaine des musées, notamment le projet HADOC⁴⁶ du ministère de la Culture, sans qu'elles semblent pourtant modifier substantiellement le domaine concerné.

C'est ici que la question du dossier d'œuvre prend toute son importance. En effet, en tant qu'objet documentaire incontournable des musées français, le dossier d'œuvre a spécifiquement la possibilité d'acquiescer ce rôle d'outil d'harmonisation des pratiques numériques. C'est en tout cas la proposition que nous formulons dans ce mémoire de thèse en

⁴³ IIIF (prononcé 3-I-F) est l'acronyme de *International Image Interoperability Framework*. Il s'agit d'un ensemble de protocoles et de logiciels développés pour favoriser la gestion des images en contexte culturel. Le framework offre notamment la possibilité d'afficher les images et les métadonnées associées d'institutions tierces en fournissant un protocole de nommage d'URL. <https://iiif.io/>

⁴⁴ ARK est l'acronyme de *Archival Resource Key*. Il s'agit d'une spécification d'URI propre aux institutions culturelles permettant notamment d'identifier l'institution émettrice de la donnée. Les URI sont structurées sur le mode : `ark:/identifiantInstitution/item`.

⁴⁵ On peut ici citer le Comité Français Unimarc ou le projet de la Transition Bibliographique

⁴⁶ HArmonisation des DONnées Culturelles - <https://www.culture.gouv.fr/Divers/Harmonisation-des-donnees-culturelles>

présentant une triple vision de cet objet documentaire : en tant qu'objet représentatif du caractère de l'œuvre d'art dans le contexte des musées français, en tant que support de la sémantisation des données culturelles, et en tant que révélateur de la vie de l'œuvre à travers son cycle de vie.

Nous détaillerons ainsi dans la suite de ce mémoire ces trois facettes du dossier d'œuvre. Pour notre analyse, nous utiliserons des exemples de dossiers que nous avons collectés au département des Objets d'art du musée du Louvre. Afin de rendre ce matériau tangible pour le lecteur, nous consacrons à la suite de cette introduction un prologue présentant chacune des quatre œuvres décrites par les dossiers que nous avons collectés.

Cette thèse s'est donc construite dans le contexte de sémantisation des données culturelles que nous présentions ci-dessus, et notamment via la volonté de Decalog d'initier une évolution de son logiciel vers la prise en compte des technologies du web sémantique. La grande liberté de travail dont nous avons bénéficié vis-à-vis de Decalog nous a permis de faire de l'entreprise et de son logiciel un contexte d'étude, plus qu'un support de travail ou qu'un terrain d'enquête.

Ainsi, nous n'avons jamais véritablement travaillé sur le logiciel Flora, en tant que logiciel spécifique, pour y développer des fonctionnalités ou des éléments d'interface qui seraient le résultat de cette thèse⁴⁷. Flora fut pour nous un logiciel exemplifiant la notion de SIGC, un environnement de travail nous donnant accès à des projets, des individus et des données focalisés sur l'enjeu de la documentation des œuvres.

Pour autant, Flora ne fut pas non plus un terrain d'enquête. Pour une raison pragmatique en premier lieu : le dossier d'œuvre numérisé est dans Flora - pour la période de notre thèse - encore peu présent. Pour une raison méthodologique ensuite : la partie de notre thèse consacrée au dossier d'œuvre vise à proposer une analyse empirique de la numérisation de ce dernier. Nous avons déjà expliqué que les SIGC jouent un rôle sociotechnique majeur dans les

⁴⁷ Nos propositions de modèle de données ont tout de même pour objectif d'être un cadre de réflexion quant à l'évolution du logiciel

processus métier, nous restreindre aux musées clients de Decalog aurait donc largement biaisé notre analyse.

Le lecteur l'aura compris, cette thèse est donc le résultat de notre propre parcours d'analyse et de découverte de la documentation des musées à travers le dossier d'œuvre. En ce sens, il nous semble que notre travail s'inscrit bien dans le "*pluralisme méthodologique*" caractéristique des sciences de l'information et de la communication que décrivent Françoise Bernard et Robert-Vincent Joule (Bernard & Joule, 2005) et pour lesquels l'approche qualitative y est largement dominante. Nous avons donc mobilisé différentes approches méthodologiques au cours de notre travail de thèse, où cette approche qualitative est en effet largement majoritaire.

La première partie de notre thèse consacrée à nos travaux sur la définition de ce qu'est le dossier d'œuvre dans le monde des musées est largement basée sur une approche méthodologique empirique. Celle-ci s'est ainsi construite à mesure de l'avancée de nos travaux quant à la découverte et l'analyse de ce qu'est le dossier d'œuvre. Ainsi, au fur et à mesure de l'avancée de notre thèse, les rencontres informelles ou professionnelles avec des professionnels des musées et de la documentation ont pris une importance grandissante dans nos travaux. Les discours et les pratiques que nous rencontrions étaient ainsi souvent assez éloignés de l'image d'objet figé et normé qui en est régulièrement donné dans la littérature académique.

En mars 2020 et dans les mois suivants, à l'occasion du bouleversement que fut la crise du coronavirus et le confinement, nous avons décidé d'exploiter le temps dégagé par ce dernier pour entreprendre une série de rencontres (par visioconférence, cela va sans dire) avec des documentalistes et des conservateurs de musées un peu partout en France. Ces entretiens, que le lecteur pourra retrouver en grande partie⁴⁸ en annexes, alimentent la vision polysémique, si ce n'est polychrétique - pour reprendre le terme de Yves Jeanneret (Jeanneret, 2008) - du dossier d'œuvre comme objet documentaire organique que nous proposons dans notre première partie.

⁴⁸ Tous ne sont pas retranscrits avec la même qualité, l'adaptation liée au confinement nous ayant obligé à multiplier les canaux d'échange. Certains entretiens n'ont donc pas été dûment enregistrés.

Ces rencontres et la découverte des enjeux de la documentation à travers le dossier relèvent pour une part d'une quasi observation participante⁴⁹, notamment dans le contexte de la thèse CIFRE. Considérant que nous étions nous-même collaborateur de Decalog - et perçu comme tel par les professionnels des musées⁵⁰ - nos échanges avec ces derniers étaient indéniablement influencés par les travaux passés, en cours ou futurs d'évolution de leur système de gestion de collection.

L'approche empirique de nos travaux se retrouve également dans notre découverte du dossier d'œuvre en tant que tel. Nous l'explicitons, nous n'avons jamais travaillé directement sur un dossier avant nos travaux de thèse, et ce malgré nos quelques années passées dans les musées. Dans notre parcours de thèse, ce dernier apparaît au détour de recherches documentaires sur la sémantisation des données, puis sera largement basé sur l'analyse du corpus que nous avons constitué au musée du Louvre en 2019. Ces dossiers nous ont permis d'ancrer le contenu de nos échanges avec des professionnels, ainsi que d'être le support de nos travaux analytiques que nous présentons ensuite. Le choix de ces dossiers s'est fait en accord avec le conservateur du Louvre en charge.

L'analyse des dossiers s'est donc faite dans une approche méthodologique qualitative. Nous avons privilégié un petit nombre de dossiers que nous avons analysé dans leur intégralité, plutôt qu'une analyse globale de l'ensemble des dossiers d'œuvre d'une collection. Notre problématique portant la manipulabilité du dossier, il nous paraissait plus pertinent de se focaliser ainsi sur le détail de ces quelques dossiers, que sur les caractères généraux d'une collection. Si le choix de ces dossiers relève nécessairement d'une certaine forme de subjectivité, elle ne nous paraît pas problématique au regard de la méthodologie de l'ensemble de cette thèse. En effet, nous montrons dans notre première partie que le dossier d'œuvre est loin d'être aussi homogène que veut bien le dire la bibliographie à son sujet. Chaque musée, si ce n'est chaque département ou documentaliste, propose une approche spécifique du dossier

⁴⁹ Dans le sens de la définition donnée par Robert Bogdan et Steven Taylor : “une période d'interactions sociales intenses entre le chercheur et les sujets, dans le milieu de ces derniers.” (Bogdan et al., 1975) Ils y ajoutent l'action systématique de collecte de données, que nous n'avons pas mise en œuvre, raison pour laquelle nous n'affirmons pas complètement cette posture.

⁵⁰ Très régulièrement, ces derniers mentionnaient dans nos entretiens “comme vous le savez, sur Flora il est possible de...”, nous précisant alors des éléments souvent inconnus pour nous, qui en réalité ne travaillions pas directement sur Flora.

d'œuvre. Notre corpus a ainsi vocation d'exemplification des processus d'abstraction que nous mettons à l'œuvre dans les modèles ontologiques que nous proposons.

Cette première partie de notre travail relève donc bien largement d'une approche empirique, puisqu'elle résulte de notre observation de la communauté des documentalistes et des dossiers d'œuvre pendant ces quatre années de thèse. Elle vient alimenter le travail que nous restituons dans la seconde partie de notre mémoire (les deuxièmes et troisièmes parties, ainsi que le chapitre lié à la modélisation du dossier d'œuvre en première partie) et qui repose quant à lui sur une méthodologie plus déductive et analytique.

Ce travail fut notamment le nôtre dans la définition des deux modèles conceptuels de données que nous proposons dans ce mémoire (l'un pour le dossier d'œuvre, l'autre pour un cycle de vie des biens culturels) et qui furent élaborés selon une méthodologie classique de conception de modèles conceptuels telle que décrite par Mada Natta et Nathalie Aussenac-Gilles :

“[la conception du modèle conceptuel] peut alors être décomposée en quatre phases principales : (1) acquisition de connaissances initiales ou acquisition des connaissances conduite par les données, (2) construction d'un premier [modèle conceptuel], parfois appelé skeletal conceptual model ou framework of the conceptual model, (3) définition du [modèle conceptuel] complet ou raffinement du [modèle conceptuel] et (4) validation opérationnelle de ce dernier avant le codage de la base de connaissances”

Dans notre cas, les connaissances initiales furent donc celles collectées auprès de Decalog Flora, de nos entretiens avec des professionnels de la documentation, ainsi que des dossiers d'œuvre qui ont alimenté notre corpus. Nous avons par la suite itéré autour de ces modèles conceptuels. Nous ne présenterons pas dans ce mémoire les différentes itérations. Nous avons eu l'occasion de les discuter auprès de différentes communautés académiques lors de nos travaux de thèse⁵¹. Nous présentons donc dans ce mémoire le résultat de ce travail compris comme la troisième étape de Natta et Aussenac-Gilles. Notre travail ayant vocation à fournir

⁵¹ Notamment lors des journées doctorales de notre laboratoire, lors des séminaires de notre groupe de travail EPIN, du séminaire doctoral CELSA / IReMus, des réunions du CIDOC-CRM Special Interest Group, des journées d'études du consortium Data For History ou du colloque H2PTM'19

un modèle conceptuel générique, cadre d'analyse des dossiers d'œuvre et des biens culturels sur lesquels nous travaillons, nous n'avons pas été jusqu'à la quatrième phase de la méthode visant à l'implémentation du modèle dans une base de connaissance.

Ce travail de thèse est donc le mélange de deux méthodologies différentes, si ce n'est opposées, résultant à la fois d'une approche empirique liée à notre découverte du dossier d'œuvre comme grammatisation de l'œuvre d'art et aux enjeux liés à sa numérisation, ainsi que d'une approche déductive liées à la modélisation ontologique de ce dossier et du cycle de vie des biens culturels, productions qui ont vocation à s'intégrer dans des modèles conceptuels existants.

Prologue : constitution du corpus

Le propos développé dans ce mémoire s'appuiera régulièrement sur un corpus de quatre œuvres d'art desquelles nous avons exploité les dossiers d'œuvre. Nous reviendrons sur la composition de leurs dossiers, sur la vie de ces œuvres, les prendrons en exemple de nos modélisations et de nos propositions d'ontologie. Parce qu'elles apparaîtront régulièrement au cours de ce mémoire, nous proposons au lecteur d'y consacrer un prologue et de revenir sur chacune de ces quatre œuvres, sur leur histoire et leur spécificité. À travers elles, il s'agit également de brosser un portrait des problématiques qui peuvent être celles de l'histoire de l'art et de la conservation.

Ces quatre œuvres sont conservées au musée du Louvre, plus précisément au département des Objets d'Art du musée du Louvre. Elles sont placées sous la responsabilité du conservateur en chef M. Frédéric Dassas, que nous remercions à nouveau - ainsi que le directeur du département M. Jannic Durand - pour nous avoir donné accès à ces dossiers.

Lors de nos années d'études à l'École du Louvre, nous avons effectué plusieurs stages sous la responsabilité de M. Frédéric Dassas au département des Objets d'Art du musée du Louvre. Nous savons que la collection du département est composée d'œuvres aux caractéristiques particulièrement hétérogènes : des œuvres connues, d'autres moins ; des œuvres formées d'une seule pièce, d'autres composées de dizaines voire de centaines d'éléments ; des œuvres dans des matériaux et issues de techniques variées : tapisserie, menuiserie, ébénisterie, orfèvrerie, arts de la céramique, et bien d'autres encore.

Si la collection n'est bien entendue pas exhaustive au plan des typologies d'œuvre - elle ne contient pas de peinture, pas d'archéologie pour la partie qui m'intéressait - elle fait néanmoins preuve d'une hétérogénéité rare dans les départements de collections nationales. De cette hétérogénéité de collection, nous avons fait l'hypothèse d'une hétérogénéité de la documentation accompagnant les œuvres : si les œuvres sont variées dans leurs caractéristiques, nous pouvons nous attendre à ce que les documents qui en parlent le soient aussi.

Nous avons donc proposé à M. Frédéric Dassas de sélectionner quatre œuvres de la collection dont il a la charge, œuvres représentatives de cette diversité, pour évaluer la pertinence de nos hypothèses de recherche. Cette sélection est donc subjective mais nous semble cohérente, tel que le lecteur l’appréciera. Afin de pouvoir travailler sur ce corpus, et le présenter ici au lecteur, nous avons numérisé durant l’hiver 2019-2020 l’ensemble des documents de ces quatre dossiers. Nous n’avons pas opéré de tri - mais sur M. Dassas en a parfois opéré un pendant notre travail -, nous n’avons pas non plus éliminé les doublons, ou les documents peu compréhensibles. Nous avons donc dupliqué numériquement l’intégralité des dossiers afin de pouvoir en proposer l’analyse que nous détaillons dans notre première partie. Malheureusement, nous sommes dans l’incapacité de donner accès à ces corpus numérisés, pour deux raisons. En premier lieu, leur poids : 45 giga octets de documents numérisés, ce qui illustre les problématiques de numérisation que nous détaillerons plus loin. En second lieu, M. Dassas nous a autorisé à les utiliser comme support de travail, mais pas à les diffuser, ces dossiers contenant comme beaucoup de documents sous droit d’auteur, voire de documents confidentiels.

Au plan de la méthodologie, nous avons donc reproduit numériquement les dossiers papier. Chaque document a été numérisé dans l’ordre dans lequel il apparaissait dans le dossier, et nommé selon une logique incrémentale (de D1 à DX). Les chemises internes au dossier ont été reproduites dans le dossier numérique via des sous-dossiers, tout comme les pochettes et autres agrégats de documents. Ces sous-dossiers ont été nommés du nom de la chemise (si elle en avait un) ou “sans titre” lorsque rien n’était indiqué.

Enfin, au fur et à mesure de la numérisation, nous avons complété pour chaque dossier un tableur comportant trois feuilles :

- Une liste des documents sources : indiquant le sous-dossier d’emplacement, le numéro incrémental de numérisation attribué, le type de documentation (archive ou documentation), le type de document (catalogue, photo, décret, etc.), le titre du document, la date d’écriture, ainsi que son auteur ;

- Une liste des extraits documentaires⁵² : indiquant là-encore le sous-dossier, le numéro incrémental, puis le nombre de pages, le lien avec le document source (original, copie, etc.), la date d'insertion dans le dossier, ainsi que les potentiels doublons de documents ;
- Une liste des événements évoqués par les documents : indiquant leur date, leur désignation, le document qui l'évoque.

Pour rédiger ce prologue, nous nous sommes bien sûr appuyés sur la principale source qui nous était offerte à propos des œuvres présentées : leur dossier d'œuvre. C'est donc principalement à travers les informations que contiennent ces derniers que nous en retraçons l'histoire et l'intérêt. En ce sens, la rédaction de cette partie cherche à illustrer ce que peut être le processus de découverte d'une œuvre par la lecture de son dossier. Les sources citées sont donc - sauf mention contraire - des documents et des informations lus dans les dossiers.

⁵² Nous renvoyons à notre chapitre 4, première partie, pour une définition de ce terme

Le nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

Palma (ébéniste), Charpenat (orfèvre)

1788, Paris

Musée du Louvre, inv. OA-9594

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010113948>

Acajou veiné, cuivre, argent, porcelaine, verre, ivoire

Boîte : H. 21 x L. 56 x P. 44 cm, p. 50 kg

Historique

Collections royales (1788 - vers 1791) ;

Famille Origoni (1804 - vers 1940) ;

Bulgari (vers 1940 - 1955) ;

Musée du Louvre (1955)

La première œuvre que nous avons sélectionnée est référencée au musée du Louvre sous le numéro d'inventaire OA-9594⁵³. Elle est connue sous le titre de “nécessaire de voyage de Marie-Antoinette”.

⁵³ Le sigle OA est l'acronyme de “Objets d'Art”, désignant l'attribution de l'œuvre au département des Objets d'Art



Figure 3 - Nécessaire de voyage de Marie-Antoinette - © 2007 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

L'œuvre est composée d'un coffret rectangulaire en acajou veiné dont la structure est renforcée de plaques de cuivre doré. Sur le couvercle, un médaillon ovale de cuivre présente dans une couronne de lauriers le chiffre de Marie-Antoinette, "MA" entrelacé. L'objet, quoique d'une relative petite taille, pèse près de cinquante kilos. Son poids est dû à son contenu, un ensemble d'objets : ustensiles de cuisine, de table et de toilette, utilisables dans le cadre d'un voyage. On y trouve notamment près de neuf kilos et demi d'objets en argent. Les objets sont disposés à l'intérieur du coffret dans des compartiments spécialement prévus pour chacun d'entre eux. La conception de l'ensemble permet ainsi de maintenir en sécurité et dans un espace restreint les cent cinquante pièces du nécessaire. Le coffre est composé de plusieurs catégories d'objets, et notamment des objets de soins de toilette et de parfumerie, des objets nécessaires à la collation et au breuvage, ainsi que des objets domestiques pour le coucher, la correspondance ou la couture.

Le nom de l'objet donne une indication plutôt claire sur son histoire : le nécessaire a en effet appartenu à la reine Marie-Antoinette, qui l'a acheté à l'ébéniste Jean-Philippe Palma en 1788. L'œuvre est particulièrement précieuse, composée d'un ensemble d'éléments d'argenterie, de verrerie et de céramique. Chaque élément a été marqué au chiffre de la reine. Marie-Antoinette était semble-t-il particulièrement attachée à cet objet, nous aurons l'occasion d'y revenir.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, l'œuvre n'a pas été créée spécifiquement pour Marie-Antoinette. Elle fut produite par l'ébéniste Jean-Philippe Palma⁵⁴ et l'orfèvre Jean-Pierre Charpenat⁵⁵. Palma s'était spécialisé dans la réalisation de ce type de coffret comme en témoigne l'inscription figurant sur l'objet "*Palma ébéniste et faiseur de nécessaires présentement vieille rue du Temple en face du palais Cardinal n°34 à Paris*". Il proposait ainsi un catalogue de nécessaires de voyage, les différents éléments étant produits à l'avance par différents artisans et réunis selon le besoin et la commande de chaque client. L'œuvre n'a donc pas été imaginée, produite spécifiquement pour la reine. Il semble plus probable que cette dernière ait commandé le modèle le plus complet et le plus onéreux, et qu'elle ait demandé à ce que les éléments soient marqués de son chiffre. Cette hypothèse est accréditée par l'analyse de l'œuvre en 2013 au Louvre par l'historien de l'art Bertrand Jestaz - dont l'article est l'une des principales sources d'information sur l'objet dans le dossier - qui explique que le chiffre a été appliqué sur les objets de façon rapide et imprécise, parfois même inversée, par plusieurs mains. À ce titre, et c'est une information intéressante au plan de l'histoire des techniques, la production de cet objet se situe plus dans un contexte de proto-industrie que d'artisanat pur.

Par son processus de production et de vente, l'objet est déjà particulièrement intéressant. Mais son histoire présente encore plus d'intérêt, notamment du point de vue de la documentation. Lorsque nous avons découvert l'objet et son dossier d'œuvre, il nous a fallu plusieurs lectures et juxtaposition des documents pour comprendre l'histoire de l'objet, cette dernière étant particulièrement sujette à débat.

⁵⁴ Pour lequel nous n'avons pu récupérer aucune information biographique

⁵⁵ Charpenat est reçu maître au sein de sa corporation le 13 juillet 1782 et exerce à Paris, cour Lamoignon jusqu'en 1789 puis rue Dauphine en 1790. Il décède en 1806.

En effet, lorsque l'on commence à lire le dossier d'œuvre de l'objet, on se rend compte qu'il existe en réalité plusieurs nécessaires de voyage. Le fait paraît logique, nous venons d'expliquer que l'ébéniste Palma était spécialisé dans la production de ces derniers. Plusieurs nous sont donc parvenus et nous avons trace d'archives d'achats par des proches de la reine, notamment la princesse de Lamballe⁵⁶. Parmi ceux qui nous sont parvenus, un en particulier crée la confusion, celui conservé par le musée international de la parfumerie de Grasse. En effet, ce dernier est désigné comme : nécessaire de voyage de Marie-Antoinette.

Voilà donc un problème : deux objets sont revendiqués comme étant le nécessaire de la reine. Pour comprendre pourquoi, il faut remonter à juin 1791 et replonger dans le contexte de l'époque. Nous sommes en pleine Révolution française, le pouvoir monarchique vacille et la famille royale commence à prendre ses dispositions pour fuir le cas échéant, épisode connu sous le nom de la fuite de Varennes. Le roi songe depuis plusieurs mois déjà à fuir la France, mais la crainte d'une guerre civile déclenchée par son départ l'en retient. La dégradation de la situation au début de l'année 1791, notamment lors de l'épisode dit des Pâques inconstitutionnelles le pousse à reconsidérer sa position et à donner son accord à ses proches pour un départ hors de France.

Ce sont précisément les préparatifs de cette fuite qui nous intéressent. La famille royale prévoit de se réfugier auprès du Marquis de Bouillé à la place forte de Montmédy, au nord de la France, proche de la frontière avec les Pays-Bas. La famille y serait proche de la sœur de Marie-Antoinette, l'archiduchesse Marie-Christine, gouvernante des Pays-Bas. Mais pour fuir, sans cour, sans escorte ou presque, il faut renoncer à emporter ce qui constitue le patrimoine de la famille royale : ses objets, ses biens. Tout ou presque restera sur place.

Marie-Antoinette souhaite tout de même conserver avec elle quelques objets, dont son nécessaire de voyage. Nous avons déjà mentionné qu'elle y tenait beaucoup selon les témoignages - concordants - de l'époque. Marie-Antoinette demande donc à sa première femme

⁵⁶ En témoigne un reçu signé par la princesse en 1792 pour un nécessaire de Palma, exposé en 2013 à la Librairie Les Autographes, 45 rue de l'Abbé Grégoire, 75006, Paris, et présent dans le dossier

de chambre, Madame Campan⁵⁷, personnage essentiel de cette histoire, de faire préparer l'objet et de le faire expédier chez sa sœur quelques jours ou semaines avant la fuite, pour l'y récupérer ensuite. Nous savons cela car Madame Campan, qui a survécu à la Révolution française, a écrit des années plus tard⁵⁸, ses mémoires dans lesquelles elle revient en détail sur cet épisode.

Dans ses mémoires, Madame Campan explique avoir dissuadé la Reine de son projet d'expédition du nécessaire à sa sœur. Elle écrit avoir convaincu Marie-Antoinette que son attachement à l'objet étant connu de tous, l'expédition de ce dernier hors de France alerterait immédiatement les révolutionnaires sur les intentions de la famille royale.

Marie-Antoinette, convaincue par les arguments de sa femme de chambre, souhaite cependant trouver une parade pour conserver l'objet, sans éveiller les soupçons. Elle décide alors de commander un second nécessaire à Palma et de le faire expédier à la place du premier, arguant d'un cadeau fait à sa sœur Marie-Christine. Elle laisserait donc le premier nécessaire en France, et récupérerait le second une fois arrivée en Belgique.

Pour l'anecdote, il s'avère que Madame Campan avait vu juste, et que l'attachement de la reine à l'objet, combiné à sa volonté de le faire envoyer à sa sœur suscita des soupçons. Ainsi, selon Madame Campan :

“après le retour de Varennes, le maire de Paris remit à la reine une dénonciation de la femme de garde-robe datée du 21 mai où elle déclarait qu’il se faisait des préparatifs aux Tuileries pour un départ, qu’on avait cru qu’elle ne devinerait pas le motif de l’envoi du nécessaire de la Reine à Bruxelles, mais que l’annonce d’un présent fait de Sa Majesté à sa sœur n’était qu’un prétexte, que Sa Majesté était trop attachée à ce meuble pour s’en priver et qu’elle avait dit souvent qu’il lui serait très utile en cas de voyage” (Jestaz, 2013).

⁵⁷ Henriette Campan (1752-1822), fut lectrice des filles cadettes de Louis XV puis Première femme de chambre de Marie-Antoinette de 1774 (accession au trône) à 1792 (mort de la reine). Ses mémoires traitant notamment de sa vie auprès Marie-Antoinette seront publiées après sa mort en 1822.

⁵⁸ Probablement entre 1820 et 1822.

C'est au retour de Varennes que l'histoire de l'objet, des deux objets, devient incertaine. En effet, nous n'avons aucune preuve attestant que le second nécessaire ait bien été livré à la reine. Madame Campan n'en fait pas réellement mention, et l'historien Bertrand Jestaz conclut que le départ de la famille royale intervenant seulement quelques jours après la commande, il est probable que l'ébéniste Palma n'était pas capable de réunir les éléments dans le délai imparti et que l'objet ne fut jamais livré à la Reine. Une lettre retranscrite par Jestaz de la reine à Mercy-Argenteau⁵⁹ va d'ailleurs dans ce sens :

“Ce 4 juin [1791],

M. de Beaumont partant demain soir, je profite de cette occasion pour vous parler du nécessaire que vous avez demandé au nom de ma soeur ; comme elle va arriver et que celui que j'ai commandé pour elle ne sera fait que dans six semaines, il est instant, je crois, de faire partir le mien en attendant. Mr Blümendorff sera donc chargé de vous le faire passer d'icy à huit ou dix jours, il faut ce tems pour oter de toutes les pièces d'argenterie mon chiffre, qui suffiroit pour faire annoncer, au cas qu'on visite, que c'est le signal et la preuve que je vais m'en aller ; Blümendorff sera chargé aussi de vous mander de quel manière vous l'établirez chez ma soeur et quel est la personne de confiance à laquelle vous remettrez dans le tems la clef...”

Bertrand Jestaz note néanmoins lors de son observation de l'objet au Louvre que personne n'a retiré - ou même essayé de retirer - le chiffre de la reine sur les objets, ce qui se verrait inmanquablement par des traces de rayures. Comme le nécessaire du Louvre a indéniablement appartenu à Marie-Antoinette, puisqu'il est marqué de son chiffre, le nécessaire de Grasse ne serait donc pas celui de la Reine.

Cependant, la version présentée par Bertrand Jestaz ne fait pas l'unanimité. Cette absence de consensus est notamment due à l'ambiguïté de la lettre de la Reine (qui ne dit pas explicitement que la commande a été annulée) et à l'existence de deux chronologies distinctes dans les documents historiques et d'archives traitant du nécessaire.

⁵⁹ Florimond de Mercy-Argenteau est alors représentant de Joseph II, frère de Marie-Antoinette et empereur d'Autriche, auprès de sa sœur Marie-Christine. Il fut celui qui négocia le mariage de Marie-Antoinette et l'accompagna en France. Il représente l'empereur et aide la reine lors de l'épisode de la fuite.

La première chronologie voit arriver le nécessaire chez Marie-Christine d'Autriche, dans les mains de Mr. Blümendorff. Marie-Christine le confie à son frère Ferdinand (Frégnac, 1965). L'archiduc Ferdinand d'Autriche s'oppose alors à la France révolutionnaire dans une guerre où il n'a pas l'avantage. Il est notamment forcé à se replier progressivement lors des conquêtes françaises de la Belgique et de la Rhénanie. Lors du repli, Ferdinand se sépare à son tour du nécessaire, probablement en 1794. Il le confie semble-t-il au comte de Terzi⁶⁰, à Bergame. Mais l'armée française, commandée par Bonaparte en Italie, fait également pression en remontant au nord et l'objet tombe en 1796 dans ses mains lors de la prise de la ville. Le nécessaire est remis à Bonaparte qui en fait cadeau à sa femme Joséphine.

La deuxième chronologie fait apparaître l'ensemble dans un inventaire des Tuileries du 26 juillet 1793, décrivant l'argenterie sous la garde d'un certain citoyen Bayard. On y retrouve au numéro 29 : *“Une boîte en bois des isles garnie de cercles en cuivre contenant le nécessaire de la ci-devant Reine.”* La description correspond donc parfaitement à l'objet que nous étudions.

L'objet se retrouve ensuite dans l'inventaire de la Monnaie de Paris au 27 Frémiaire de l'an III (17 décembre 1794), sous la mention *“Etat des objets renfermés dans le nécessaire de la ci-devant Reine pour être portés à la Monnoye”*. Il est à savoir que les objets d'orfèvrerie qui sont envoyés à la Monnaie, le sont pour être fondus. Mais l'inventaire précise que le nécessaire est confié à un individu dénommé Fouquet, en charge de la vente de certains biens de l'État.

De ces deux chronologies, on pourrait penser que la seconde est plus solide, puisqu'elle se base sur des documents d'archive alors que la première chronologie est plus fragile au plan des sources. Mais l'objet conservé au Louvre porte un poinçon de recense de la ville de Milan, daté de 1794 (Frégnac, 1965). Nous avons la preuve que les objets en argent du nécessaire ont bien quitté la France à un moment donné. Néanmoins, la présence du poinçon, si elle certifie le passage à Milan, ne certifie cependant pas de façon absolue que c'ait été en l'an 1794, puisque les poinçons pouvaient être conservés quelques mois après la fin de l'année, le temps d'en avoir un nouveau.

⁶⁰ Personnage indéterminé puisque les Terzi sont marquis à cette époque

Il existe donc une triple incertitude : l'objet a-t-il quitté la France avant la tentative de fuite de la famille royale ? L'objet décrit dans les inventaires révolutionnaires est-il le second nécessaire commandé et livré plus tard ? Le second nécessaire a-t-il ne serait-ce qu'été produit, compte-tenu de son inutilité au retour de Varennes ?

Ce que nous savons avec certitude, c'est que le nécessaire conservé au Louvre et marqué du chiffre de la reine est vendu en 1804 par Francesco Bighencomer au milanais Felice Origoni, l'acte de vente étant présent dans le dossier d'œuvre. La vente est probablement ordonnée par la famille impériale, Joséphine ne s'étant pas particulièrement attachée à l'objet selon les témoignages de l'époque. C'est la famille Origoni qui conserve l'objet jusque dans les années 1940. Entre-temps, l'objet a été exposé en France entre 1894 et 1904 lors d'une exposition intitulée "Marie-Antoinette et son temps" à la galerie Sedelmeyer.

Dans les années 1940, le nécessaire est acheté à la famille Origoni par un marchand d'art italien, Constantin Bulgari. La galerie de ce dernier propose l'œuvre au Louvre en 1954, qui l'acquiert en 1955 par l'intermédiaire de son conservateur Pierre Verlet. L'intégralité des échanges entre le conservateur et la galerie se trouve dans le dossier d'œuvre. L'œuvre est restée au Louvre jusqu'à aujourd'hui et est exposée dans les salles consacrées au XVIII^e siècle.

En juin 1985, le musée de Grasse acquiert un nécessaire similaire lors d'une vente à Drouot. C'est à ce moment que la controverse sur la production du second nécessaire apparaît, puisque le musée de Grasse s'appuie sur l'hypothèse donnée par Madame Campan de la commande du second nécessaire pour justifier l'acquisition de l'objet. C'est notamment le catalogue de vente qui évoque l'existence de second nécessaire (mais précisant qu'il a probablement été fondu).

Le Conseil artistique des musées classés et contrôlés, dans sa séance du 27 juin 1985, acte l'achat de l'œuvre par le musée de la parfumerie de Grasse, en précisant : "*Un nécessaire de voyage exécuté pour Marie-Antoinette par PALMA ébéniste et CHARPENAT Orfèvre. Paris 1787/1788*". Non seulement il n'est plus question ici de conditionnel, mais qui plus est, ce sont

les dates de production du premier nécessaire qui sont données, et non celles du second qui aurait été réalisé pendant la période de la Révolution française en 1791.

Il faut dire que la ressemblance entre les deux est forte, au point de susciter la confusion des institutions culturelles elles-mêmes. Ainsi, au cours de nos recherches dans le dossier d'œuvre du Louvre, nous découvriions régulièrement une même photo de l'œuvre du Louvre, dans divers documents, avec à chaque fois le même commentaire du conservateur du Louvre : "Musée de Grasse". Explication : la RMN⁶¹ a confondu les deux œuvres et a indexé la photo de l'œuvre de Grasse comme étant celle du Louvre, qui est alors substituée dans un certain nombre de publications.



Figure 4 - Exemple de document présentant l'œuvre du Louvre avec la photo de l'œuvre de Grasse, annoté "Musée de Grasse"

In fine, le nécessaire conservé au musée du Louvre figure dans quelques expositions depuis le début du XXe siècle. Nous avons cité celle de la galerie Sedelmeyer. Il y eut également une exposition dédiée à Marie-Antoinette en 1955 au château de Versailles. Enfin, en 2008, l'objet

⁶¹ Réunion des Musées Nationaux, qui a longtemps géré (et gère toujours) les photographies et les droits de ces dernières pour les musées

figure dans la liste des œuvres envoyées par le Louvre au Japon⁶² pour l'exposition "Fastes de la Cour de France au XVIIIe siècle". Le nécessaire est aujourd'hui exposé dans les collections permanentes du musée du Louvre. Il est mentionné dans de nombreuses publications sur cette période ou sur l'orfèvrerie ou le style du XVIIIe siècle. Douze sont référencées dans le dossier d'œuvre.

⁶² Aux Tokyo – Metropolitan muséum et Kobé – City Muséum, du 25 janvier au 6 avril 2008

La chambre de la duchesse de Bourbon

OA-5118

L'Amour et Psyché

Manufacture des Gobelins, atelier de Jacques Neilson

Cartons par François Boucher (médaillon) et Maurice Jacques (alentour)

Vers 1775, Paris

Musée du Louvre, inv. OA-5118

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010104587>

Tapisserie à fond cramoisi en laine et fil de soie

H. 441,5 x L. 295 cm

Historique

Prince de Condé (1775-1793)

Garde-meuble de la Couronne, puis Mobilier National (1825-1901)

Musée du Louvre (1901)

OA-5119

Vertume et Pomone

Manufacture des Gobelins, atelier de Jacques Neilson

Cartons par François Boucher (médaillon) et Maurice Jacques (alentour)

Vers 1775, Paris

Musée du Louvre, inv. OA-5119

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010113476>

Tapisserie à fond cramoisi en laine et fil de soie

H. 446,5 x L. 297 cm

Historique

Prince de Condé (1775-1793)

Garde-meuble de la Couronne, puis Mobilier National (1825-1901)

Musée du Louvre (1901)

OA-5120

Vénus sur les eaux

Manufacture des Gobelins, atelier de Jacques Neilson

Cartons par François Boucher (médaillon) et Maurice Jacques (alentour)

Vers 1775, Paris

Musée du Louvre, inv. OA-5120

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010114110>

Tapiserie à fond cramoisi en laine et fil de soie

H. 445 x L. 360 cm ; 24 kg

Historique

Prince de Condé (1775-1793)

Garde-meuble de la Couronne, puis Mobilier National (1825-1901)

Musée du Louvre (1901)

OA-5121

L'Aurore et Céphale

Manufacture des Gobelins, atelier de Jacques Neilson

Cartons par François Boucher (médaillon) et Maurice Jacques (alentour)

Vers 1775, Paris

Musée du Louvre, inv. OA-5121

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010114332>

Tapisserie à fond cramoisi en laine et fil de soie

H. 441,5 x L. 359 cm ; 24 kg

Historique

Prince de Condé (1775-1793)

Garde-meuble de la Couronne, puis Mobilier National (1825-1901)

Musée du Louvre (1901)

OA-9546

Manufacture des Gobelins, atelier de Jacques Neilson

Carton par Jacques Maurice

Vers 1773, Paris

Musée du Louvre, inv. OA-9546

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010117302>

Tapisserie à fond cramoisi en laine et fil de soie

H. 315,5 x L. 231 cm

Historique

Prince de Condé (1775-1793)

Duc de Cumberland (?-1922)

Galerie Duveen Brothers (1922-1952)

Musée du Louvre (1952)

OA-9547

Manufacture des Gobelins, atelier de Jacques Neilson

Carton par Jacques Maurice

Vers 1773, Paris

Musée du Louvre, inv. OA-9547

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010100429>

Tapisserie à fond cramoisi en laine et fil de soie

H. 27 x L. 156 cm

Historique

Prince de Condé (1775-1793)

Duc de Cumberland (?-1922)

Galerie Duveen Brothers (1922-1952)

Musée du Louvre (1952)

OA-10405

Courtepointe ?

Manufacture des Gobelins, atelier de Jacques Neilson ?

Carton par Jacques Maurice ?

vers 1770-1790

Musée du Louvre, inv. OA-10405

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010114212>

Tapisserie à fond cramoisi en laine et fil de soie

H. 184 x L. 194,5 cm

Historique

Galerie Duveen Brothers ;
Madame Jesse I. Strauss ;
Musée du Louvre (1970)

Seconde œuvre de notre corpus : la chambre de la duchesse de Bourbon. Mais nous devrions plutôt mettre “œuvres” au pluriel car cette chambre regroupe plusieurs ensembles d’objets, inventoriés au musée du Louvre sous les numéros OA-5118 à OA-5121, OA-9546 - OA-9547 et OA-10405.



Figure 5 - Reconstitution de la chambre de la duchesse de Bourbon au musée du Louvre - Phot. Éric Sander, 2018. © Musée du Louvre (dist. RMN-GP)

Commençons par reposer le contexte. Nous sommes à la fin du règne de Louis XV⁶³, dans la première moitié des années 1770. Le Prince de Condé est Louis V Joseph de Bourbon-Condé (1736-1818). Louis V est un prince de sang, membre de la famille royale, descendant de Henri II, apte à recevoir la couronne en cas d’extinction de la branche régnante de la famille royale. Il s’agit donc d’un des plus importants personnages de la monarchie française de son époque.

⁶³ Le roi décède en 1774

À cette période, Louis V possède un des plus beaux palais de Paris : le palais Bourbon. Il s'agit, le lecteur l'aura reconnu, de notre actuelle Assemblée nationale. Au sein de ce palais, se trouvent des appartements, comme il est de longue tradition au sein de l'architecture privée française, tradition qui voit de grandes évolutions sous le règne de Louis XIII au début du XVII^e siècle (Gady, 2017), et qui caractérisent les appartements que nous décrivons. Un appartement est une suite de pièces, ici en enfilade et le plus souvent composé d'une antichambre, d'une chambre et d'un cabinet. Peuvent s'y ajouter boudoir, garde-robe, seconde antichambre. Dans les lieux de pouvoir, comme le palais Bourbon, ces appartements sont publics, on y reçoit. Ce sont souvent des lieux d'apparat. On trouve également par opposition des appartements de commodité, plus petits et confortables.

En 1768, le Prince de Condé fait l'acquisition de l'hôtel voisin du Palais Bourbon, propriété du marquis de Lassay⁶⁴, et l'intègre au complexe du Palais Bourbon. Il entreprend de le faire richement rénover pour son usage personnel. Mais à l'occasion de la réunion des maisons Bourbon-Condé et Orléans par le mariage de son fils⁶⁵, il cède l'unique appartement composant le rez-de-chaussée de l'hôtel de Lassay à sa nouvelle belle-fille Bathilde d'Orléans (1750-1822), nouvelle duchesse de Bourbon et princesse de Condé. C'est pourquoi la chambre est désignée comme étant celle de la duchesse de Bourbon. Les tentures étant dans des tons rose, la chambre est également parfois appelée "chambre rose".

En 1987, la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris décrit parfaitement l'appartement de la duchesse de la façon suivante, et que l'on peut imparfaitement⁶⁶ suivre sur le plan que nous présentons ci-dessous :

“La duchesse de Bourbon occupait presque la totalité du cœur du palais. Sitôt franchi le vestibule corinthien, le visiteur trouvait à sa gauche l'antichambre des valets de chambre qui servait également de salon des jeux. On y entreposait en effet 19 tables à jeux et presque autant de chaises dorées couvertes de velours cramoisi. Sur cette

⁶⁴ Actuelle résidence de la présidence de l'Assemblée nationale.

⁶⁵ Louis Henri de Bourbon (1756-1830)

⁶⁶ Le plan que nous restituons ci-dessus est antérieur de quelques décennies, mais il permet tout de même de se situer dans le bâtiment. Le vestibule est en bas au centre du plan.

antichambre donnait la chapelle, modeste réduit, qui avait cependant été remis au goût du jour. [...] De l'antichambre-salon des jeux, le visiteur gagnait ensuite la galerie, nouvellement redécouverte à la gloire du Grand Condé. [...] De cette galerie, on pouvait gagner l'appartement du duc de Bourbon, mais si l'on tournait à droite, côté Seine, on entrait dans la seconde antichambre de la duchesse de Bourbon, dite salon d'attente ou salon des nobles : vaste pièce riche en glaces, aux murs tendus de la fameuse soierie aux perdrix de Philippe de La Salle. [...] Avec le salon de compagnie qui venait ensuite, on se trouvait au centre du palais, au milieu des riches boiseries dorées de Degoullons et Legoupil. [...] C'est la chambre à coucher de la duchesse de Bourbon qui semble avoir le plus marqué les contemporains, non pas tant à cause de ses trois commodes de Leleu que de son meuble d'hiver en tapisserie des Gobelins à fond rose. [...] La dernière pièce de l'appartement de la duchesse était son salon de musique, initialement prévu pour être le cabinet du prince de Condé."

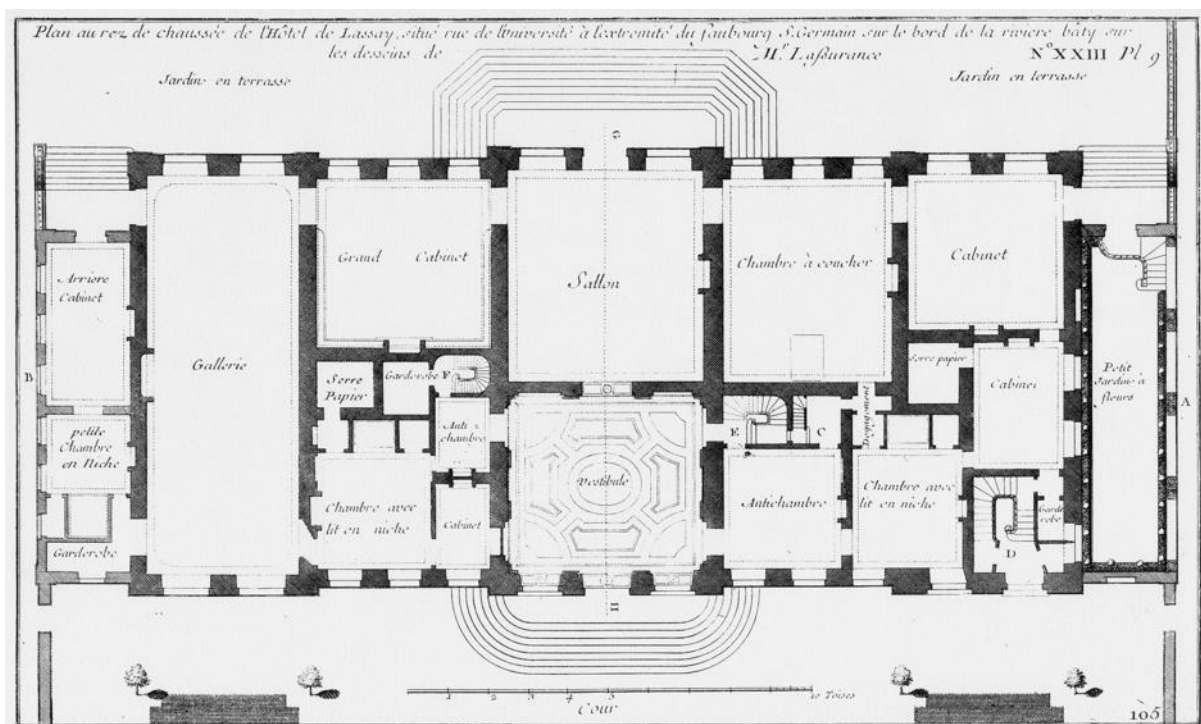


Figure 6 - Plan au rez-de-chaussée du Palais de Lassay, vers 1752, dans (Blondel, 1752), Domaine publique, via Wikimedia Commons

On mesure sur le plan ci-dessus la taille impressionnante et la position centrale qu'occupait effectivement le grand appartement de l'hôtel, occupé par la duchesse. Cette dernière fera

progressivement réaménager la chambre, notamment en la dotant des éléments suscités : trois commodes de l'ébéniste Leleu et un meuble d'hiver de la manufacture des Gobelins. Ce que l'on qualifie ici de meuble d'hiver est un ensemble de tapisseries murales et de tapisseries de meuble⁶⁷ mis en place dans la chambre lors des mois d'hiver.

Cette chambre était considérée comme l'une des pièces à voir lorsque l'on se rendait à Paris. Elle figure d'ailleurs dans l'un des premiers guides de la capitale, le guide Thiéry⁶⁸ de 1787. La description y est sommaire mais elle n'en demeure pas moins présente, témoignant de la considération pour l'ensemble : *“On entre ensuite dans la chambre à coucher, tendue l'hiver de tapisseries des Gobelins, avec des médaillons coloriés, exécutés d'après Boucher, ainsi que le lit qui est d'un genre neuf.”* (Dassas, 2019).

En 1953, le conservateur du Louvre Pierre Verlet décrit ainsi cette chambre comme étant à l'origine dotée d'un lit en bois doré, de trois commodes de l'ébéniste Leleu, dont une servait de support à quatre porcelaines de Sèvres à fond rose, de quatre tapisseries des Gobelins présentant les Amours de Psyché, et d'un meuble d'hiver des Gobelins composé de *“douze grands fauteuils à la Reine, de deux grandes bergères, d'un paravent de six feuilles et d'un grand écran”*. (Verlet, 1953) Verlet s'appuie pour cette description sur un inventaire du palais Bourbon de 1779 retrouvé à New York en 1952 et conservé au château de Chantilly.

Aujourd'hui, le musée du Louvre conserve les quatre tapisseries des Gobelins mentionnées (OA-5118 à OA-5121). Chacune est structurée de façon similaire : la tapisserie est rectangulaire, en format portrait. Sur un fond cramoisi⁶⁹ orné de guirlandes de fleurs, et où l'on trouve à la base un somptueux vase torsadé, se trouve un médaillon. Dans ce médaillon figure une scène issue des Amours des Dieux, des Métamorphoses d'Ovide : l'Amour et Psyché (OA-5118) ; Vertume et Pomone (OA-5119) ; Vénus sur les eaux (OA-5120⁷⁰) ; L'Aurore et Céphale (OA-5121).

⁶⁷ Les tapisseries de meubles se retrouvent notamment sur les dossiers et assises de fauteuils, chaises et tabourets.

⁶⁸ Surnommé du nom de l'auteur du guide, l'abbé Luc-Vincent Thiéry, mais dont le titre officiel est *“Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable.”*

⁶⁹ Ce fond qui encadre le médaillon central est appelé un *“alentour”*

⁷⁰ Nous n'avons pas trouvé de photographie de qualité pour cette tapisserie



Figure 7 - L'Amour & Psyché - Crédits : 1987 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

Figure 8 - Vertume & Pomone - Crédits : 2009 Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola

Figure 9 - Aurore & Céphale - Crédits : 2009 Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola

Les trois commodes réalisées par Leleu⁷¹ ne sont quant à elles pas conservées au Louvre. La plus grande des trois se trouve à la Wallace Collection⁷² à Londres. Les deux autres, plus petites, sont conservées au château de Versailles⁷³.



Figure 10 - Commode Leleu, Wallace Collection⁷⁴

⁷¹ Jean-François Leleu (1729-1807) est l'un des ébénistes les plus en vogue de la fin du XVIIIe siècle.

⁷² inv. F246

⁷³ inv. T473C.1 et T473C.2

⁷⁴

<https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63857&viewType=detailView>

Figure 11 - Commode Leleu, Château de Versailles - Crédits : Photo (C) Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin

Les éléments de mobilier composant le meuble d'hiver sont quant à eux répartis dans de nombreuses institutions, principalement nord-américaines, mais également au Rijksmuseum.

Si le lit a disparu, le Louvre conserve une partie de ses tentures - également des tapisseries des Gobelins. L'objet inventorié sous le numéro OA-9546 est une tapisserie d'un style proche de celles présentant les Amours des Dieux, c'est-à-dire à fond cramoisi orné de guirlandes de fleurs. Au centre est représenté le Temple des Amours dans un paysage floral et antiquisant. La tapisserie était utilisée comme fond du lit. L'objet OA-9547 est quant à lui une bande de tapisserie présentant un motif floral et devait y être associé.



Figure 12 - Le fond de lit OA-9546 - Crédits : 2012 Musée du Louvre / Thierry Ollivier

Enfin, le Louvre conserve également le ciel de lit (OA-10405), dit également impériale de lit. Dans un lit à baldaquin, le ciel de lit est la pièce tissée qui recouvre le plafond du baldaquin et

que la personne allongée dans le lit voit au-dessus d'elle. Ce ciel de lit est une tapisserie carrée à la bordure dorée et au fond cramoisi présentant un décor floral.



Figure 13 - La tapisserie OA-10405 - Crédits : 1970 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)

De l'intégralité des éléments de la chambre, nous constatons donc que le musée du Louvre ne conserve aujourd'hui que quelques pièces de tapisserie. Les différents éléments de mobilier ont été dispersés, nous y reviendrons.

S'intéresser à la production de ces différents éléments est une plongée passionnante dans la vie artisanale de la fin du XVIIIe siècle. La documentation du Louvre conserve de nombreuses archives relatives à la production de ces éléments, et notamment des tapisseries. Ces dernières ont été tissées à la manufacture des Gobelins.

Les Gobelins ont été créés sous le règne de Henri IV, mais c'est sous l'impulsion de Colbert sous le règne de Louis XIV que la manufacture prend toute son ampleur. Ce qui la distingue des autres manufactures, et notamment de celle de la Savonnerie et de celle de Beauvais, c'est

la spécificité de la destination de sa production : elle est essentiellement royale quand les autres réalisent des tapisseries pour d'autres cours européennes ou pour la noblesse française.

La manufacture est divisée en ateliers, à la tête desquels on trouve un chef d'atelier, qui assure tant la direction artistique de la production que la direction économique. Fait qui peut surprendre au premier abord, ces chefs d'atelier sont des entrepreneurs privés, la manufacture étant principalement une institution et un lieu proposant des conditions privilégiées de travail (charges et corporatisme allégés). À la fin de l'Ancien Régime, ce modèle d'entrepreneuriat tend néanmoins à s'essouffler car il entraîne une grande précarité financière dans les ateliers, au gré des aléas des commandes royales (Fenaille, 1907).

Dans les années 1770, la manufacture est sous la direction de Jacques Soufflot, architecte et contrôleur du roi, principalement connu pour être l'architecte de l'église Sainte-Geneviève, notre Panthéon. Aux Gobelins, œuvre le maître d'atelier Jacques Neilson⁷⁵. Ce dernier s'est spécialisé dans la réalisation de tapisseries à fond cramoisi. C'est à lui que le prince de Condé et la duchesse de Bourbon commandent la réalisation des tapisseries aujourd'hui conservées au Louvre.

Cette production commence par ce que l'on appelle un carton de tapisserie. C'est une peinture qui sera le modèle de la future tapisserie, à échelle 1. Exploiter ici le médium de la peinture se comprend aisément : une peinture est plus rapide à réaliser, et surtout, elle peut être modifiée, retouchée. Elle est donc validée avec le commanditaire qui peut se faire une idée précise du résultat final avant que la tapisserie ne soit tissée.

Les cartons sont souvent réalisés par de grands peintres de la cour. En l'occurrence, les tapisseries de Neilson pour la chambre de la duchesse de Bourbon furent exécutées à partir de cartons du peintre François Boucher⁷⁶. Ainsi, nombre de peintures que nous conservons dans nos musées sont en réalité des études pour tapisserie. Bien souvent, les commanditaires

⁷⁵ Jacques Neilson (1714-1788) fut donc entrepreneur et directeur des teintures de la Manufacture royale des tapisseries des Gobelins

⁷⁶ François Boucher (1703-1770) est l'un des peintres les plus célèbres du règne de Louis XV. On lui doit notamment Diane sortant du bain (1742 - musée du Louvre) ou l'Odalisque brune (vers 1749 - musée du Louvre), ainsi que plusieurs portraits de Madame de Pompadour.

conservaient les peintures, qu'ils aient fait ou non réaliser la tapisserie. En témoigne Neilson dans cet élément de correspondance - toujours dans le dossier d'œuvre - à Soufflot en novembre 1771 : *“Le Prince a chargé M. Boucher de lui faire les tableaux manquant pour la tenture, mais il les garde pour les placer chez lui.”*

Les cartons des Amours des Dieux furent réalisés par François Boucher près de 10 ans avant leur mise sur le métier, dans les années 1763-1764. Boucher était alors directeur artistique de la manufacture, charge qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1770. Mais Neilson ne commence l'ouvrage des tapisseries qu'en 1774. Celles du lit furent commencées légèrement plus tôt.

Il est amusant de lire la correspondance qu'entretiennent Neilson et Soufflot à propos de la facturation du travail au Prince de Condé. Bien qu'étant un des plus importants personnages de France et l'un des plus riches, le prince a visiblement quelques soucis financiers dans les années 1770. Dans la même lettre que celle précédemment citée, Neilson explique : *“Vous n'ignorez pas, M. [Soufflot], que les travaux du Palais Bourbon sont arrêtés par le retard des paiements que le Prince n'a pu continuer”*. Neilson propose alors de faire supporter le coût de production au roi, par l'argumentaire suivant :

“si dans la circonstance actuelle, on luy [le Prince] présente un nouvel état de dépense dont il ne peut tirer aucun avantage, cela pourroit le dégouter des autres ouvrages qu'il peut ordonner dans le genre, et lui faire prendre un autre parti et ne plus nous en commander, ce qui seroit très fâcheux pour la manufacture qu'un protecteur pareil honore infiniment, et qu'il est important de conserver pour le bien-être de nombre d'ouvriers que nous pourrions occuper à la décharge du Roy tant que nous aurons l'occasion de travailler pour des particuliers excités par l'ensemble des grands qui donnent ordinairement le ton et qu'on fait toujours honneur d'imiter lorsqu'il s'agit d'encourager et de protéger les arts.”

On comprend donc que Neilson demande à Soufflot que le roi paye pour la production de la tapisserie afin de faire un geste commercial à Condé. Il s'agit d'inciter ce dernier à continuer de passer commande à la manufacture. Et l'on comprend que Neilson cible ici clairement le mécanisme de la mode en expliquant que si Condé montre qu'il apprécie la production des

Gobelins, la noblesse parisienne et française souhaitera imiter son goût. In fine, les commandes qui en découleront soulageront le roi de son investissement initial, puisque lorsque les ouvriers de la manufacture travaillent pour un commanditaire privé, ils n'ont pas à être payés par le roi.

Il s'avère que Neilson obtint gain de cause, et que les frais furent effectivement pris en charge par l'État. Et il s'avère également que Neilson avait vu juste puisque les tapisseries réalisées pour le prince furent parmi les plus tissées dans la fin du XVIII^e siècle. Elles furent ainsi réalisées à 14 reprises entre 1763 et 1791 (Musée du Louvre et al., 2014). Il s'agit là d'un élément essentiel dans le contexte de la production de tapisseries : produire une tapisserie à plusieurs exemplaires (en opérant parfois des changements plus ou moins mineurs) permet d'en réduire le coût unitaire et permet également de proposer des pièces sur catalogue à des personnes qui n'auraient pas les moyens de se faire réaliser des cartons spécifiques. Le schéma se répète pour d'autres pièces de tapisserie de la chambre pour lesquelles la charge est assumée par le roi, notamment car Neilson convainc que les tentures du lit pourraient être réutilisées pour le lit du roi.

La chambre de la duchesse de Bourbon est ainsi décorée dans le plus pur goût de la fin du XVIII^e siècle. Mais nous n'en conservons aujourd'hui au Louvre que quelques pièces, du fait de la Révolution française. En effet, comme pour le nécessaire de voyage de Marie-Antoinette, cette période marque une étape décisive dans la vie de l'ensemble. La famille Condé fuyant la France en 1789, ses biens sont mis sous scellés en 1793 avant d'être dispersés par le biais de plusieurs ventes aux enchères. C'est notamment le cas des tapisseries des Métamorphoses d'Ovide que nous avons présentées. Si nous ne connaissons pas leur histoire précise dans les décennies de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration, nous savons qu'elles réintègrent quelques décennies plus tard les collections royales (via le Garde-meuble) puis nationales (au Mobilier National) avant d'être placées au musée du Louvre en 1901.

En ce qui concerne le lit, notre compréhension de son histoire est moins précise. Pierre Verlet⁷⁷ pense ainsi que le prince de Condé - qui fait partie des premiers émigrés et rejoint dans un

⁷⁷ Pierre Verlet - que nous avons déjà cité - fut conservateur des Objets d'Art au Louvre et participa à l'acquisition d'un grand nombre de pièces dans les années 1950 et 1960, dont celles-ci

premier temps la Rhénanie - se fait envoyer les tentures quelques mois plus tard, et que seuls restent au palais les bois (les supports des tapisseries), qui seront donc vendus aux enchères. Pierre Verlet indique ensuite que le prince fit probablement mettre en gage les tentures auprès du duc de Brunswick. Ses descendants, les ducs de Cumberlands, resteront en possession des pièces jusqu'en 1920, date à laquelle l'antiquaire Duveen les acquiert. Dans un échange avec le conservateur Verlet, l'antiquaire indique avoir récupéré des Cumberlands "*un canapé, douze fauteuils, deux bergères, un paravent*". La maison Duveen va ensuite disperser ces pièces au sein de différentes collections internationales. Six fauteuils sont ainsi vendus au banquier néerlandais Fritz Mannheimer avant de rejoindre les collections du Rijksmuseum. Quatre autres fauteuils sont achetés par la Fondation Norton Simon. Pierre Verlet précise également qu'un fond de lit était associé. Enfin, est mentionné un ciel de lit. Le tout est précisé par Verlet comme provenant de la Chambre de la duchesse.

Néanmoins – et s'il est indéniable que la contribution de Pierre Verlet aux collections du Louvre fut majeure – il est probable qu'il ne faille pas avoir totalement confiance dans les écrits du conservateur à propos de cette œuvre. En effet, Pierre Verlet se base ici sur les échanges qu'il eut personnellement avec l'antiquaire Duveen pour retracer l'histoire de ces pièces. Or, Verlet échange avec la maison Duveen à ce propos en 1952, soit trente ans plus tard. Frédéric Dassas note d'ailleurs (Dassas, 2019) que Duveen et Verlet mentionnent un canapé dans l'ensemble, qui n'existe pas dans la chambre initiale. Chez l'antiquaire, les interlocuteurs ont changé, et une certaine confusion se met en place. Explications.

En 1952, la maison Duveen présente à Pierre Verlet le fond de lit de la chambre, que le Louvre acquiert alors pour la somme de 12.000 dollars⁷⁸, avec la bande de tapisserie OA-9547, offerte en geste commercial par l'antiquaire. Le dossier d'œuvre regroupe l'intégralité de la correspondance entre les protagonistes, facilitant notre compréhension des événements. Lors des discussions à propos de l'acquisition de ce fond de lit, Verlet questionne l'antiquaire sur l'existence d'autres pièces de la chambre de la duchesse qu'il aurait en sa possession. C'est à ce moment que Edward Fowles, associé de Duveen, liste les pièces récupérées chez la maison Cumberlands.

⁷⁸ Sous le numéro d'inventaire OA-9546

Fowles indique alors à Pierre Verlet qu'un ciel de lit (« canopy » dans la lettre en anglais de Fowles) a été vendu au marchand d'art franco-américain Arnold Seligmann qui l'a lui-même revendu à une certaine Madame Strauss. Madame Strauss est la veuve de Jesse I. Strauss, ancien ambassadeur des États-Unis en France entre 1933 et 1936. Elle réside dans un grand appartement new-yorkais et a acquis le ciel de lit en tant que tenture qu'elle a fait accrocher dans l'escalier de son appartement. Fowles précise à Verlet que les Strauss sont des mécènes généreux, notamment envers le Metropolitan Museum et laisse entendre à Verlet qu'il peut espérer un geste de la part de la veuve Strauss en mémoire de l'engagement en France de son mari.

En 1954, Pierre Verlet prend contact avec Madame Strauss, lui indiquant que le Louvre possède une grande partie du meuble de la duchesse de Bourbon et qu'elle en possède la pièce manquante. En 1970, Verlet témoigne au directeur du Louvre du fait qu'il rendit par la suite visite à Madame Strauss à chacun de ses passages (réguliers) à New-York. Le résultat est celui escompté par le conservateur : Madame Strauss finit par inscrire sur son testament son souhait de voir l'œuvre rejoindre le musée du Louvre à sa mort, ce qui finit par arriver en 1969.

Jusqu'ici, l'histoire est surtout révélatrice de la pratique du métier de conservateur au XXe siècle, tel que l'explicite lui-même Pierre Verlet dans sa correspondance avec le directeur du Louvre de l'époque, André Parrot⁷⁹. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. En 2005, le musée du Louvre décide de repenser la muséographie des salles dédiées aux objets d'art du XVIIIe siècle. Le chantier va durer jusqu'en 2014, et c'est notamment le conservateur du Louvre Frédéric Dassas qui en aura la charge. Dans le cadre de cette rénovation, le musée s'oriente vers une muséographie dite des « periods rooms », c'est-à-dire qui cherche à présenter les œuvres dans leur contexte de l'époque, à l'inverse de la muséographie française traditionnelle qui cherche à mettre en valeur une œuvre, et la place dans un fond neutre. C'est dans cette idée que le musée souhaite reconstituer la chambre de la duchesse de Bourbon.

⁷⁹ Là encore, la correspondance entre les deux hommes est conservée dans le dossier d'œuvre.

Nous l'avons dit, le lit de la duchesse n'a pas été conservé et le mobilier est largement dispersé. Le Louvre va donc combler le mobilier avec d'autres éléments proches dans leur style. Aux murs, sont remontées les boiseries de l'hôtel de Luynes que nous détaillerons d'ici quelques pages. Concernant le lit, un travail approfondi va être lancé pour voir aboutir en 2018 une restitution de ce dernier. Le Louvre a documenté précisément ce chantier, regroupé dans des dossiers qui ne sont pas précisément des dossiers d'œuvre mais qui constituent une documentation qui leur est adjointe.



Figure 14 - Reconstitution de la chambre de la duchesse de Bourbon au musée du Louvre - Phot. Éric Sander, 2018. © Musée du Louvre (dist. RMN-GP).

Dans le cadre de ce travail, Frédéric Dassas va notamment s'intéresser au ciel de lit. Il identifie au sein du mémoire du sculpteur Lachenait (qui réalisa les bois du lit) le passage suivant :

« L'impériale du lit est formée de quatre quarrée à l'extérieur et ovale dans l'intérieur. [...] Toutes les moulures de cet ovale ont été prises dans la masse du bois. [...] Le second ovale fait un corps de plusieurs moulures qui forment un cordon. La principale partie de ce cordon est orné de bouquets de fleurs tournant autour de baguettes. »
(Dassas, 2019)

Remettons donc pour le lecteur la photographie de la tenture léguée par Madame Strauss. Il convient alors de noter que cette tenture ne figure ni carré à l'extérieur, ni ovale à l'intérieur, et que les baguettes autour des bouquets sont absentes. Frédéric Dassas conclue la partie de son article (Dassas, 2019) dédiée au ciel de lit de la façon suivante : « *Force est de reconnaître que cette tapisserie ne provient probablement pas du décor du lit de la duchesse de Bourbon* ».



Figure 15 - La tapisserie OA-10405 - Crédits : 1970 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)

Pierre Verlet savait-il ou se doutait-il en acceptant le legs de Madame Strauss que l'œuvre n'était pas le ciel de lit original de la chambre de la duchesse de Bourbon ? Il est impossible de répondre à la question, même si la correspondance entre Verlet et Fowles est troublante sur ce point puisqu'au fur et à mesure des échanges, la désignation de l'œuvre évolue passant de ciel de lit, à « canopy », puis tenture à fond rose. Fowles en particulier ne semble jamais affirmer que l'œuvre – qu'il n'a même visiblement jamais vue – est bien le ciel en question. Au plus se contente-t-il de restituer ce qu'il se souvient être l'historique des ventes de l'œuvre.

Aujourd'hui, l'œuvre n'est donc plus présentée comme le ciel de lit de la duchesse de Bourbon, ce dernier ayant probablement disparu. Du reste, nous l'avons vu, cette chambre permet de parler de la façon dont les musées traitent des ensembles d'œuvres, qui ne sont pas des œuvres composites, chacune ayant son identité, mais dont le sens s'évapore souvent lorsqu'on les sépare. Or, l'éparpillement des œuvres est une problématique classique des collections, notamment d'objets d'art.

Les boiseries de l'hôtel de Luynes

Pierre-Louis Moreaux-Desproux (architecture), Jean Siméon Frégé (menuisier), Marchand (sculpteur)

Vers 1770-1775, Paris

Musée du Louvre, inv. OA-10198

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010115582>

Bois sculpté, peint et doré

Historique

Hôtel de Luynes-Chevreuse (1770-1900) ;

Hôtel Pierre Lebaudy (1900 - 1962) ;

Musée du Louvre (1962)

Pour cette troisième œuvre sélectionnée, nous restons dans les années 1770, à Paris. Mais contrairement à la chambre de la duchesse de Bourbon pour laquelle nous intéressait le mobilier, nous allons ici nous focaliser sur le décor de la chambre du duc de Chevreuse à l'hôtel de Luynes.



Figure 16 - Chambre de parade de l'hôtel de Chevreuse remontée au musée du Louvre, Photo (C) Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Olivier Ouadah

Figure 17 - Chambre de parade de l'hôtel de Luynes en 1900, crédits inconnus

Objet singulier, loin de l'image que le grand public peut se faire d'une œuvre d'art, il s'agit bien ici de s'intéresser aux lambris en bois peint en blanc et partiellement doré qui furent conçus pour cette chambre et qui sont aujourd'hui conservés au musée du Louvre sous le numéro d'inventaire OA-10198, et qui servent de décor à la chambre de la duchesse de Bourbon dont nous venons de parler.

Alors pourquoi présenter dans un musée un ensemble de lambris ? Car comme les autres objets conservés au Louvre, cet ensemble est représentatif d'un certain style - de la fin des années Louis XV - tout en possédant un certain particularisme : ses dimensions.

L'histoire de l'architecture étant comme beaucoup faite de modes, la structure des édifices et des salles évolue ainsi au cours des décennies, notamment au sein de l'architecture privée. Sous le règne de Louis XIV, la mode est aux vastes proportions, que l'on retrouve notamment dans l'architecture intérieure du château de Versailles. Sous le règne de Louis XV, la tendance va être à une diminution de ces volumes. À Versailles par exemple, les grandes salles sont alors divisées en plusieurs pièces voire en plusieurs niveaux. Dans l'ensemble, les hôtels particuliers

se font également plus modestes dans les proportions de leurs intérieurs, ce qui autorise plus de pièces, dédiées à de nouveaux usages. Les boudoirs font par exemple leur apparition.

Cette évolution de forme va de pair avec une évolution de style, qui se caractérise notamment par des volumes plus arrondis, plus chaleureux, et des évolutions de conception où le confort prime. Sans entrer dans trop de détails, c'est une évolution globale que l'on constate par exemple facilement dans le style des fauteuils. Le style Louis XV les privilégie plus petits et arrondis que sous Louis XIV, et ils évolueront ensuite sous le style Louis XVI vers des formes plus droites et des motifs s'inspirant de l'antiquité.



Figure 18 - a - Style Louis XIV : Anonyme, Fauteuil, vers 1700, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 41860 - ©Paris, MAD / Jean Tholance

Figure 19 - b - Style Louis XV : Jean-Baptiste CRESSON, Fauteuil à la Reine, vers 1755, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 24549 - ©Paris, MAD /Cyrille Bernard

Figure 20 - c - Style Louis XVI : Georges JACOB, Paire de fauteuils à la Reine, 1787 - 1788, Paris, musée du Louvre, inv. OA-9449 - © 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Martine Beck-Coppola

En 1660-1661, au début du règne personnel de Louis XIV, Marie de Rohan-Montbazon⁸⁰, duchesse de Chevreuse, se fait édifier un hôtel particulier à Paris, au faubourg Saint-Germain. Le plan est établi par l'architecte Pierre Le Muet, auteur d'un certain nombre d'hôtels particuliers à Dijon et à Paris, et qui achève notamment le Val de Grâce à Paris.

⁸⁰ Marie Aimée de Rohan, duchesse de Chevreuse, 1600-1679.

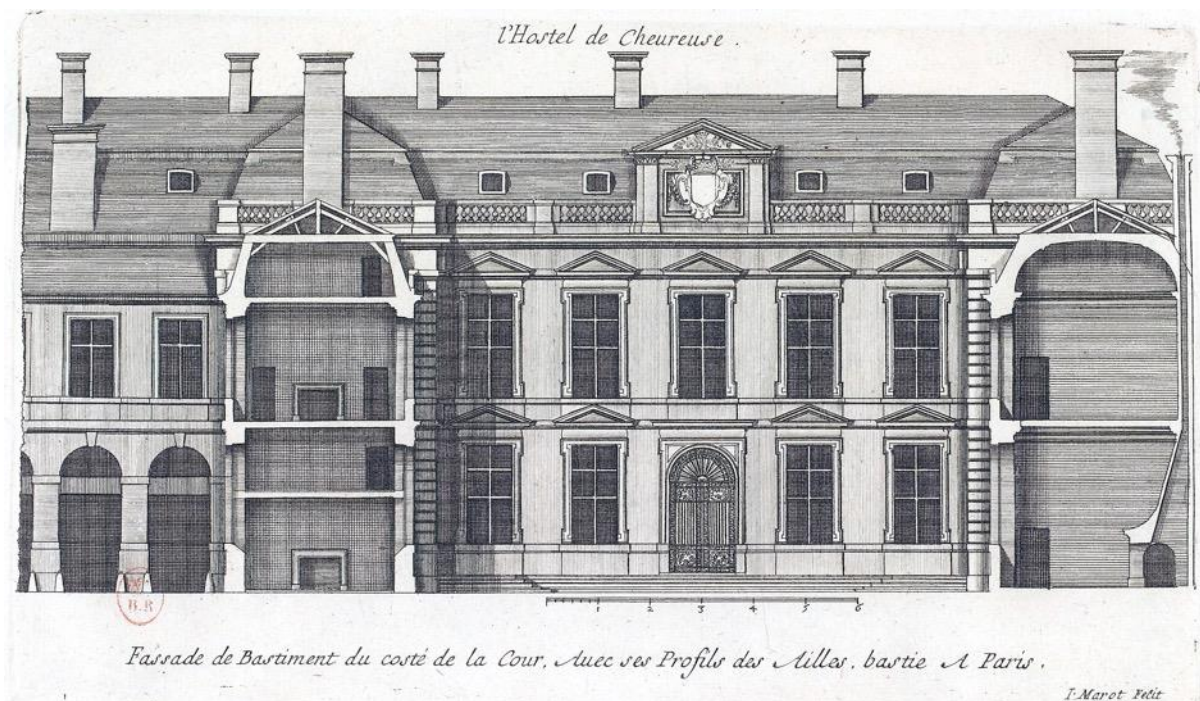


Figure 21 - Façade sur cour de l'hôtel de Chevreuse, vers 1670, gravée par Jean Marot (Marot, 1727)
- Domaine public, via Wikimedia Commons

L'hôtel est suffisamment notable pour faire partie de la sélection d'édifices reproduits par Jean Marot, architecte et graveur français du XVIIe siècle qui réalisa un millier de gravures d'architecture française, réunis dans deux recueils, le Petit et le Grand Marot. Il dresse alors façades et plans, et son travail constitue aujourd'hui une source fondamentale pour l'étude de l'architecture du XVIIe siècle. Il s'agit également, avouons-le, d'un véritable régal pour les yeux des amateurs d'architecture.

L'hôtel est composé de façon relativement classique d'un corps central et de deux ailes en retour, sur deux niveaux et un attique, développés autour d'une cour intérieure fermée par un porche. L'appartement principal de l'hôtel se trouve dans le corps central, au premier étage. Il s'agit en réalité, comme on peut le voir sur le plan dressé par Jean Marot, d'un appartement double composé de deux antichambres - l'une partant de l'aile sud (à gauche de la cour), l'autre du corps central - desservant deux chambres mitoyennes - l'une à alcôve, celle qui nous intéresse - et donnant accès ensuite au reste de l'appartement composé de deux cabinets et d'une garde-robe.

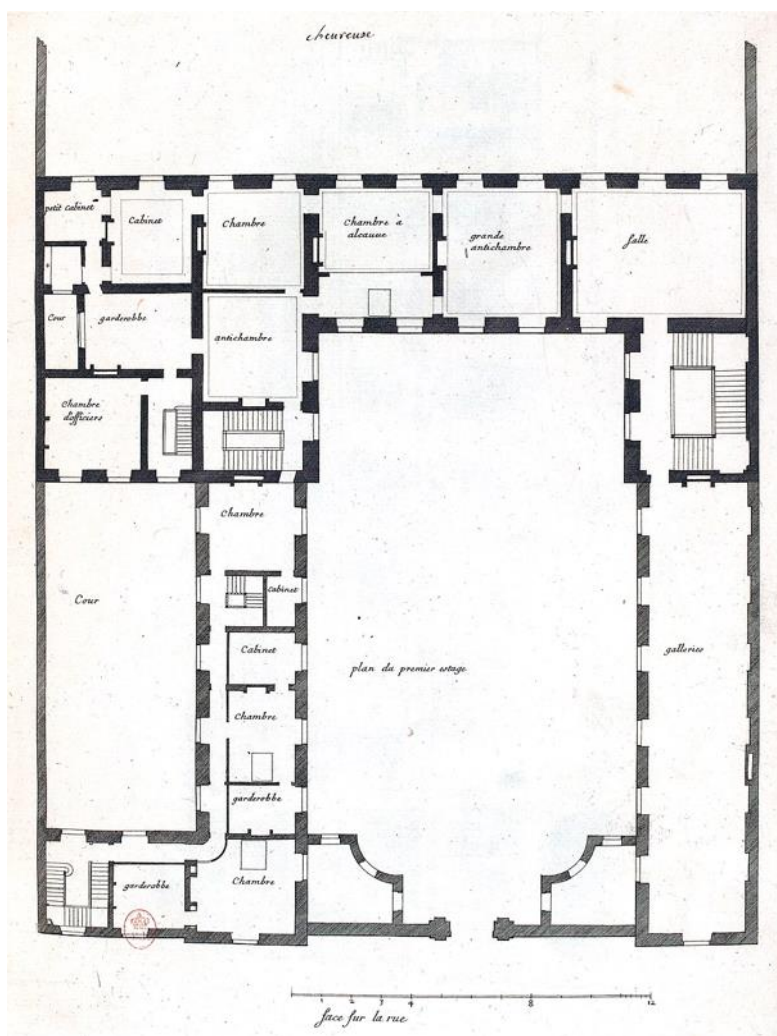


Figure 22 - Plan du premier étage de l'hôtel de Chevreuse, gravé par Jean Marot - Domaine public, via Wikimedia Commons

L'hôtel de Chevreuse est transmis dans la famille au fil des générations. C'est au moment de sa première transmission qu'il devient hôtel de Luynes, selon le titre de duc de Luynes, du fils de Marie de Rohan-Montbazon. Un siècle plus tard, Marie-Charles d'Albert⁸¹, duc de Chevreuse et de Luynes, s'installe dans le grand appartement de l'hôtel en 1758. Chaque génération a déjà contribué à faire évoluer l'hôtel, et le duc de Chevreuse y participe en s'arrangeant les services de Pierre-Louis Moreaux-Desproux⁸², maître des bâtiments de la ville

⁸¹ Marie-Charles-Louis d'Albert, duc de Chevreuse, duc de Luynes, 1717-1771, fut notamment Gouverneur de la Ville de Paris

⁸² Pierre-Louis Moreau-Desproux, 1727-1794, fut notamment Maître Général des Bâtiments de la Ville de Paris, en charge de l'entretien des bâtiments publics et de leur restauration. Il travailla à de nombreux ouvrages tels que les restaurations du Pont Neuf ou de Notre-Dame.

de Paris, à qui il commande un nouveau décor pour sa chambre, réalisé par le menuisier Jean Siméon Frégé et le sculpteur Marchand.

Il s'agit précisément du décor conservé au Louvre aujourd'hui, qui s'intègre dans la chambre de parade de l'hôtel, une chambre à alcôve. Cette alcôve est particulière puisque sa largeur est égale à celle de la chambre. Or, la configuration qui constitue la norme - et que l'on retrouve d'ailleurs dans la chambre du rez-de-chaussée de l'hôtel - est une alcôve de largeur très restreinte par rapport au reste de la pièce, ce permet d'intégrer sur ses côtés, cabinet d'aisance, desserte ou garde-robe. Ici, l'alcôve est donc majestueuse et Moreaux-Desproux imagine un décor de lambris peint en blanc et partiellement doré qui va venir souligner les proportions de la pièce. Il utilise pour cela des éléments d'architecture (colonnes, pilastres) et de décor (vases) gréco-romains.

Nous sommes à la fin du règne de Louis XV, et la mode dite "à la grecque", c'est-à-dire aux motifs antiquisants gréco-romains, est déjà largement présente. Elle se retrouve par exemple sur la façade de l'Opéra de Paris⁸³ au Palais-Royal réalisé par le même Moreaux-Desproux entre 1764 et 1770.



Figure 23 - Charles Fichot, Théâtre de l'Opéra de Paris, deuxième salle du Palais-Royal, incendié le 8 juin 1781, vers 1880 - Domaine public, via Wikimedia Commons

⁸³ Avant la construction de l'Opéra Garnier, de nombreux opéras ont existé à Paris, progressivement détruits les uns après les autres, le plus souvent par le feu.

Ce qui fait dire à Bruno Pons (Pons, 1995) - cité dans le dossier d'œuvre - à propos de la chambre du duc de Chevreuse que :

“elle est un jalon important de cette mode qui inaugure en France le retour au classicisme, tôt initié par La Live de Jully, dans les ameublements parisiens. La grecque ornementale apparaît ici, surtout dans les puissants vases sculptés au-dessus des portes. Ce sont eux qui donnent cette impression de force à l'ensemble, contrastant avec la sobriété du reste du décor. Ils rappellent les multitudes de vases à la grecque qui n'avaient rien de grec, qu'architectes, sculpteurs et ornemanistes dessinaient alors à foison, et dont beaucoup étaient alors publiés. L'architecture n'avait fait aucune place à la peinture, pour réserver à la sculpture et à la dorure aussi très présente les principaux effets.”

Ce qui caractérise également cette œuvre, au-delà de son style, c'est le fait que la pièce est conservée de vastes proportions, celle d'une chambre de style Louis XIV. Le décor est majestueux, haut de plafond, et c'est quelque chose de peu courant pour des décors de date équivalente. Ainsi donc, la chambre est particulièrement reconnue et - comme celle de la duchesse de Bourbon mais pour des raisons différentes - se trouve mentionnée dans le guide Thiéry que nous avons déjà cité.

Contrairement aux précédentes œuvres de notre corpus, la Révolution Française ne constitue pas un événement marquant dans l'histoire de la chambre. En effet, la famille de Chevreuse n'émigre pas, et ses biens ne sont donc pas saisis. Le duc - fils de celui qui fit décorer la chambre - se rallie d'ailleurs au Tiers-État, et selon Charles Sellier (Sellier, 1900), l'hôtel devient une crèche sous la responsabilité d'un certain citoyen Baudin.

Il faut attendre une autre période marquante de l'histoire parisienne pour reprendre la chronologie de l'œuvre : les grands travaux haussmanniens. Sous le Second Empire, le Baron Haussmann se lance dans une grande entreprise de modernisation de la ville de Paris. Éventreur de Paris pour ses contempteurs, architecte du Paris moderne pour ses défenseurs, ses travaux laissent rarement indifférents compte-tenu de leur ampleur. Mentionnons simplement pour notre propos qu'ils touchent tous les quartiers de la capitale, et que nombre d'hôtels particuliers

édifiés sous l'Ancien Régime sont partiellement ou intégralement détruits pour laisser place à de nouveaux boulevards ou îlots d'habitations.

C'est précisément le cas de l'hôtel de Luynes qui se trouve en partie sur le tracé du boulevard Saint-Germain, à l'emplacement de l'actuelle rue de Luynes, au croisement du boulevard Raspail. L'hôtel se voit ainsi amputé de son mur de façade et de son porche, ainsi que d'une grande partie de sa cour intérieure, de ses ailes et de son jardin. Il donne dorénavant directement sur la rue.



Figure 24 - Charles Marville, photographie du porche de l'hôtel de Luynes, entre 1870 et 1879, musée Carnavalet, inv. PH963 - Photographie avant destruction du porche



Figure 25 - Extrait du plan Turgot, vers 1735 - Domaine public, via Wikimedia Commons

Figure 26 - Extrait de plan de Paris, vers 1900 - Domaine public, via Wikimedia Commons

Les deux plans ci-dessus sont, à gauche, le plan de Turgot, réalisé dans les années 1735, et à droite, le plan de Paris en 1900. Sur celui de 1900, l'hôtel se trouve derrière le "h" de Charité dissimulant la nouvelle rue de Luynes. Les deux plans ne sont pas orientés de façon similaire puisque le bas du plan de Turgot indique l'ouest parisien. Nous avons donc signalé un îlot d'habitation qui ne change pas afin de marquer le repère pour le lecteur. L'hôtel de Luynes, marqué par un rond rouge sur le plan Turgot, apparaît ainsi clairement sur le tracé des boulevards Saint-Germain et Raspail.

En 1900, la propriétaire de l'hôtel est alors la Baronne Lareinty, descendante du duc de Luynes. Elle donne la charge à l'architecte Sanson de rénover l'hôtel et de lui donner une nouvelle vie après les destructions subies. Mais face à son délabrement et à son manque de confort par rapport aux hôtels modernes qui se construisent dans les nouveaux quartiers de la capitale, elle décide finalement de le faire détruire, sur les conseils de l'architecte. Avant la destruction, plusieurs éléments de l'hôtel sont cependant démontés. L'escalier est notamment donné au musée de la ville de Paris, le musée Carnavalet. Et Sanson récupère les boiseries de la chambre à coucher du duc de Chevreuse pour un nouveau projet, qui constituera la deuxième vie de cet ensemble. Avant cela, une photo de la pièce, vide de meuble, est réalisée. Nous l'avons utilisée au début de ce chapitre.

En 1900, Ernest Paul Sanson travaille à un chantier pour Pierre Lebaudy, qui souhaite se faire construire un hôtel particulier, au croisement de l'avenue Georges V (au numéro 40) et de la rue François Ier, à quelques pas de l'avenue des Champs-Élysées. Pierre Lebaudy est le fils de Gustave Lebaudy, riche industriel et homme politique décédé en 1889. Ce dernier s'était également fait édifier un hôtel particulier avenue Georges V, au numéro 11, dont a hérité la sœur de Pierre.

L'hôtel construit pour Lebaudy présente une forme particulière, née des nouvelles formes urbanistiques de la ville haussmannienne : construit à la jonction de deux rues, il est de plan trapézoïdal. L'hôtel est ainsi décrit comme le chef d'œuvre de l'architecte, aux proportions élégantes et majestueuses, et c'est donc ici que Sanson réemploie les lambris de la chambre de

Luynes pour accentuer cet effet de majesté. Il les fait ainsi installer dans un salon de plan rectangulaire aux petits côtés arrondis, comblant les manques du lambris d'origine par des panneaux imitant l'ancien. Nous en possédons quelques photographies.

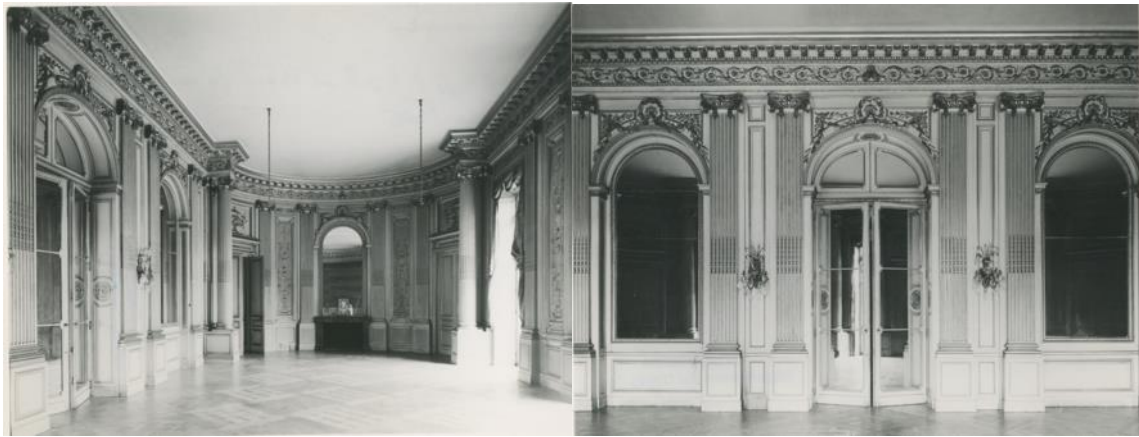


Figure 27 - Anonyme - Photographie du salon de l'hôtel Lebaudy

Figure 28 - Anonyme - Photographie du salon de l'hôtel Lebaudy

Au-delà de cette reprise, le dossier d'œuvre ne mentionne pas d'événement particulier qui se serait déroulé à l'hôtel Lebaudy et concernerait les lambris. De fait, il faut attendre le décès de Marie-Marguerite Lebaudy en 1962 (son mari Pierre est décédé en 1929) pour qu'il en soit à nouveau question. Son testament prévoit alors le legs des lambris au musée du Louvre, ce qui est notifié quelques semaines plus tard au conservateur du Louvre de l'époque, toujours Pierre Verlet.

Les lambris sont donc récupérés par le musée, qui nomme une salle au nom des Lebaudy, présentant des œuvres du XVIII^e siècle au milieu des lambris. En 2014, à l'occasion de la restauration des salles du XVIII^e siècle, les lambris sont remontés dans la salle en “*period rooms*” dans laquelle est restitué en 2017 le lit de la duchesse de Bourbon.



Figure 29 - Ancienne salle Lebaudy, musée du Louvre - Crédits inconnus

Figure 30 - Muséographie actuelle du musée du Louvre avant la restitution du lit de la duchesse de Bourbon - Crédits : 2016 Musée du Louvre / Olivier Ouadah

Un appareil de géodésie, instrument scientifique

Jean-Jacques Langlois
1727, Paris

Signature au dos : “Jean Langlois élève du Sieur Butterfield / Aux Armes d’Angleterre A Paris / 1727”

Musée du Louvre, inv. OA-10761
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010112691>

Alliage cuivreux, acier bleui, verre

H. 26,5 x L. 57 x D. 49 cm

Historique :

Collection Joseph Bonnier de la Mosson (1727 - 1744)

Collection Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (acquis en 1744)

Collection Nicolas Landau

Don Madame Landau, 1979

Enfin, il nous reste une dernière œuvre à aborder dans le cadre de ce corpus. Inventorié sous le numéro OA-10761, il s’agit d’un appareil de géodésie - une lancette - réalisé en 1727 par Jean-Jacques Langlois (1704-?), ingénieur et mathématicien spécialisé dans la réalisation d’objets scientifiques (Frémontier-Murphy, 2002). Une lancette est un instrument scientifique permettant de mesurer les distances entre des points de repère, dans un espace géographique, par triangulation. L’objet est ainsi doté d’un système de visée optique lui permettant de pointer un repère.



Figure 31 - Photographie de l'appareil de géodésie - Crédits : 1999 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

N'étant nous-même pas particulièrement spécialiste des objets scientifiques de cartographie d'un territoire, nous nous en remettons à la présentation suivante, de Brezinski⁸⁴, sur le fonctionnement de la géodésie :

“Le problème essentiel de la géodésie consiste à définir par des nombres (angles et distances) les positions relatives des points de repère. Ces points géodésiques sont matérialisés par des mires installées sur les sommets et les clochers, ou par de simples bornes. Du point de vue mathématique, le problème est complètement résolu si l'on dispose de mesures d'angles et de longueurs assez nombreuses pour déterminer les triangles formés par les points et les dièdres qui permettent de fixer les altitudes relatives des différents plans.” (Brezinski, 2005)

⁸⁴ Elle n'est pas issue du dossier d'œuvre

Si ce type d'instrument se base ainsi sur les travaux de Thalès (et notamment son célèbre théorème), nous apprenons à la lecture du dossier que cette typologie d'objet, utile en situation d'arpentage est inventé à la Renaissance :

“L’invention correspondait à une volonté générale de développer les mathématiques et leur application. [...] La nouvelle génération d’instruments d’arpentage apparue à cette époque proposait d’effectuer des mesures de terrain angulaires, et non plus seulement linéaires. On pouvait dès lors diviser en plusieurs triangles la région dont on souhaitait dessiner la carte, puis mesurer les angles de ces triangles et la longueur de leurs côtés pour ensuite déduire la longueur des autres côtés.” (Frémontier-Murphy, s. d.)⁸⁵.

L'objet n'est ici que partiel puisque son utilisation nécessitait un pied, sur lequel était posée la planche, qui comporte une boussole et, comme nous l'avons dit, des viseurs.

“Sur la planche, une feuille de papier permettait de reporter directement les visées angulaires. Ceci avait l’avantage de favoriser considérablement la tâche des praticiens peu enclins aux manipulations géométriques, ce pourquoi cet instrument fut largement utilisé au XVIIIe siècle.” (Frémontier-Murphy, s. d.)

L'exemplaire que nous présentons ici fut commandé par Joseph Bonnier de la Mosson (1702-1744), fils du trésorier des Etat du Languedoc.

“[Ce dernier] s’était constitué dans les pièces d’apparat de son hôtel rue Saint-Dominique⁸⁶ le cabinet de curiosités le plus réputé de Paris au milieu du XVIIIe siècle. Au cabinet de mécanique, de physique et de mathématiques étaient associés un laboratoire de chimie, un cabinet de pharmacie, un cabinet du tour, un cabinet d’histoire naturelle ainsi qu’une importante bibliothèque.” (Frémontier-Murphy, s. d.)

La preuve de cette appartenance n'est pas apportée, mais un objet semblable est “représenté dans les Dessins du Cabinet de M. Bonnier de la Mosson, réalisés par Jean-Baptiste Courtonne en 1739-1749” (Frémontier-Murphy, 2002)⁸⁷. En 1744, l'objet est vendu pour deux cents

⁸⁵ Référence corpus : Document D6

⁸⁶ La même rue que l'hôtel de Chevreuse présenté plus haut.

⁸⁷ Référence corpus : Document D5

quarante livres à l'intendant du Jardin du Roi et trésorier de l'Académie Royale des Sciences, Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, célèbre naturaliste, auteur à partir de 1749 de l'*Histoire Naturelle*, ouvrage majeur regroupant la connaissance de son époque autour du vivant.

Néanmoins, au-delà de cette acquisition par une illustre personnalité scientifique, l'objet ne semble pas avoir connu une histoire particulièrement riche. D'ailleurs, nous ne savons pas qui furent ses propriétaires successifs, jusqu'au dernier, Nicolas Landau, dont l'épouse en fait don en 1979 au musée du Louvre. Le dossier d'œuvre de l'objet est ainsi particulièrement menu, ne contenant que quelques références bibliographiques. Les deux plus complètes sont d'ailleurs issues du musée du Louvre, l'une pour un catalogue du département des Objets d'Art consacré aux instruments scientifiques et dont le lecteur aura noté qu'il s'agit de notre principale source (Frémontier-Murphy, 2002), l'autre pour une notice des œuvres du mois, feuillets mensuels longtemps proposés aux visiteurs par le musée.

L'histoire de cet objet ne présente donc pas d'éléments saillants, et il n'est pas présenté au musée pour des raisons esthétiques, dont on ne trouve trace dans la littérature à son propos. Cet objet est donc bien présenté en sa qualité de représentant de l'évolution scientifique et technologique de la période moderne, courant majeur des XVII^e et XVIII^e siècles, qui donnera lieu à une proto-industrie florissante autour des objets techniques.

Ces objets, qui découlent d'avancées techniques majeures et bien souvent jalousement gardées, vont en effet avoir un rôle essentiel dans notre perception du monde. Tel que l'explique Daniel Parrochia⁸⁸ à propos des avancées en matière d'optique :

“Sur le plan philosophique, le prolongement du sens de la vue par la lunette d'approche ne révèle pas seulement de nouveaux objets : il chasse les représentations imaginaires et contribue à l'unification du monde. Le « message céleste » qu'apporte la perception des cratères de la lune est que celle-ci est une autre terre, et, plus généralement, selon une formule que Leibniz rendra célèbre, qu'« ailleurs est tout comme ici ».” (Parrochia, 2001)

⁸⁸ Source externe au dossier d'œuvre

Conclusion

Le lecteur le constatera, les quatre objets que nous avons présentés sont donc à la fois proches et éloignés. Proches, car ils ont tous été produits dans un espace-temps restreint : la France du XVIII^e siècle, dans une période d'une grosse cinquantaine d'années. Proches également, car ces objets sont tous des objets luxueux, propriétés de personnalités puissantes, voire historiques, contribuant aux élites politiques, économiques et scientifiques de la France du XVIII^e siècle. Proches enfin, car ces quatre œuvres sont toutes aujourd'hui conservées au musée du Louvre, sous la responsabilité du même conservateur. En posant l'hypothèse d'une pratique contextuelle de la documentation selon les musées et les individus, nous retrouverons nécessairement une certaine homogénéité pour ces quatre objets, ou ensembles d'objets.

Néanmoins, et le lecteur n'aura pas manqué de le constater, les objets présentés sont aussi très différents. Dans leur définition déjà : nous présentons aussi bien des objets correspondant à une vision classique de l'œuvre (tel que le nécessaire de Marie-Antoinette) que des objets qui illustrent un style (les lambris de Luynes) ou des objets qui illustrent un mouvement scientifique. Différents également, les objets le sont dans leur matérialité : les matériaux, les dimensions, la composition par des objets multiples varient fortement selon les cas.

Différents enfin, car appréhender et reconstituer l'histoire de ces œuvres à partir de leur dossier fut à chaque fois une expérience unique. En ce sens, lire puis restituer le dossier du nécessaire de Marie-Antoinette fut presque une enquête historique, tant l'incertitude existe encore sur l'attribution du second nécessaire. En ce qui concerne la chambre de la duchesse de Bourbon, le dossier fut particulièrement complexe à analyser. Les objets sont multiples, leurs histoires imbriquées mais bien distinctes. Recoller les morceaux, naviguer dans les documents, en produire une synthèse fut un exercice complexe⁸⁹. En ce qui concerne l'hôtel de Luynes et ses lambris, malgré une documentation particulièrement conséquente, le travail de mise en ordre de la vie de l'objet fut substantiellement plus simple que pour la chambre de la Duchesse de Bourbon. Enfin, et face à ces trois premières œuvres particulièrement riches, la découverte du

⁸⁹ Nous avons mis plus d'une heure à rédiger le cartel (présent au début du chapitre) de cet ensemble, quand ceux des autres objets prennent tout au plus quelques minutes. Cela nous semble bien témoigner de la complexité à entrer dans l'histoire de cet ensemble.

dossier de l'appareil de géodésie fut presque décevante - même si elle était voulue - tant le dossier est fin et l'histoire de l'objet sans aspérité.

Ainsi, ce corpus - certes restreint - nous permettra d'illustrer dans la suite de ce mémoire aussi bien les logiques de collection que l'on retrouve dans la documentation des œuvres, que les particularismes de chaque objet, découlant de son histoire ou de ses spécificités propres.

Partie 1 : Le dossier d'œuvre, grammatisation de l'œuvre dans le musée

Il nous a fallu un certain temps dans le contexte de cette thèse avant de nous intéresser à la notion de dossier d'œuvre. En effet, malgré des études d'histoire de l'art et bien que nous ayons été au contact du monde des musées ces dix dernières années, il faut bien avouer que nous n'avons quasiment jamais eu à nous intéresser spécifiquement à la question du dossier d'œuvre.

Il s'avère que durant les différentes expériences professionnelles du monde des musées que nous avons eues, le plus souvent sur des sujets touchant à la documentation, nous n'avons jamais eu spécifiquement à travailler sur ces fameux dossiers d'œuvre. Ces derniers sont cités, énoncés, tels des objets flottants, des objets immuables, parfois sortis pour un chercheur qui souhaiterait se renseigner sur une œuvre. Mais jamais vraiment plus.

Il est donc intéressant de constater qu'en cinq années passées dans le monde que l'on peut qualifier par facilité des humanités numériques, jamais nous n'avons été confronté à ces objets documentaires dans les missions que nous avons menées. Jamais ils n'ont été évoqués lorsque nous avons réalisé le portail Collections de la Cité de l'architecture. Jamais non plus lorsque nous travaillions à Europeana, entité qui recevait pourtant des données et des documents des musées de toute l'Europe. Pas plus lors des premières années à Decalog où si l'on peut numériser des documents à propos d'une œuvre sur Flora pour les lier à la fiche de cette dernière, l'usage spécifique de l'expression "dossier d'œuvre" n'est arrivé que tardivement.

Et pourtant, ces dossiers sont bien là, bien vivants, et même sujet à une pratique de publication de plus en plus importante, le plus souvent dans des mémoires d'étudiants⁹⁰ ou en lien avec des journées professionnelles de l'info-documentation (Bernillon, 2013). Ces publications définissent ainsi le dossier d'œuvre comme étant *"communément compris comme un dossier réunissant des informations sur une (ou plusieurs) œuvre(s) des collections du musée (son*

⁹⁰ Notamment des étudiants des formations INTD du CNAM, <https://intd.cnam.fr/>

acquisition, son état sanitaire, sa couverture photographique, les publications dont elle fait l'objet, les comparaisons).” (Merleau-Ponty et al., 2016)

Le dossier d'œuvre est néanmoins peu délimité et doit souvent composer avec d'autres dossiers documentaires. Dans le cadre de notre CIFRE, nous avons ainsi rencontré des musées, comme le musée de Bretagne, qui disposent de dossiers d'acquisition distincts du dossier d'œuvre. Corinne Jouy-Barbelin évoque

“le dossier de régie d'œuvre” qui se distingue également du dossier d'œuvre, et *“qui est, quant à lui, un dossier rassemblant des informations sur la gestion matérielle d'une œuvre et sur ses mouvements (prêts, récolement, transferts internes, état sanitaire, valeur d'assurance, localisation...).*” (Merleau-Ponty et al., 2016)

Il est ainsi difficile de déterminer où commence et où s'achève le périmètre du dossier d'œuvre. Parfois, il n'est même pas formalisé, soit parce qu'il est éparpillé dans d'autres documentations (on pourrait parler d'existence souterraine), parfois parce qu'il n'existe pas, en raison d'un manque de temps ou de moyen dans les institutions culturelles. Qui plus est, sa définition semble propre à chaque institution, qui adapte l'outil documentaire qu'est le dossier d'œuvre au contexte de sa collection.

De façon plus générale, on peut ainsi parler de *dossiers documentaires de l'œuvre* pour regrouper toute la documentation sur l'œuvre, qu'elle soit ou non structurée en dossier d'œuvre. Car c'est bien là ce qui semble être le principal élément caractéristique du dossier d'œuvre par rapport à une documentation classique : le dossier est organisé, trié, selon un classement relativement consensuel que nous aborderons d'ici quelques pages.

Ce classement répond à un besoin opérationnel, décrit de la façon suivante par Yves Gagneux :

“un professionnel considèrera un dossier d'œuvre comme idéal s'il y trouve tous les renseignements utiles à son travail. Cette conception très fonctionnelle paraît légitime : la documentation doit répondre à des besoins - la gestion quotidienne des œuvres d'une part, de l'autre le travail scientifique - c'est-à-dire, pour l'essentiel, ce qui permet de rédiger cartels ou notices.” (Régimbeau et al. 2014)

L'absence relative d'études sur le dossier d'œuvre est alors d'autant plus surprenante que, comme le note justement Alexandra Legrand,

“en ajoutant à l'identité de l'œuvre son histoire au sein de l'institution, l'objet muséal perd son statut immuable. On prend conscience qu'il évolue simultanément à l'activité du musée : réaménagements muséographiques, dégradations naturelles et accidentelles, restaurations et dérestaurations, renouvellement des responsables de la conservation, etc. Aujourd'hui, toute cette activité tend à être systématiquement documentée ; car elle influe tant sur l'apparence que sur les comportements de l'objet muséal.” (Legrand, 2012)

Cette documentation de l'évolution de l'œuvre avec le musée n'est cependant pas ce qui pousse dès le départ les conservateurs du musée du Louvre à créer une documentation. Édouard Michel, créateur du service de documentation du département des peintures du musée du Louvre en 1937 témoigne ainsi :

“[...] Ces considérations nous emmenaient tout naturellement à déplorer que la Conservation ne possédât aucune trace des notes rédigées par ceux qui, dans le passé, avaient occupé des postes importants au Louvre, étudié les œuvres du Musée, les Vivant-Denon, les Villot, les Reiset, les Philippe de Chennevières, les Camille Benoit. Eux qui connaissaient tant de choses sur nos peintures, ils ne nous ont rien laissé en dehors de leurs écrits imprimés, et cependant il est certain que [...] ils ont dû amasser une vaste documentation qui nous aurait été d'une précieuse utilité pour les recherches que nous souhaitions ; cette documentation, malheureusement, a disparu avec eux”. (Michel, 1944)

Édouard Michel note de l'absence de vision historiographique sur les œuvres dû à l'absence de documentation. Si l'idée que l'œuvre, ou plutôt le regard sur l'œuvre, évolue est déjà présente en germe, Édouard Michel ne laisse cependant pas entendre que l'objet de cette documentation sera de documenter la vie du musée. La documentation a ici pour but premier, et nous allons le voir, de capitaliser sur la connaissance de l'œuvre.

Chapitre 1 : Généalogie du dossier d'œuvre

Lorsque l'on s'intéresse à l'histoire de la documentation des œuvres, et plus précisément dans les musées français, on en vient inmanquablement à évoquer la notion d'inventaire. L'inventaire est cet acte aboutissant au registre éponyme et qui consiste à dresser une liste exhaustive, numérotée et descriptive des items conservés dans une collection.

Pour les musées français, il est réglementé par l'article D451-17 du Code du Patrimoine⁹¹, précisant que *“l'inventaire des biens affectés aux collections d'un musée de France est un document unique, infalsifiable, titré, daté et paraphé par le professionnel responsable des collections, répertoriant tous les biens par ordre d'entrée dans les collections.”* L'inventaire qualifie ainsi autant l'acte que le document en résultant.

L'inventaire apparaît sous la Révolution française, puis se développe tout au long des XIXe et XXe siècles, pour se fixer dans la seconde moitié du XXe siècle dans sa forme actuelle, celle de l'inventaire à dix-huit colonnes, bien connu des conservateurs et documentalistes.

Cet inventaire est structuré de la façon suivante⁹² (Centre de ressources documentaires du département des conservateurs, INP, 2017) :

⁹¹ https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000024240932/, consulté le 20 mai 2021

⁹² Par souci de lecture, nous le retranscrivons dans un format inversé, les colonnes deviennent des lignes

1	Numéro d'inventaire	Rubriques relatives au statut juridique des biens et aux conditions de leur acquisition
2	Mode d'acquisition	
3	Nom du donateur, du testateur ou du vendeur	
4	Date de l'acte d'acquisition et d'affectation	
5	Avis des instances scientifiques	
6	Prix d'achat, subvention de l'Etat	
7	Date d'inscription au registre	
8	Désignation du bien	Rubrique portant description des biens
9	Marques et inscriptions	
10	Matières ou matériaux	
11	Techniques de réalisation, de préparation, de fabrication	
12	Mesures	
13	Signes particuliers	
14	Auteur ; collecteur, fabricant, commanditaire...	Rubriques complémentaires, uniquement quand l'information est pertinente pour l'identification des biens
15	Époque, datation, date de récolte	
16	Fonction d'usage	
17	Provenance géographique	
18	Observations	

Tableau 1 - Inventaire 18 colonnes

Cette histoire de l'inventaire a été mainte et mainte fois racontée⁹³, il ne nous semble pas utile d'y revenir ici car nous n'aurons rien d'inédit à y ajouter. Tout au plus peut-on mentionner que l'inventaire apparaît sous la Révolution française à l'occasion de la constitution des collections nationales. Cette apparition est guidée par un besoin pratique de visibilité sur ces collections particulièrement hétérogènes, dans une période mouvante, qui voit s'agréger d'anciennes collections royales, privées voire étrangères pour former les premières collections nationales du Muséum central des arts de la République, le futur musée du Louvre.

C'est notamment à l'initiative du député Henri Reboul que la pratique de l'inventaire est instituée par l'Assemblée nationale en 1792, comme le rappelle Gianmarco Raffaelli :

“[...] le 11 août 1792, au lendemain de la prise du palais des Tuileries par les insurgés et des destructions commises en ce lieu symbole du pouvoir monarchique, Reboul intervient à l'Assemblée et « fait décréter qu'il sera fait un inventaire des meubles de la couronne ». Afin de procéder à ce recensement, il souhaite la nomination de quatre commissaires, auxquels auraient dû s'ajouter quatre délégués choisis par la municipalité. Ainsi, sur sa motion, « l'Assemblée décrète que quatre Commissaires seront nommés par la Commission Extraordinaire, pour, réunis à quatre autres qui seront nommés par l'Administration municipale, être procédé au récolement des effets inventoriés au Garde-meuble de la Couronne, et par addition faire la recherche par-tout [sic] où il en sera besoin, et dresser inventaire de tous les effets composant le mobilier de la Couronne, principalement des tableaux, statues et autres monuments intéressant les beaux arts [sic] : les faire déposer en lieu sûr, et les confier à des préposés, qui donneront bonne et suffisante caution [...] ».” (Raffaelli, 2017)

Les arguments de Henri Reboul seront par la suite repris par l'abbé Henri Grégoire, dans son célèbre *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme*, qui constituent parmi les premiers travaux autour de la protection du patrimoine au titre de l'éducation des générations à venir. Dès la Révolution française se fait donc sentir un besoin de documenter les collections, afin que ceux qui en ont la charge puissent les comprendre et les appréhender, et afin de garantir

⁹³ Nous-même avons suivi les cours d'histoire des collections de Madame Françoise Mardrus, en partie dédiés à cette question, lors de nos études à l'École du Louvre.

leur intégrité au fil des années. Ce besoin suscite alors de grandes campagnes d'inventaire, recensant les objets du musée, les numérotant et en dressant des registres.

À partir des années 1990, l'apparition des premiers SIGC va progressivement entraîner la numérisation de l'inventaire, ou tout du moins la numérisation de la gestion de ces inventaires, en lien avec les bases du ministère de la Culture telles que Joconde⁹⁴.

La naissance du dossier d'œuvre au musée du Louvre

Si cette histoire de l'inventaire est fort détaillée, il n'en est pas de même pour celle du dossier d'œuvre. Il est probable que le dossier d'œuvre naît au musée du Louvre dans les années 1930. Stéphane Loire⁹⁵, directeur adjoint du département des peintures du musée du Louvre, explique que le département des peintures s'est ainsi doté à partir de 1937 d'un service de la documentation, à partir de la volonté des conservateurs Édouard Michel et René Huyghe.

Il s'agit du premier service de conservation en France à s'être ainsi doté d'un service de documentation spécifique, permettant de structurer et de centraliser le travail de documentation sur les œuvres et les artistes. Stéphane Loire précise que

“avant la création de ce service, l'activité documentaire était pratiquée de manière individuelle par les conservateurs, et sans volonté clairement affirmée de transmission des connaissances. Souvent bénévoles, des chargés de mission s'occupaient notamment de constituer des fichiers d'œuvres et le recours à des personnels spécifiques pour effectuer ces tâches ne s'est imposé que progressivement.” (Merleau-Ponty et al., 2016)

Ce service est, selon Loire, précisément créé à partir de *“la volonté de constituer sur chacun des tableaux du musée du Louvre des dossiers d'œuvre réunissant toutes les informations disponibles à leur sujet.”*

⁹⁴ La base Joconde, que nous avons déjà présentée, et qui accueille le catalogue collectif des collections des musées français.

⁹⁵ Que nous remercions pour le temps qu'il nous a accordé et pour les articles qu'il nous a transmis à propos de l'histoire de ce service et que nous citons ici.

Nous retrouvons trace de la création de ce département dans une brève de la Gazette des Beaux-Arts de 1938 (Anonyme, 1938) que nous retranscrivons ici :

Le service d'étude et de documentation du Louvre. — Un nouvel organisme vient d'être créé au Musée du Louvre, à la Conservation des Peintures, sous l'impulsion de M. René Huyghe. Son existence date de plus d'un an, mais comme le méritoire labeur des érudits qui y sont attachés, parmi lesquels il faut citer M. Edouard Michel, qui dirige leurs travaux, est sur le point d'aboutir à une publication dont le premier fascicule va paraître, l'occasion nous est bonne pour signaler les services considérables qu'il est appelé à rendre.

Il s'agit du Service d'étude et de documentation, dont l'activité méthodique s'exerce par les opérations suivantes :

1. L'établissement d'une fiche signalétique pour chacun des tableaux du Musée. Ces fiches sont de couleurs différentes, selon l'origine de la peinture en question : legs, don, achat, etc., et comprennent tous les renseignements d'ordre administratif surtout : origine, sujet, dimensions, signatures, restaurations, emplacements successifs, expositions, valeur d'assurance, etc. Une photographie du tableau est collée sur la fiche. Chaque fiche réunira de multiples enseignements qui nécessitent d'ordinaire, pour la plupart, des recherches à des sources diverses, et orientera avec rapidité une étude plus poussée.
2. L'ouverture d'un dossier pour chaque tableau. On y classe tous les renseignements qu'il a été possible de rassembler sur l'œuvre prise en considération.

L'importance des collections du Louvre fera de ce répertoire un centre de renseignements aussi variés qu'importants sur l'Histoire de la Peinture.

Fiches et dossiers permettent déjà d'envisager la création d'un inventaire critique et raisonné, qui comprendra la publication de fascicules consacrés chacun, à une œuvre importante ou à la réunion d'un groupe de peintures.

Chaque étude se divisera en différents chapitres :

3. Examen physique du tableau : état du support, changements survenus : rentoilage, transposition. Restaurations anciennes ou récentes. S'il y a lieu, photographie aux rayons X. Examen sous des éclairages d'incidence et d'intensité différentes au laboratoire.
4. Provenance : histoire du tableau avant son entrée au Louvre. Différentes collections par lesquelles il aurait passé. Expositions où il aurait figuré. Son entrée au Louvre, achat, don, legs ; les principaux inventaires qui en font mention avec leur numéro et éventuellement leur évaluation ; les principaux emplacements où il aurait été exposé, ses prêts au dehors.
5. Le sujet du tableau : les différentes interprétations auxquelles il aurait donné lieu. Si ce thème n'a pas encore été étudié au Louvre, recherche sur l'origine de ce motif iconographique ; la manière dont l'artiste l'a compris et utilisé, la part personnelle d'interprétation qu'il a pu lui ajouter.
6. Analogies : modèles et types figurant dans la peinture étudiée et que l'artiste a utilisés dans d'autres œuvres ; les œuvres antérieures de l'artiste qui ont pu annoncer ou préparer la composition présente ; les œuvres d'autres artistes qui ont pu influencer l'auteur.
7. Chronologie : si la peinture n'est pas datée, recherches sur la place qu'elle occupe dans l'œuvre du maître, examen et discussion des différentes hypothèses qui ont pu être émises à ce sujet.
8. Répliques : influence de l'œuvre sur des artistes postérieurs ; répliques ou copies faites d'après le tableau.
9. Gravures : indication des gravures qui ont été faites d'après le tableau ; emplacement des pièces rares, indication des variantes dans la composition.
10. Appréciation : résumé des variations de jugement portées sur le tableau par les principaux critiques à différentes époques ; l'évolution du goût et de la mode.

Conclusion : ces différentes études pourront servir à obtenir une vue d'ensemble sur les qualités ou les faiblesses, sur les caractéristiques et les particularités du tableau et amener ainsi à juger en connaissance de cause de son importance dans l'œuvre du maître et de sa place dans la peinture de son époque.

Cette série de publications, d'une conception et d'une présentation nouvelles, constituera une source d'informations très diverses qui, débordant le cadre des œuvres étudiées, apporteront une contribution précieuse à l'Histoire de l'Art.

Il est intéressant de constater que c'est la volonté d'acquisition d'une vision d'ensemble de la collection qui justifie la création du dossier d'œuvre. À ce titre, le dossier d'œuvre est donc conçu dans la directe continuité de l'inventaire, qui répond au même besoin de vision d'ensemble de la collection. Mais quand l'inventaire s'attache à garantir l'intégrité de la collection, le dossier d'œuvre se focalise sur une vision détaillée des œuvres et leur comparaison à partir d'un dossier standardisé. L'inventaire est alors une vue statique, une variable d'état sur l'œuvre au sein de la collection. Le dossier propose quant à lui une vue dynamique et holistique : l'histoire de l'œuvre comme objet mouvant.

Néanmoins, les raisons qui poussent les conservateurs du Louvre à créer l'outil à ce moment précis de l'histoire des musées de France nous restent inconnues. Nous sommes alors entre les années 1937 et 1938. La Seconde Guerre mondiale approche, mais les conservateurs de l'époque n'ont pas encore commencé à préparer les plans de sauvetage des œuvres⁹⁶. Pourquoi le manque d'informations documentaires apparaît en 1937 comme problématique ? La réponse reste indéfinie.

Diffusion du dossier d'œuvre dans les collections françaises

Au-delà des raisons de son apparition, la diffusion du dossier d'œuvre dans les institutions françaises n'est pas beaucoup plus documentée. À ce titre, nous n'avons pas trouvé de documents illustrant la diffusion de cet outil dans les services de conservation et de documentation en France.

Il existe peu de témoignages directs à propos du développement du dossier d'œuvre en France. Nous pouvons citer celui de Philippe Durey, ancien directeur du musée des Beaux-Arts de

⁹⁶ La paternité de la sauvegarde des œuvres et leur déménagement du Louvre étant attribuée à Jacques Jaujard, qui ne prend ses fonctions de directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre qu'en 1940.

Lyon, qui témoigne en avant-propos de l'ouvrage collectif de Claire Merleau-Ponty de l'état de la documentation du musée à cette époque :

“Le conservateur que je suis n’a pas oublié sa prise de fonction il y a vingt-sept ans [soit en 1989] à la tête de l’un des plus grands musées en région. Non seulement celui-ci ne possédait alors aucun service de documentation, mais encore les « dossiers d’œuvre » s’y réduisaient-ils à de simples fiches manuscrites, généralement dotées, mais pas toujours, d’une médiocre photographie en noir et blanc, avec les seules mentions de quelques catalogues principaux et parfois, l’avis d’un spécialiste de passage noté en style télégraphique... Certes, à cette date il n’en allait généralement plus ainsi dans les grands musées de la capitale.” (Merleau-Ponty et al., 2016)

Il poursuit en mettant en exergue une réalité contrastée autour de la diffusion du dossier d'œuvre, situation qui semble toujours perdurer aujourd'hui :

“Ce serait une erreur aujourd’hui d’oublier trop vite ce passé relativement récent et ses réalités contrastées, et de ne juger des situations actuelles qu’en fonction de critères normatifs souvent bien théoriques, ou des capacités en apparence infinies des nouvelles technologies numériques ; on s’exposerait à mal comprendre ces situations, à se montrer injuste pour l’immensité des efforts accomplis précédemment, et plus gravement encore, à mal hiérarchiser les priorités des travaux à venir.” (Merleau-Ponty et al., 2016)

Enfin, nous trouvons parfois mention des dossiers d'œuvre au cours de lecture d'ouvrages ou de mémoires des dernières décennies du XXe siècle. Mais il s'agit principalement de mentions, jamais d'analyse ou de d'études spécifiques. Nous pouvons citer en exemple le mémoire d'étude au diplôme conservateur des bibliothèques de l'ENSSIB de Marianne Becache, rédigé en 1993. Elle y décrit l'évolution du Centre de documentation du musée de Brou à Bourg-en-Bresse. Au détour d'une comparaison avec la documentation du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, elle mentionne :

“le présentoir des dossiers d’œuvre, au Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne, est à l’étage de la bibliothèque d’art, sur le même palier, tout en restant inaccessible au grand public. Un étage séparera la bibliothèque d’art du bureau des conservateurs et

des dossiers d'œuvre, qui ouvrent actuellement, on l'a vu, sur le même couloir. On peut imaginer, plus tard, un meuble rotatif Kardex de dossiers d'œuvre faisant communiquer deux niveaux (coût d'achat actuel : 160 000F) pour éviter d'incessants et fastidieux déplacements d'étage à étage lors des recherches documentaires sur les collections du Musée, déplacements de plus incompatibles, en l'absence de personnel supplémentaire, avec l'ouverture de la bibliothèque au public.” (Becache, 1993)

Un témoignage⁹⁷ du même ordre est celui de Stéphane Loire qui fut amené à constituer les dossiers d'œuvre du musée des Beaux-Arts de Marseille lorsqu'il y réalise son stage d'élève conservateur dans le milieu des années 1980. Seule préexistait une fiche documentaire des objets, parfois accompagnée d'une photographie.

Nous constatons *in fine* que l'objet documentaire “dossier d'œuvre” est lui-même très peu documenté. Tout au plus pouvons-nous constater son apparition au Louvre dans les années 1930, puis sa diffusion au reste des musées français. Mais les raisons de son apparition et les mécanismes de sa diffusion restent à ce jour très obscures. Nous constatons néanmoins une augmentation de l'intérêt de la communauté académique et professionnelle pour cet objet documentaire ces dernières années, comme en témoigne imparfaitement ce résultat pour la recherche “dossier d'œuvre” sur Google Ngram⁹⁸.

⁹⁷ Nous avons recueilli ce témoignage le 17 février 2021 à l'occasion d'un échange téléphonique avec Stéphane Loire autour de cette question du dossier d'œuvre.

⁹⁸

https://books.google.com/ngrams/graph?content=dossier+d%27%C5%93uvre&year_start=1800&year_end=2019&corpus=30&smoothing=3&direct_url=t1%3B%2Cdossier%20d%27%20%C5%93uvre%3B%2Cc0#t1%3B%2Cdossier%20d%27%20%C5%93uvre%3B%2Cc0

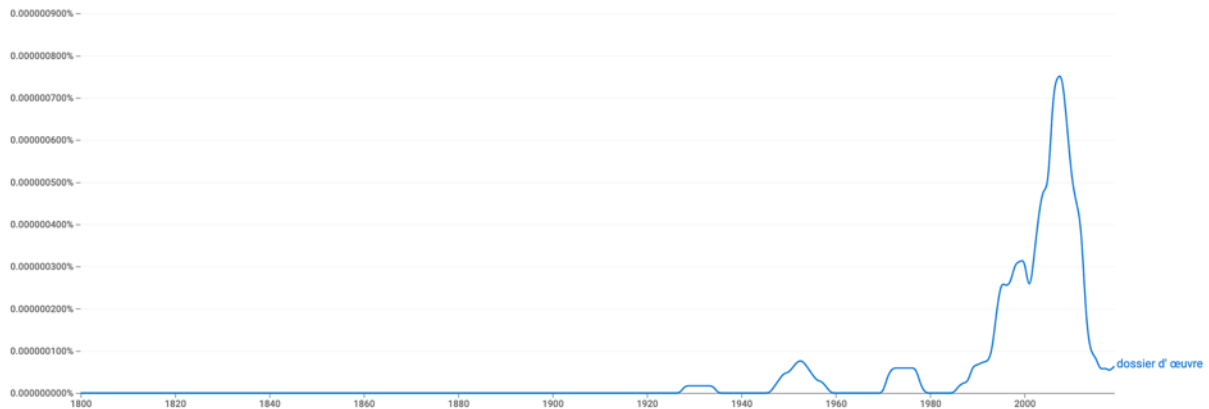


Figure 32 - Distribution du nombre d'occurrences pour l'expression "dossier d'œuvre" par année, dans le corpus Google Books

Enfin, sa systématisation au sein des institutions muséales - en dehors de toutes considérations liées à la qualité de la documentation réunie sur une œuvre - reste largement inégale. Pascale Steimetz-Le Cacheux, documentaliste au musée des Tissus à Lyon nous indiquait ainsi que

“sur deux millions et demi d’objets, nous n’avons que seize milles dossiers documentaires. C’est peu. Lorsque je suis arrivée au musée, il y a vingt-deux ans (en 1999), il n’y avait pas de dossiers documentaires, ou très peu. La documentation est donc lacunaire, car reprendre une documentation pour chaque œuvre nous demanderait un temps considérable que nous n’avons pas.”

Chapitre 2 : Qu'est-ce qu'un dossier d'œuvre ?

Nous le disions, l'histoire et la diffusion de cet objet documentaire restent imprécises. Ce n'est pas la seule facette du dossier d'œuvre à manquer de clarté puisque du point de vue de sa normalisation, il n'existe pas de réglementation spécifique au dossier d'œuvre. Il n'y a donc de fait pas de définition officielle ou juridique de ce qu'est un dossier d'œuvre.

Seules des définitions académiques et professionnelles sont exprimées. Celles-ci prennent le plus souvent pour exemple des cas d'études tirés de l'art des XIX^e et XX^e siècle, ce qui a probablement pour effet d'orienter le propos. En effet, nous le mentionnions en introduction de ce chapitre, le dossier d'œuvre varie significativement selon les institutions, car on ne documente ni ne décrit de la même manière une peinture impressionniste et un silex retrouvé en fouilles archéologiques.

Ainsi, la plupart des définitions et des études que nous avons pu lire, ou des dossiers type présentés, sont basées sur des exemples principalement du musée d'Orsay, du département des peintures du Louvre et de quelques autres musées principalement contemporanéistes comme la Piscine de Roubaix.

De nos lectures, nous retenons un article en particulier posant une définition qui semble faire consensus de ce qu'est un dossier d'œuvre. Il s'agit de l'article de Corinne Jouys-Barbelin (Merleau-Ponty et al., 2016) que nous citons ci-dessus et qui définit le dossier d'œuvre comme *“communément compris comme un dossier réunissant des informations sur une (ou plusieurs) œuvre(s) des collections du musée (son acquisition, son état sanitaire, sa couverture photographique, les publications dont elle fait l'objet, les comparaisons).”*

Selon les musées, sont extraits de ce dossier d'œuvre des catégories de documents qui viennent ensuite former un dossier complémentaire. Corinne Jouy-Barbelin évoque ainsi *“le dossier de régie d'œuvre qui est, quant à lui, un dossier rassemblant des informations sur la gestion matérielle d'une œuvre et sur ses mouvements (prêts, récolement, transferts internes, état sanitaire, valeur d'assurance, localisation...)”* (Merleau-Ponty et al., 2016)

Au musée de Bretagne⁹⁹, nous avons constaté la présence de dossiers d'acquisition. Ces dossiers regroupent les différents documents liés à l'acquisition d'un objet par le musée, ou plus couramment, de lots d'objets. Fabienne Martin-Adam, responsable de l'inventaire et de la documentation du musée, nous les décrit de la façon suivante :

“Nous avons souvent plusieurs œuvres par acquisition, que nous regroupons dans des dossiers "d'acquisition", qui peuvent donc concerner plusieurs biens, et qui regroupent les échanges avec le donateur / vendeur ; le dossier présenté en commission d'acquisition ; l'avis des experts ; la notification de l'avis de la commission d'acquisition ; la facture. Dans un dossier d'acquisition, on peut également trouver des dossiers d'œuvre si tel ou tel objet a fait l'objet d'une restauration, d'une publication etc.”

Le musée des tissus de Lyon nous témoignait de la même manière disposer de dossiers d'acquisition, distincts cette fois-ci du dossier d'œuvre.

“Il comprend tous les courriers de don, les factures d'acquisition. Le dossier d'œuvre contient lui l'histoire de l'œuvre, sa bibliographie, les expositions, les dossiers de restauration, les constats d'état, un dossier technique d'analyse textile, les anciennes versions de notice et l'impression du livre d'inventaire”¹⁰⁰.

La façon dont un musée structure sa documentation est donc variable. Le dossier d'œuvre est donc plus une appellation générique des dossiers documentaires traitant de l'œuvre, sous différents angles, qu'un outil documentaire précis et spécifique.

Structure documentaire du dossier d'œuvre

Le dossier d'œuvre étant un dossier documentaire, ses pièces sont généralement classées de manière à faciliter le travail du professionnel qui le consultera. Si, dans la pratique, les dossiers

⁹⁹ Le musée de Bretagne est utilisateur du SIGB Flora, nous avons travaillé sur différents sujets avec son équipe au cours de notre doctorat. Nous l'avons notamment fait intervenir auprès des étudiants de l'UTC avec qui nous avons réalisé un prototype de visualisation du cycle de vie des biens culturels que nous présentons dans notre troisième partie. Dans ce cadre, le musée de Bretagne nous a confirmé distinguer dossier d'œuvre et dossier d'acquisition.

¹⁰⁰ Propos retranscrits d'un entretien avec Pascale Steimetz-Le Cacheux, responsable de la documentation du musée des tissus

sont loin d'être tous classés ou à jour - nous avons pu le constater dans notre analyse de corpus
- les personnels de musée établissent des normes de classement de ces dossiers.

Mais là encore, cette structure du dossier d'œuvre n'est pas clairement établie. Il n'existe pas de modèle diffusé par le Service des Musées de France ou le ministère de la Culture. Là encore, nous devons donc nous référer à la communauté des professionnels pour établir les pratiques du métier.

La structure type du dossier d'œuvre (incluant également le dossier de régie d'œuvre) est ainsi souvent reprise selon le cas du département des Peintures du musée du Louvre, dont l'objectif fut de permettre la comparaison des œuvres à partir d'un dossier normalisé et segmenté en sous-dossiers :

1. Historique de l'œuvre avant son entrée dans les collections du musée
2. Entrée de l'œuvre dans les collections du musée
3. Étude de l'œuvre
4. Comparaison avec des œuvres présentant des similitudes stylistiques, techniques, iconographiques
5. Couverture photographique
6. Analyses en laboratoire
7. Restauration
8. Expositions
9. Correspondance
10. Fortune de l'œuvre (réutilisation de l'œuvre ou de son image à une époque ultérieure)
11. Litiges (contentieux)

Nous constatons que la structure du dossier a largement évolué depuis la publication de l'article de la Gazette des Beaux-Arts en 1938 :

Structure de 1938	Structure de 2016
1. Examen physique du tableau ; 2. Provenance & histoire avant l'entrée au Louvre ; 3. Le sujet du tableau ; 4. Analogies ; 5. Chronologie (de l'œuvre) ; 6. Répliques (influence de l'œuvre) ; 7. Gravures (d'après le tableau) ; 8. Appréciation (critiques, goûts)	1. Historique avant entrée au musée 2. Entrée au musée 3. Étude de l'œuvre 4. Comparaison 5. Couverture photographique 6. Analyses en laboratoire 7. Restauration 8. Expositions 9. Correspondance 10. Fortune de l'œuvre 11. Litiges

Tableau 2 - Comparaison des structures documentaires de 1939 et 2016 au département des peintures du musée du Louvre

Le modèle de 1938 apparaît centré sur une vision historique et artistique de l'œuvre. Des catégories telles que “appréciation critique” en témoignent. Nous devinons aisément que l'usage premier du dossier réside alors dans une approche historique et d'analyse artistique des œuvres.

Dans le modèle de 2016, l'œuvre n'est plus figée dans son état d'arrivée au musée, elle va vivre et évoluer avec le musée. Le musée en devient alors le gestionnaire. Nous retrouvons alors trois grandes catégories au sein de ce dossier d'œuvre :

- Ce qui concerne la matérialité physique de l'œuvre (couverture photographique, analyse en laboratoire, restauration) ;
- Ce qui concerne la réception culturelle et historique de l'œuvre (historique, étude, comparaison, expositions, fortune) ;
- Enfin, ce qui concerne la gestion de l'œuvre (entrée au musée, correspondance, litiges).

Cependant, le modèle du département des Peintures n'a pas de vocation universelle. Nous avons nous-même constaté au département des Objets d'Art du musée du Louvre que le modèle type des dossiers d'œuvre était le suivant :

1. Dossier administratif
2. Dossier scientifique
3. œuvres comparées
4. Restaurations
5. Dossier confidentiel

Le cas du dossier d'œuvre du nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

Nous pouvons illustrer cette organisation de dossier d'œuvre via l'exemple du nécessaire de voyage de Marie-Antoinette. Nous avons consulté ce dossier d'œuvre en décembre 2019 au musée du Louvre. Nous reproduisons ci-dessous trois clichés que nous avons réalisés du dossier dans son ensemble pour en restituer la matérialité au lecteur.



Figure 33 - Le dossier d'œuvre du nécessaire de Marie-Antoinette photographié fermé, ouvert et en tranche

Comme le lecteur pourra le constater à la vue de ces clichés, le dossier d'œuvre est constitué en sous-dossiers (ou chemises), mais on trouve également un ensemble de documents non classés à l'intérieur.

Les sous-dossiers présents sont :

- Dossier scientifique ;
- Dossier administratif ;

- Œuvres en rapport ;
- Restauration.

Le reste des documents, et notamment les nombreuses photographies de l'objet, n'est pas classé et se trouve à la racine du dossier.

Nous constatons ici une variation significative entre les modèles du département des Peintures et celui des Objets d'art, le second étant une version simplifiée du premier. Cette distinction s'explique notamment par l'absence de standardisation du dossier d'œuvre. Chaque collection exprime des besoins différents - on ne documente pas de la même façon un tableau de Raphaël qu'un bloc de marbre extrait du Parthénon -, ce qui explique ces variations importantes de structuration.

Cette variation se justifie également par le caractère organique de l'apparition de cet outil et sa diffusion au sein des institutions françaises, comme nous l'avons montré ci-dessus. Nos échanges avec des conservateurs semblent montrer que dans de nombreux musées de France, la constitution des dossiers d'œuvre ne s'est pas faite selon une volonté de comparaison normée des œuvres - comme au département des peintures du Louvre - mais par regroupement de la documentation interne ou personnelle des conservateurs pour chaque œuvre. La structure du dossier découle alors logiquement de l'état de la documentation précédente.

Les dossiers d'œuvre des autres éléments de notre corpus

En ce qui concerne les autres dossiers d'œuvre que nous avons pu étudier, nous retrouvons des structures de dossier relativement semblables.

œuvre	OA-10198 (lambris de Luynes)	Chambre de la duchesse de Bourbon ¹⁰¹	OA-10761 (appareil de géodésie)
Structure du dossier	1. Dossier scientifique 2. Dossier administratif 3. Dossier sans nom (archives)	OA-5118-5121 : 1. Dossier scientifique 2. Œuvres en rapport	1. Dossier scientifique

¹⁰¹ La chambre de la duchesse de Bourbon est constituée d'un agrégat d'objets, qui ont chacun leur dossier

	4. Dossier sans nom (photo)	OA-9546-9547 : 1. Dossier scientifique 2. Dossier administratif 3. Œuvres en rapport 4. Bibliographie 5. Photo 6. Confidentiel OA-10405 : 1. Dossier scientifique 2. Dossier administratif 3. Confidentiel	
--	-----------------------------	--	--

Tableau 3 - Structure documentaire des dossiers d'œuvre analysés au musée du Louvre

Parmi les quatre dossiers étudiés, celui des lambris de l'hôtel de Luynes (OA-10198) s'avère être plus un dossier documentaire de l'œuvre, qu'un dossier d'œuvre à proprement parler. En effet, il est composé de quatre boîtes d'archives structurées de la façon suivante :

1. Dossier d'œuvre a. Dossier scientifique b. Dossier administratif c. Dossier sans nom (archives) d. Dossier sans nom (photo) 2. Sources a. Hôtel de Luynes - Sources 1660 - 1669 b. Hôtel de Luynes - Sources 1679 - 1732 c. Hôtel de Luynes - Sources - 1759 3. Administratif a. Luynes - Mémoire technique atelier de la Chapelle - étude 2009 b. Luynes - Mémoire technique Maury-Chappuis c. Luynes - Cahier des charges - Rapport d'analyse d. Transport 4. Boîte sans nom a. Bibliographie b. Plan d'aménagement des salles c. Photographies

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> d. Plans e. Documentation [nom du conservateur] |
|--|

Tableau 4 - Structure de la documentation sur les lambris de l'hôtel de Luynes

La documentation des lambris de l'hôtel de Luynes est ainsi particulièrement intéressante puisqu'elle se situe à mi-chemin entre le dossier d'œuvre formalisé et la documentation préexistante des musées. Lorsque nous avons étudié ce dossier, le conservateur nous a d'ailleurs explicitement indiqué qu'ici, il ne s'agissait pas d'un dossier d'œuvre mais d'une documentation. Alors même qu'un contenu similaire se retrouve dans d'autres dossiers comme celui de la chambre de la duchesse de Bourbon.

Ce dossier illustre ainsi le processus documentaire à l'œuvre dans les institutions culturelles. La documentation historique du musée, hétérogène, tend progressivement à se normaliser en tant que dossier d'œuvre, par une structuration commune des informations et des documents.

Ce qui fait un dossier d'œuvre, ce n'est donc pas tant ce que l'on y met, que la façon dont on l'organise. Ce point est essentiel, notamment car nous montrerons plus loin que la principale problématique liée à la numérisation du dossier tient à la restitution de la manipulabilité de ce dernier. Or cette manipulabilité est bien liée à un enjeu d'organisation du dossier plus que de contenu.

Typologie documentaire du dossier d'œuvre

La question de la typologie documentaire du dossier d'œuvre occupe indirectement une bonne partie de la littérature autour de ce dernier. La problématique principale posée par les communautés académiques et professionnelles à ce sujet est celle de la communicabilité des documents qui composent le dossier, nous y reviendrons. Or cette communicabilité dépend du type de document que l'on trouve dans le dossier.

Ainsi, les documents présents au sein d'un dossier d'œuvre sont extrêmement variés dans leur typologie, qu'il est même difficile de définir. Dans notre corpus, nous identifions pour chaque dossier au moins une occurrence de chacun des types de document suivant :

Dossier	OA-9594	OA-10198	OA-10405	OA-10761
documents	- affiche - article - arrêté - bordereau de transmission - catalogue raisonné - catalogue de vente - catalogue d'exposition - compte-rendu de restauration - contrat - devis de restauration - facture - inventaire - lettre - mémoire de restauration - magazine - notes manuscrites ou typographiées - ouvrage - photo - rapport - retranscription	- archives notariales - arrêté ministériel - article de revue - bordereau - catalogue raisonné - catalogue d'exposition - CCTP - codicille - testamentaire - compte-rendu - correspondance - devis de restauration - dossier d'archives - élément d'appel d'offre - extrait de base de données - inventaire - note administrative - note manuscrite - notice d'œuvre - ouvrage - photo - plan - plan de montage - rapport d'étude - rapport d'analyse - retranscription	- archives - arrêté de prêt - article d'ouvrage - article de revue - bon de commande - brouillon de notice - catalogue d'exposition - catalogue raisonné - conditions de vente - constat d'état - devis - discours - dossier d'acquisition - échantillon de passementerie - échantillon de tissu - échantillon de tissu numérisé - étude de reconstitution - extrait de base de données - extrait de site web - facture - fiche wikipédia - impression de notice en ligne - inventaire - lettre - mail - notes manuscrites ou typographiées - notice de catalogue - numéro de revue - ouvrage - photo - présentation - powerpoint - programme de journée d'études - rapport de restauration	- article d'encyclopédie - catalogue raisonné - catalogue de vente - inventaire après récolement - fiche de médiation - inventaire - ouvrage - photo

Tableau 5 - Présentation pour chaque œuvre du corpus la liste par ordre alphabétique des types de documents que l'on y identifie

Ces documents contenus dans les dossiers d'œuvre peuvent principalement être associés à deux statuts : celui de documentation et celui d'archive.

Comme l'explique Corinne Jouys-Barbelin dans son article *Dossier d'œuvre et dossier de régie d'œuvre, constitution et communicabilité* (Merleau-Ponty et al., 2016)

“une grande part des documents présents dans les dossiers d'œuvre est constituée des copies d'articles de périodiques ou d'extraits de monographies publiées, fruits du travail de dépouillement quotidien du personnel de documentation et de conservation.”

Ces documents qui composent donc la documentation renvoient alors à la valorisation de la mémoire de l'œuvre, pour laquelle *“l'enjeu est de garder une trace du génie humain, littéraire, artistique, scientifique. C'est donc l'œuvre comme création spirituelle ou intellectuelle qu'il s'agit de conserver.”* (Bachimont, 2019)

Mais on trouve également dans ces dossiers nombre de pièces qui relèvent de l'archive, au sens de l'article L. 211-1 du Code du patrimoine¹⁰² :

“Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité”.

Parmi ces pièces, les plus notables du dossier d'œuvre sont les inventaires ou les décrets d'autorisation de sortie du territoire (dans le cadre d'une exposition par exemple). Mais parmi les documents possédant le statut d'archive, on trouve également des lettres échangées entre les conservateurs et diverses personnes, ou - pour les époques plus récentes - des emails, ainsi qu'une foule d'autres documents.

Distinguer ce qui relève de l'archive ou de la documentation est parfois difficile au sein du dossier d'œuvre. En effet, il ne s'agit pas simplement de prendre en compte le type de document (produit par l'administration ou issu d'une publication), mais également le lien avec l'œuvre documentée et l'institution de conservation. L'archive renvoie alors - comme le montre Bruno Bachimont (Bachimont, 2017) - à la preuve de l'événement ou de la décision, quand la documentation est la constitution d'une information certifiée exploitable. Le dossier d'œuvre est donc bien une documentation, au sens où il est constitué d'un ensemble d'informations exploitables, mais dont certaines sont des archives, amenant la preuve d'un élément spécifique.

¹⁰² https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000032860025/, consulté le 20 mai 2021

Ainsi, un inventaire après décès ou un acte de vente tels qu'on en trouve régulièrement dans les dossiers d'œuvre de notre corpus (par exemple les documents présents dans le dossier d'œuvre des lambris de l'hôtel de Luynes, OA-10198, dans le dossier "Sources") sont indéniablement des archives. Ces documents ont ainsi été produits par des notaires dans le cadre de leur activité professionnelle et constituent la preuve du décès d'un individu et de l'achèvement de sa succession. Pour autant, les photocopies qui en ont été faites et placées dans le dossier d'œuvre du musée du Louvre ne peuvent, elles, prétendre au statut d'archives. Il s'agit de documentation sur l'œuvre, renvoyant à des documents d'archives. La copie du document original suffit, ici, à certifier l'information et agit comme une illustration du caractère artistique de l'œuvre, puisqu'elle se trouvait avec d'autres objets perçus comme des œuvres, au sein d'un hôtel particulier lui-même considéré comme élément patrimonial. Elle agit comme un renvoi à la preuve.

In fine, lorsque nous catégorisons les documents de notre corpus en archives ou documentation, nous obtenons la répartition du tableau suivant. Elle illustre la forte domination des documents d'archives dans les trois dossiers d'œuvre de taille importante que nous avons étudiés. À l'inverse, le dossier d'œuvre de l'appareil de géodésie, de taille réduite, présente une répartition quasi-inversée. Cette variation s'explique fort probablement par l'absence d'événements marquants dans la vie de cet objet. Or, et nous le verrons, les événements marquants de la vie de l'œuvre sont également les principaux moments de production d'archives.

Dossier d'œuvre	Archives	Documentation
Nécessaire de voyage de Marie-Antoinette	188 (87,85%)	26 (12,15%)
Chambre de la duchesse de Bourbon	167 (77,31%)	49 (22,69%)
Lambris de l'hôtel de Luynes	120 (74%)	42 (26%)
Appareil de géodésie	7 (41%)	10 (59%)

Tableau 6 - Proportion entre archives et documentation au sein des dossiers d'œuvre étudiés

Constitution du dossier d'œuvre

Le choix des documents placés au sein du dossier d'œuvre relève largement de la pratique professionnelle, voire des choix individuels des professionnels en question. Si une large partie des documents du dossier d'œuvre possède un statut d'archive - ce qui facilite leur tri -, une autre possède un pur statut documentaire. Leur ajout au dossier d'œuvre est donc totalement dépendant de l'intérêt du professionnel.

Nous l'avons montré, il est difficile de dresser une liste exhaustive des documents que peut contenir un dossier d'œuvre. On retrouve bien sûr classiquement des inventaires, articles scientifiques, photographies, décrets en tout genre et dossiers de restauration, qui constituent les documents type du dossier d'œuvre.

Cette hétérogénéité documentaire est présente en germe dès l'invention du dossier en 1937 :

“Dans ces dossiers viendraient se ranger tous les documents qui arriveraient et qui se rapporteraient au tableau envisagé, ces documents pouvant être fort divers. Il était entendu, en effet, que le Service les accueillerait tous : critique et classification viendraient ensuite.” (Michel, 1944)

Il peut arriver de trouver dans ces dossiers des documents plus originaux, voire inattendus. Ce fut notre cas quand en explorant le dossier d'œuvre du nécessaire de voyage de Marie-Antoinette nous avons trouvé une affiche de prévention du musée du Louvre à l'attention des jeunes publics expliquant les gestes appropriés au sein d'un musée. L'illustration choisie pour le commandement *“ne pas toucher les objets fragiles”* était le nécessaire de Marie-Antoinette¹⁰³ (point numéro 3 de l'affiche).

Preuve du caractère très subjectif de la constitution du dossier d'œuvre, nous constatons des variations de pratiques notamment dans la collecte des articles. Certains professionnels ou certaines institutions auront donc une approche maximaliste, intégrant les articles mentionnant

¹⁰³ Notons qu'il s'agit à nouveau ici d'une confusion d'objet, puisque l'image utilisée est celle du nécessaire du musée de Grasse

l'œuvre dans leur intégralité. D'autres auront une vision plus minimaliste en n'indiquant que des mentions bibliographiques.

Le numérique vient également chambouler les pratiques documentaires préexistantes, nous aurons l'occasion d'y revenir. En effet, si la correspondance manuscrite était auparavant dûment archivée (parfois même à l'extrême, nous retrouvons dans nos dossiers de simples courriers d'étudiants pour une demande d'accès au dossier d'œuvre), le mail est lui quasi-absent des dossiers. Cette absence du mail nous a été confirmée oralement par les différents professionnels avec lesquels nous avons échangés autour de cette problématique des documents nativement numériques.



Figure 34 - Affiche de sensibilisation des jeunes publics du musée du Louvre

En ce qui concerne notre corpus d'œuvres, nous constatons que les mails sont présents dans les dossiers de documentation, mais sont absents des dossiers d'œuvre. Une hypothèse qui pourrait l'expliquer est que le tri opéré entre la documentation et le dossier amenait à la suppression de

ces documents. Un tri auquel nous avons nous-même assisté lors de nos séances de numérisation de notre corpus, durant lesquels le conservateur évacuait certains documents des dossiers documentaires pour reconstituer des dossiers d'œuvre.

Communicabilité du dossier d'œuvre

La question de la communicabilité du dossier d'œuvre est indéniablement celle qui occupe le plus de place dans la littérature professionnelle sur le sujet. C'est également le seul aspect qui semble être réglementé et normé de façon précise, reprenant ici les réglementations en vigueur dans le domaine archivistique.

Il s'agit ici de savoir dans quelles conditions un dossier d'œuvre est communicable à quelqu'un d'extérieur à l'institution de conservation ? Nous l'avons montré, le dossier d'œuvre est principalement composé de deux types de pièces : des documents assimilables à de la documentation et des archives. La littérature pointe alors deux problématiques.

Tout d'abord, celle du droit d'auteur dans la documentation. Nous l'avons montré, bien souvent le dossier d'œuvre comprend des articles, des catalogues ou tout autre document illustrant la vie de l'œuvre. Très souvent, ces documents sont protégés par un droit d'auteur qui empêche leur diffusion. Au sein du musée, la conservation et la consultation de ces documents restent autorisées à des fins de recherche. Mais leur ré-exploitation en dehors de ce cadre, et notamment pour des publications, nécessite bien l'accord de l'auteur.

Le sujet est d'autant plus d'actualité que les projets de numérisation du dossier d'œuvre induisent un accès élargi à ce dernier. Il n'est plus nécessaire de venir au musée, parfois sur rendez-vous, pour consulter le dossier d'œuvre. Le musée ne peut dès lors plus contrôler la reproduction des éléments du dossier d'œuvre et n'est donc plus en mesure de faire respecter les droits d'auteur des documents.

Cependant, si l'institution peut empêcher l'usage ou la copie de documents, elle ne peut refuser la consultation du dossier d'œuvre. Celui-ci contient en effet des documents d'archives (qu'elles soient publiques ou privées) et il est considéré comme un document administratif. Le

ministère de la culture précise donc que, *“produits dans le cadre d’une mission de service public (pour les musées nationaux et de collectivités territoriales), ce sont des documents administratifs qui relèvent de la Loi CADA.”* (Gaëtan, 2016) Ces documents doivent donc être accessibles à la demande d’un citoyen.

Par ailleurs, la communicabilité du dossier est précisée par la circulaire n°2007/007 du 26 avril 2007 portant sur la charte de déontologie des conservateurs du patrimoine qui précise que

“le conservateur définit les limites de la communication des renseignements contenus dans la documentation (respect de la confidentialité de certaines informations, de la vie privée, du droit moral, etc.)” et qu’il *“rend les collections et toutes les informations associées aussi librement accessibles que possible en s’aidant des moyens technologiques les mieux adaptés”*.

Chapitre 3 : Vers un dossier d'œuvre numérique ?

La question de la numérisation des dossiers d'œuvre - et plus généralement de la documentation des collections - occupe une place majeure dans les publications sur la documentation des collections des vingt dernières années.

Ainsi, dès 1998, Corinne Welger-Barboza (Welger-Barboza, 1998) soutient une thèse dédiée au devenir de la documentation en contexte numérique, alors même que le Web n'a que quelques années. Bien sûr, le numérique existe en dehors du Web, et la question se pose donc de façon plus ou moins indépendante. Ce d'autant que la question de la transformation du document papier s'est déjà posée dans l'histoire de la documentation. On trouve ainsi régulièrement dans les centres de documentation de musées ainsi que dans les centres d'archives, des microfilms de documents, photographiés page après page. Or ces derniers n'ont pas nécessairement une pérennité supérieure à celle du papier. Se poser dans les années 1990 la question du devenir de l'archive numérisée ou nativement numérique est donc tout à fait légitime.

Des témoignages de musées commencent ainsi à se développer, mais ils adressent plus un espoir d'avancée sur ce sujet, plus qu'ils ne dressent un retour d'expérience. C'est par exemple le cas du département des peintures du musée du Louvre. Ce dernier explique en 2016 :

“Museum+¹⁰⁴ est doté d'un volet documentaire dans lequel doit être intégré l'essentiel des bases numériques existantes. [...] Il est évident, toutefois, que ce site [la base Atlas] ne pourra jamais restituer la totalité des fonds documentaires existants, notamment en raison de leur volume et des coûts très élevés qu'exigerait leur numérisation. [...] En dépit de cette restriction importante, la mise en place de cet outil mutualisé permet d'espérer la mise à disposition, en format numérique et dans un avenir assez proche, d'une part significative des documents conservés par le service d'Étude et de Documentation du département des Peintures.” (Merleau-Ponty et al., 2016)

¹⁰⁴ Museum+ est le logiciel de gestion de collection utilisé par le musée du Louvre depuis 2007 pour une gestion centralisée. Il est édité par la société Zetcom.

En 2016, le musée Rodin explique également :

“L’arrivée prochaine d’un informaticien aidera le musée dans sa réflexion sur la mise en place d’une plateforme d’archivage électronique. [...] La réflexion se poursuit donc sur l’avenir du dossier d’œuvre : faut-il continuer à enrichir le dossier papier ? faut-il tout numériser et de ne disposer à terme que de la version informatique ? Dans ce cas, comment communiquer aux chercheurs les dossiers d’œuvre lorsque nul poste informatique n’est dédié aux lecteurs en salle de lecture, comme c’est le cas au musée Rodin ? Et pourra-t-on dans l’avenir mettre sur le site Internet ces documents numériques ?” (Merleau-Ponty et al., 2016)

Le sujet est donc d’actualité et les écrits à ce sujet vont se multiplier, à la fois pour pointer les enjeux de cette numérisation - d’un point de vue documentaire (Demergès, 2009), d’un point de vue organisationnel (Rizza, 2018) - ainsi que pour proposer des expérimentations d’interfaces ou de dispositifs d’accès aux documents numérisés (Martin, 2011).

Ainsi, la thèse de Maryse Rizza soutenue en 2018 pointe les profonds enjeux de pouvoir autour de la constitution et de la maîtrise des dossiers d’œuvre. Elle conclut que la numérisation du dossier participe d’un mouvement d’ensemble dans lequel le corps des conservateurs se retrouve confiné à des tâches administratives, tandis que la connaissance et la gestion scientifique des œuvres sont désormais dévolues aux documentalistes.

Ainsi, la littérature abordant l’enjeu de la numérisation de la documentation pointe avant tout le défi que cette numérisation représente pour les institutions. À l’instar de cette analyse sur les bibliothèques de musées (Hochet, 2013) :

“Bibliothèques d’étude à l’origine, parfois réservées aux membres de l’institution-mère ou aux chercheurs, elles tendent à s’ouvrir plus largement et deviennent presque des centres de documentation. [...] Si ces bibliothèques [de musée] prouvent qu’elles offrent une plus-value inédite et complémentaire au sein du musée, elles participeront de manière spécifique et intégrée à ses missions culturelles. Elles contribueront à la recherche d’élargissement des publics et à l’insertion du musée dans des réseaux. Sinon, elles risquent de s’isoler, de survivre, de s’appauvrir, de s’atrophier et de

basculer dans un « tout en ligne », corollaire d'un démembrement, voire d'une disparition pure et simple.”

La numérisation est perçue ici comme un risque, celui de la disparition de la bibliothèque de musée dans le cadre d'une numérisation massive de l'information documentaire sans réflexion sur les usages de cette documentation.

Numériser pourquoi, pour qui ?

Nous le mentionnons ci-dessus, la numérisation - ou plutôt devrions-nous dire : la mise à disposition en ligne des documents numérisés, mais nous abrégeons par numérisation - pose également des questions complexes de droit d'accès à l'information. D'un côté, les institutions sont largement incitées à mettre leurs données et leur documentation en ligne pour répondre aux enjeux d'*open data* transcrits dans la loi République Numérique de 2016¹⁰⁵. D'un autre côté, l'imbrication profonde des archives avec des documents pour lesquels des droits d'auteur s'appliquent, rend le processus de mise en ligne extrêmement complexe. Pour le dire simplement : les dossiers documentaires ont été conçus comme des outils de travail, pas comme des archives publiques. En ce sens, ils sont ce que l'on qualifie d'archives courantes (Hildesheimer, s. d.). Leur mise en ligne vient alors changer leur destination, et les musées se retrouvent dans une situation complexe où les objectifs de la documentation s'entremêlent.

Car c'est bien ici l'objectif annoncé de la numérisation et de la mise en ligne de la documentation : permettre un accès simplifié à celle-ci. Il s'agit alors de supprimer les barrières d'accès à la documentation que forment l'accès au lieu physique et la demande de consultation des documents, pour en favoriser l'usage et les réutilisations. De ce point de vue, on observe une évolution sensible des objectifs des plateformes mettant en ligne des corpus numérisés dans le monde culturel. Les premiers projets - et notamment le projet de la base Joconde, initié dans les années 1990 - ont pour objectif de centraliser les travaux des professionnels du patrimoine, en l'occurrence liés ici à la pratique de l'inventaire. Joconde se veut ainsi être la base nationale des œuvres des musées de France et une référence de l'inventaire en ligne de ces collections. L'objectif est donc avant tout gestionnaire.

¹⁰⁵ <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000033202746/>, consulté le 20 mai 2021

Or, les projets que l'on voit se développer aujourd'hui, tels que data.gouv.fr¹⁰⁶, POP¹⁰⁷ ou Europeana¹⁰⁸, mettent l'accent non pas sur les pratiques professionnelles liées à la numérisation des collections, mais sur leur réutilisation. Ainsi, l'interface du service data.gouv.fr consacre près de la moitié de son interface de consultation d'un jeu de données à la mise en avant de réutilisations - quelles qu'elles soient. L'aspect collaboratif de la plateforme est largement mis en avant, tout comme l'identité du producteur de l'information, qui peut être aussi bien un producteur institutionnel (par exemple le ministère de la Culture) qu'une personne individuelle. Auquel cas, les deux seront présentés de la même manière dans les résultats de recherche de la plateforme. Au plan de la communication organisationnelle, la plateforme tend donc à instituer une horizontalité parmi les producteurs de ressources, cherchant à mettre autant en avant les personnes ou les groupes non institutionnels s'emparant des données publiques, que les producteurs institutionnels de ces données.

¹⁰⁶ <https://www.data.gouv.fr/fr/> - Plateforme ouverte des données publiques françaises

¹⁰⁷ <https://www.pop.culture.gouv.fr/> - Plateforme ouverte du patrimoine, base ayant succédé au logiciel Mistral (qui équipait les bases Jocondes, Mérimée, Palissy...)

¹⁰⁸ <https://www.europeana.eu/fr> - Bibliothèque numérique européenne

data.gouv.fr

Plateforme ouverte des données publiques françaises

Données Réutilisations Organisations Tableau de bord Documentation Actualités

Recherche

Collections des musées de France : extrait de la base Joconde

Ce jeu de données provient d'un service public certifié

La base Joconde décrit les œuvres des musées de France (500 000 notices environ).

La base Joconde est le catalogue collectif des collections des musées de France : <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>. Depuis mars 2019, elle est accessible sur la plateforme ouverte du patrimoine, PDP.

Liste des champs : Ancien dépôt, Appellation, Auteur, Date d'acquisition, Date de dépôt, Découverte / Collecte, Dénomination, Dépôt, Mesures, Date de mise à jour, Date d'import, Domaine, Ecole, Époque / style / mouvement, Géographe historique, Numéro, musée de France, Lieu de création / utilisation, Lieu de conservation, Millésime, Millésime d'utilisation, Identifiant base Museofix, Onomastique, Précisions sur l'auteur, Période de l'original copié, Période, Période d'utilisation, Référence, Sujet, Source de la représentation, Statut juridique, Matériaux et techniques, Titre, Utilisation.

La géolocalisation est effectuée via la BAN sur le nom de la ville.

Ressources

Export au format CSV

Numéro de l'objet: in[] Domaine: dom[] Dénomination: deno[] Appellation: app[] Titre: titr[]

11 [Prévisualiser](#) [Télécharger](#)

Export au format JSON

Numéro de l'objet: in[] Domaine: dom[] Dénomination: deno[] Appellation: app[] Titre: titr[]

1 [Prévisualiser](#) [Télécharger](#)

Export au format GeoJSON

Numéro de l'objet: in[] Domaine: dom[] Dénomination: deno[] Appellation: app[] Titre: titr[]

0 [Prévisualiser](#) [Télécharger](#)

[Contacter le producteur](#) 1 1

Producteur

MINISTÈRE DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité

Ministère de la Culture

Le Ministère de la culture a pour mission de rendre accessible au plus grand nombre les œuvres culturelles mondiales et celles de la France. À ce titre, il conduit la politique...

[Voir le profil](#)
[Contacter](#)
[Suivre](#)

Informations

Licence Ouverte / Open Licence version 2.0

Source originale

Inconnu

10 juillet 2018

15 novembre 2018

10 juillet 2018

[Détails](#)

Contributions communautaires

Explorer avec data.gouv.fr

RESSOURCES COMMUNAUTAIRES

+ Ajouter une ressource communautaire

Vous avez constitué une base de données plus complète que celles existantes ici ? C'est le moment de la partager !

RÉUTILISATIONS

+ Ajouter une réutilisation

Vous avez réutilisé ces données et publié un article, une infographie, ou une application ? C'est le moment de vous faire connaître ! Référenciez votre travail en quelques clics et augmentez votre visibilité.

DISCUSSIONS

Musée du Louvre

Pierre-Yves Beaudouin 12 mars 2020

Bonjour,

J'ai commencé à importer les œuvres du Louvre dans Wikidata. Mais il semble que des départements entiers ne figurent pas dans la base de données. N'y figure que les œuvres des départements des arts graphiques, des peintures et des sculptures.

[Ajouter un commentaire](#)

+ Démarrer une nouvelle discussion

Discussion entre l'organisation et la communauté à propos de ce jeu de données.

L'OPEN DATA

- Actualités
- Documentation
- Données de référence
- Licences
- API
- Conditions générales d'utilisation
- Politique de confidentialité
- Catalogue des données
- Données classées par sujet

THÉMATIQUES

- Agriculture et Alimentation
- Culture, Communications
- Comptes, Économie et Emploi
- Éducation, Recherche
- Formation
- International, Europe
- Environnement, Énergie
- Logement
- Santé et Social
- Société, Droit, Institutions
- Territoires, Transports
- Tourisme

RÉSEAU

- Gouvernement.fr
- France.fr
- Legifrance.gouv.fr
- Service-public.fr
- Opendata France
- CADA.fr
- Itasab.gouv.fr

CONTACTEZ-NOUS

- Ouverture des données publiques
- Support technique de la plateforme
- Démarches administratives

etalab

udata 2.6.1

udata.gouv.fr 2.5.1

[Retour en haut](#)

Figure 35 - Interface de data.gouv.fr, consultée le 9 mars 2021 - Ici est présenté le jeu de données de la base Joconde - la zone “Contributions communautaires” (sur fond sombre) regroupe les réutilisations et discussions.

Cette importance croissante donnée à la réutilisation des données culturelles est également visible dans l'évolution du discours des pages "à propos" des bases de données culturelles. Ainsi, la base Joconde du ministère de la Culture précisait sur sa page "Première visite" les objectifs de la base. Il n'y est pas fait mention d'accès à la culture, d'usages médiés des collections ou de réutilisation ces dernières. A contrario, la page consacre un paragraphe significatif aux professionnels des musées :

*“L'accès à l'espace professionnel est totalement libre et gratuit. Ses contenus s'adressent néanmoins prioritairement aux professionnels des musées de France pour les aider dans l'informatisation, la documentation, la numérisation et la mise en ligne des collections dont ils assurent la conservation.”*¹⁰⁹

En mars 2019, la Plateforme Ouverte du Patrimoine (POP) a remplacé et fusionné les anciennes bases patrimoniales basées sur le logiciel Mistral du ministère de la Culture. Cela comprend donc Joconde. Or, la page "en savoir plus" de POP¹¹⁰ définit un public radicalement différent :

“« Rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français » et « assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel » : telle sont les missions assignées par André Malraux au nouveau ministère chargé de la Culture lors de sa création, en 1959. [...] Les internautes trouveront sur POP plus de trois millions de notices patrimoniales, décrivant des œuvres d'art, des édifices, des photographies.”

Le numérique induit ici une dualité d'usage. D'un côté, les professionnels des musées attendent de la numérisation de la documentation (et plus globalement de la numérisation des pratiques documentaires) une efficacité accrue des pratiques documentaires dans les musées. Pascale Steimetz-Le Cacheux, documentaliste du musée des Tissus à Lyon, rencontrée lors de nos travaux, y voyait ainsi les bénéfices suivants :

“Comme points positifs à la numérisation du dossier d'œuvre, je vois le fait d'éviter toute perte de documents. Pour moi, c'est important. Je le dis car il y a des années en

¹⁰⁹ <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/apropos/premiere-visite.htm>, consulté le 9 mars 2021

¹¹⁰ <https://www.pop.culture.gouv.fr/apropos>, consultée le 9 mars 2021

arrière, des conservateurs emportaient le dossier documentaire dans leur bureau et certains ont disparu pour des œuvres emblématiques et phares du musée. [...]
Deuxième point positif : une fois numérisé, il est consultable partout et par tout le monde au sein de l'établissement. Les gens ont un accès immédiat à la ressource documentaire et n'ont pas besoin de se déplacer forcément au musée. [...] Tout le monde y a accès en même temps. [...] Ça permet également d'imprimer plus vite, pour envoyer à tierce personne."

De l'autre côté, les institutions publiques semblent attendre une réappropriation de l'information par des utilisateurs autres que des professionnels de la culture et de la documentation, sans pour autant préciser ces attentes. Cette idée d'une nécessité de la réutilisation en vient à toucher la communauté de la recherche elle-même. En témoigne ainsi ce message diffusé en mars 2021 auprès de la communauté "Recherche" des membres de la Europeana Network Association¹¹¹ et qui est représentatif de messages réguliers diffusés auprès des membres de la communauté des humanités numériques¹¹² :

¹¹¹ La Europeana Network Association (<https://pro.europeana.eu/network-association>) est un regroupement d'experts de la numérisation du patrimoine culturel, adossée à la fondation Europeana. Elle se divise en communautés d'intérêt, donc une communauté "recherche". Cette communauté est officiellement décrite comme "open to all professionals dealing with cultural heritage and research, we support our members to meet researchers' digital cultural heritage needs."

¹¹² Traduisible par : "Chers membres de la communauté de recherche,

Je m'appelle X, chercheur principal au laboratoire de recherche sur le patrimoine numérique de [...] et membre de l'association du réseau Europeana.

Dans le cadre du projet [...] et avec mon collègue Y, nous menons une "Enquête sur l'utilisation et la réutilisation du DCH" qui vise à recueillir des informations auprès de tous ceux qui utilisent et réutilisent des données liées au domaine du patrimoine culturel, y compris à des fins de recherche.

Notre objectif est d'enregistrer et de comprendre les pratiques actuelles concernant l'utilisation et la réutilisation des données du DCH provenant de sources en ligne telles qu'Europeana, qui sont les utilisateurs, les formats utilisés et réutilisés (3D, texte-audio-image-vidéo) et ce qui se passe pendant la pandémie actuelle.

Je vous demande de consacrer un peu de votre temps pour répondre à l'enquête et la partager dans vos propres réseaux. En faisant cela, vous soutenez notre recherche !

Voici le lien vers l'enquête

Nous sommes impatients de recevoir vos réponses.

Merci pour votre soutien et meilleures salutations,

X"

Dear Research community members,

My name is X, Senior Researcher at the Digital Heritage Research Lab at [...] and member of the Europeana Network Association.

Within the [...] project and with my colleague Y, we are running a "Survey on use and reuse in DCH" that aims to collect information from all those who use and reuse data related to the cultural heritage domain, including also research purposes.

Our aim is to record and understand current practices regarding the use and reuse of DCH data from online sources such as Europeana, who the users are, the formats used and reused (3D, text-audio-image-video) and what is happening during the current pandemic.

I kindly ask if would be possible to dedicate some of your time to fill the survey and share it in your own networks. By doing so, you support our research!

Here is the link to the survey

Looking forward to getting your responses.

Thanks for your support and best regards,

X

Cette vision de la réutilisation des données numérisées tranche ainsi avec celle développée par le monde de l'histoire de l'art au début de l'aventure numérique, comme en témoigne l'historien l'art Jacques Thuillier qui écrit en 1992 dans *L'informatique en histoire de l'art : où en sommes-nous ?* :

“Dans la mesure même où il s’agissait d’institutions sans but lucratif [musées, bibliothèques, archives], elles ne se sont pas demandé quels seraient, en dehors des gestionnaires, les utilisateurs potentiels et leurs besoins [liés à l’informatisation de leurs fonds]. Or ces utilisateurs, ce sont les historiens d’art, au sens le plus large du mot, universitaires, étudiants, enseignants, divers amateurs, collectionneurs, marchands, experts, restaurateurs, etc., et tous ceux qui gravitent autour d’eux, éditeurs, documentalistes, assureurs, services du tourisme, animateurs, publicitaires...”
(Thuillier, 1992)

Nous le constatons, la numérisation de la documentation - dans son sens le plus large - sur les œuvres pose des enjeux dépassant de loin le simple cadre des pratiques professionnelles de la documentation.

Une numérisation en deux temps

Lorsque l'on s'intéresse à l'histoire du dossier d'œuvre, il apparaît que le fondateur du service de la documentation du département des peintures du musée du Louvre, René Huyghe identifie deux usages à la documentation des œuvres. D'un côté, il y a le besoin de documentation scientifique (aux plans artistique, historique...) de l'œuvre, que nous avons décrit dans le chapitre consacré à l'histoire du dossier d'œuvre. Une histoire qui nous est donc racontée par Édouard Michel à travers un article de 1944 (Michel, 1944) revenant sur l'origine, la structure et la mise en place du dossier d'œuvre.

Mais l'article aborde également un second usage, qu'une lecture trop rapide ou focalisée sur le dossier d'œuvre oublierait injustement. Édouard Michel consacre ainsi un paragraphe à la problématique de la gestion quotidienne des œuvres : savoir où elles se trouvent, quand elles sont parties, quand elles reviennent, etc. Cette gestion de l'œuvre est essentielle, puisqu'elle correspond à la mission première de l'institution muséale : la conservation. Nous distinguons aujourd'hui plusieurs sous-domaines en son sein, qu'il s'agisse de la conservation à proprement parler, de la restauration ou encore de la régie des œuvres.

Documenter cette conservation est essentielle puisqu'elle répond à un besoin immédiat d'information sur l'œuvre (nous en revenons à la définition de la documentation comme information certifiée). Par exemple : où est-elle en ce moment ? En ce sens, ce besoin découle directement de l'enjeu de connaissance exhaustive de la collection ayant justifié la création de l'inventaire. Maintenant que l'institution sait quel est l'état de sa collection, elle souhaite avoir connaissance à tout moment de l'évolution des items de la collection.

Or ce besoin immédiat d'information paraît peu conciliable avec le dossier d'œuvre, trop complexe et trop volumineux pour le consulter rapidement et le mettre à jour, comme l'explique Édouard Michel :

“La Conservation cependant devait pouvoir, à tous moments, connaître l'emplacement d'un tableau, la date de son départ pour une exposition ou pour l'atelier de restauration, la date de son retour. Il apparut que ces renseignements administratifs,

qu'il fallait très fréquemment consulter, risquaient de se trouver dispersés ou confondus, au milieu des documents hétérogènes du dossier."

Pour répondre à ce besoin, les équipes du musée du Louvre créent en 1938 une fiche d'information pour chaque œuvre, qu'Édouard Michel décrit de la façon suivante :

"Ainsi M. René Huyghe nous demanda-t-il d'établir, en plus, pour chaque tableau du Louvre une fiche, dont il fixa le modèle, résultat de ses recherches et de ses études dans les différents Musées d'Europe et d'Amérique ; ces fiches furent de couleur différente suivant le mode d'entrée au Louvre : fonds des anciennes collections royales ou impériales, achats, dons ou legs ; elles comportent des cases différentes où sont inscrits, à côté d'une photographie réduite (format carte postale) de la peinture, ses numéros d'inventaire, ses emplacements successifs dans les salles, les expositions où elle a figuré, avec l'indication des valeurs d'assurance, la date et la nature des restaurations. Ces fiches sont rigoureusement tenues à jour pour tout tableau arrivé depuis la création du Service : peu à peu on crée et on complète, dans la mesure du possible, les fiches pour les acquisitions les plus anciennes, en commençant toutefois par les plus récentes ; c'est là aussi un travail important, nécessitant de longues recherches, par exemple pour déterminer les différents emplacements occupés par un même tableau au cours du XIXe siècle : la plupart des catalogues ne donnant pas ces renseignements, qui sont cependant intéressants pour juger des variations de la mode et du goût."

L'évolution des pratiques de la documentation au milieu du XXe siècle distingue ainsi deux usages profondément différents, entre la documentation historique, artistique et la gestion documentaire de l'œuvre.

Le numérique au service des musées naît lui dans les années 1960¹¹³. Il s'inscrit en premier lieu dans cette première forme de documentation, celle au service de l'acquisition de connaissance sur les œuvres.

¹¹³ On pourrait ici dresser un parallèle avec l'univers des bibliothèques, que l'on qualifie régulièrement de plus en avance que celui des musées vis-à-vis de l'intégration des outils numériques, et qui pourtant se saisit de l'outil informatique dans les mêmes années : Henriette Avram, informaticienne et bibliothécaire, mère du format UNIMARC, commence ses travaux en 1967.

“[En 1967,] vingt-cinq musées de New York et de Washington, D.C., se sont associés, [...] en vue d'organiser un système d'informations commun destiné à emmagasiner et à diffuser au moyen d'ordinateurs des données relatives aux principales collections publiques d'œuvres d'art des États-Unis.” (Ellin, 1971)

Se constitue d'ailleurs dès cette époque un *Museum Computer Network* dont l'objectif est de faciliter le déploiement de ces infrastructures techniques (on est encore loin de la micro-informatique personnelle) au sein des institutions culturelles.

Des projets semblent avoir été étudiés en France à la fin des années 1960. Everett Ellin (Ellin, 2009, b) évoque notamment : “*En France, l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques, placé sous l'autorité du Ministère des affaires culturelles, a pour but la création d'"archives artistiques" exhaustives à l'échelon national.*” Mais il semble qu'il faille attendre les années 1970 pour que le numérique s'installe dans le contexte muséal français, avec la création en 1975 de la base nationale Joconde, que nous avons déjà évoquée. Sont alors développés les premiers progiciels de gestion de collection (MicroMusée, Videomuseum), qui se concentrent en premier lieu sur la gestion de l'inventaire, dont la version numérisée pourra alors être transmise à la base Joconde.

Ainsi, le numérique n'entre pas dans les musées français par ce numérique documentaire au service de l'acquisition de connaissances, mais par son versant opposé, visant à déployer une gestion documentaire des œuvres. Le numérique des musées français n'est ni initié par des projets de recherche¹¹⁴, ni par une refonte de grands principes documentaires (tel que s'est imposé UNIMARC dans le catalogage des bibliothèques). Le numérique arrive dans les musées français par la porte des démarches administratives, visant à centraliser le catalogue des musées de France auprès du ministère de la Culture.

¹¹⁴ On pourrait dresser la comparaison avec le monde des humanités numériques, et notamment de la linguistique pour lequel on fait régulièrement remonter la paternité de l'usage du numérique au père jésuite Roberto Busa dans le contexte de son projet d'Index Thomisticus, concordancier de l'œuvre de Thomas d'Aquin, autour de la notion de présence divine dans le terme “*in*”, et qui fut soutenu dans son entreprise par IBM tout au long de la seconde moitié du XXe siècle.

Les années 1970-1980 marquent ainsi le premier temps de la numérisation des données culturelles en France. Les projets sont d'envergure nationale ou s'inscrivent dans cette démarche nationale¹¹⁵, focalisés sur l'inventaire des collections et ils sont à l'initiative du secteur public, même si quelques entreprises privées commencent à s'implanter sur ce marché.

Les années 2000-2010 marquent la seconde période. Durant ces deux décennies, les logiciels de gestion de collection, jusqu'ici focalisés sur l'inventaire, s'ouvrent à d'autres fonctionnalités. Ces fonctionnalités correspondent précisément au besoin de gestion de l'œuvre que décrivait Édouard Michel en 1944, mais qui s'est enrichie de nouvelles fonctions d'administration depuis : régie, gestion des expositions, gestion des restaurations, gestion des plans de sauvegarde. De logiciels d'inventaire, les progiciels deviennent des outils de gestion de collection, intégrés auprès des différents métiers du musée. C'est pourquoi, nous proposons de les nommer Systèmes Intégrés de Gestion de Collections (SIGC), par mimétisme avec les Systèmes Intégrés de Gestion des Bibliothèques (SIGB).

À la jonction de ces deux périodes, se place l'émergence du web, inventé en 1989 par Tim Berners-Lee au CERN, précisément pour répondre à des enjeux documentaires. Nous le savons, l'avenir du web se situera bien loin des usages imaginés de prime abord par ses concepteurs. Le web révolutionne ainsi de nombreuses facettes de nos sociétés. Bien évidemment, les musées n'y sont pas étrangers. En 1995, le musée du Louvre fait partie des toutes premières institutions culturelles à disposer d'un site web¹¹⁶ (Prot, 2003). Par la suite, c'est notamment le domaine de la médiation qui va s'emparer de l'espace numérique (Couillard, 2017 ; Pébayle, 2019), que ce soit sur les sites web des musées (fonctionnalités d'aide à la visite) ou sur des applications ou médias sociaux distincts.

Nous retrouvons donc ici ce croisement qui nous analysons ci-dessus à propos de l'*open data*, et qui s'opère entre d'un côté un usage professionnel du numérique pour les musées, qui est

¹¹⁵ Ce qui se justifie, comme le note justement Everett Ellin, par le fait qu'*"il n'existe que peu de musées dont les collections soient suffisamment vastes pour justifier, sur une base individuelle, les dépenses afférentes à l'enregistrement de leurs propres catalogues sur ordinateur."* (Ellin, 2009)

¹¹⁶ Ce qui ne présume pas pour autant d'une appétence forte pour le numérique, puisqu'en 2021, le musée du Louvre est aussi le dernier grand musée du monde à ne pas disposer d'un site compatible avec l'usage d'un smartphone.

celui par lequel le numérique s'installe ; et de l'autre côté la volonté d'ouverture au public, qui est celui par lequel le numérique se développe.

C'est donc au premier versant de ce numérique muséal, certes largement invisibilisé par le développement du second, que nous allons maintenant nous intéresser. Car *in fine*, les évolutions apportées par les SIGC dans la gestion de la collection du musée se retrouvent assez éloignées des premières idées formulées sur le potentiel du numérique muséal et que Everett Ellin explicitait ainsi :

“De ce fait, il est extrêmement ardu de mener à bien une étude (fût-elle du type le plus simple) sur un ensemble d'œuvres d'art, ou de tirer des conclusions de l'examen comparatif de groupes d'objets plus importants. Même la tâche moins complexe consistant à localiser des œuvres en vue de monter une exposition est aujourd'hui d'une difficulté décourageante. En l'absence d'archives où seront enregistrées sur ordinateur des données relatives à l'ensemble des collections publiques dans les principaux domaines d'activité des musées, il deviendra de plus en plus malaisé, sinon impossible, de faire des recherches originales - voire de dispenser un enseignement de niveau élevé - dans ces domaines.” (Ellin, 1971)

Enjeux de la réintégration de la documentation dans les SIGC

Nous l'avons vu, la numérisation du dossier d'œuvre soulève ainsi de nombreux enjeux, et en premier lieu la question de sa destination : pourquoi numériser le dossier d'œuvre ? Pour qui numériser le dossier d'œuvre ?

Plusieurs réponses sont apportées à cette question, par différents acteurs. Nous avons montré qu'une partie des historiens de l'art attendent cette numérisation pour l'avancée des travaux de recherche en histoire de l'art (Thuillier, 1992), quand ce qui ressort des politiques publiques culturelles semble plutôt indiquer une volonté de voir cette numérisation comme un facteur de réappropriation culturel par le grand public. Enfin, les professionnels des musées placent au cœur de la numérisation la question de l'efficacité de leur travail et de leurs organisations, qu'ils pensent que la numérisation sera, de ce point de vue, positive ou négative.

Nous avons montré que la numérisation de ces documents et données à propos des œuvres pose des enjeux bien différents selon qu'elle soit à destination du grand public, dans une veine de médiation des données culturelles, ou qu'elle soit à destination des professionnels du patrimoine (quels qu'ils soient). Comme le lecteur l'aura compris, nous nous intéresserons ici aux enjeux propres aux professionnels du patrimoine. C'est pourquoi la suite de notre analyse s'intéressera à cet enjeu de la numérisation des données à destination des professionnels.

Gestion des droits des documents numérisés

Nous l'avons mentionné, l'enjeu le plus discuté dans la littérature autour de cette question de la numérisation du dossier d'œuvre à destination des professionnels reste celui des droits afférents aux documents. Comment contrôler l'usage d'une copie d'un article couvert par le droit d'auteur à partir du moment où les technologies numériques permettent sa reproduction de façon quasi instantanée ?

L'autre question posée est celle de la confidentialité de certaines informations, et notamment celles ayant trait à des personnes associées à l'œuvre. Comment protéger l'identité d'un donateur, ou son adresse, si les documents sont librement accessibles en ligne ?

À ce titre, nous constatons que les éditeurs de logiciels mènent un travail de spécification de plus en plus important pour garantir une gestion fine des droits autour des documents numérisés. Cette gestion peut alors aussi bien être gérée dans les progiciels SIGC qu'à travers les outils construits par la communauté des humanités numériques, comme l'*International Image Interoperability Framework* (IIIF¹¹⁷), norme et ensemble de briques logiciels de partage d'images culturelles - ce qui inclut aussi bien les photographies des œuvres que leur documentation. IIIF intègre ainsi depuis 2017 une API¹¹⁸ stable de gestion des droits d'accès aux images¹¹⁹.

¹¹⁷ <https://iiif.io/>

¹¹⁸ Application Programming Interface - Une API est un ensemble de fonctions et de classes proposés par un service dans le but d'obtenir une réponse normalisée, et le plus souvent lisible par un système technique.

¹¹⁹ <https://iiif.io/api/auth/1.0/> - À notre connaissance, cette API n'est cependant utilisée par aucun musée en France

Il convient donc de constater qu'en 2021, l'enjeu du contrôle d'accès aux documents est en passe d'être levé, soit en restreignant fortement l'accès aux documents numérisés au seul environnement local du SIGC, soit en indiquant pour chaque document son statut de diffusion public. Nous pouvons mentionner à titre d'exemple le musée romain de Lugdunum à Lyon qui présente ses collections sur son site web institutionnel, puis renvoie à la fiche des œuvres sur son SIGC (le logiciel Flora en l'occurrence) sur laquelle sont notamment attachés certains documents du dossier d'œuvre.

Utilisabilité du dossier d'œuvre numérisé

Dès lors que cet enjeu du contrôle d'accès aux documents est levé, reste à aborder la question centrale de l'utilisabilité du dossier d'œuvre numérisé. En effet, la matérialité documentaire joue un rôle majeur dans l'appropriation du dossier par ses usagers.

Cet enjeu de la matérialité documentaire n'est pas propre au dossier d'œuvre. On retrouve cette problématique dans d'autres domaines professionnels pour lesquels le suivi documentaire ou administratif d'une entité est primordial. C'est par exemple le cas dans le domaine de la santé comme l'a montré Bruno Bachimont à travers l'analyse de la numérisation du dossier patient en contexte hospitalier (Bachimont, 2001).

Il existe ainsi des différences significatives entre une version papier et une version numérique d'un dossier. Bruno Bachimont note que

”le papier apporte des informations permettant au lecteur d'organiser d'un seul coup d'œil son parcours de lecture. Le parcours s'organise grâce à la synopsis de l'hyperdocument que permet son étalement spatial. C'est en appréhendant la globalité du dossier que le lecteur peut construire son parcours.” (Bachimont, 2001)

L'appréhension visuelle du dossier est donc un élément fondamental de sa consultation, car la personne qui la consulte va utiliser les “*indices matériels de couleur, épaisseur, etc.*” pour se construire une représentation du dossier et ainsi donner du sens à la position d'un document unique au sein de ce dossier.

Cette analyse peut largement se transposer dans le contexte du dossier d'œuvre. L'appréhension visuelle du dossier permet aisément de déduire l'ancienneté du dossier (selon l'usure des documents), la taille du dossier (selon l'épaisseur du dossier) et par là même la richesse de la vie de l'œuvre. Si l'institution qui a produit le dossier ne cherche pas à avoir des dossiers comparables (et donc structurés de façon strictement similaire), la spatialité, l'ordonnancement des documents dans le dossier indiqueront également au lecteur quelles zones du dossier ont été les plus récemment mises à jour, voire indiqueront un sens de lecture des documents.

La numérisation du dossier bouleverse cette perception puisque l'*“on perd les aides matérielles à la navigation/consultation apportées par le support papier.”* Et d'en conclure que *“la difficulté pour une numérisation n'est pas de faire mieux, mais de faire au moins aussi bien dans ce domaine.”*

Nous constatons ici que nous sommes face à une question d'utilisabilité du dossier numérisé, au sens défini dans les années 1990 par Jakob Nielsen, notamment dans son ouvrage *“Usability Engineering”* (Nielsen, 2010). Il s'agit du *“degré selon lequel un système, un produit ou un service peut être utilisé, par des utilisateurs spécifiés, pour atteindre des buts définis avec efficacité, efficience et satisfaction, dans un contexte d'utilisation spécifié”* (norme ISO 9241-11). Ce que transcrit Bruno Bachimont dans son article sur le dossier patient : *“Le lecteur [du dossier numérique] est alors désorienté, il ne sait plus quel document consulter et pourquoi, si bien que la masse documentaire devient une mémoire inexploitable.”*

Comme le note Bruno Bachimont, la tentation des concepteurs d'interface est alors de reproduire dans l'interface la matérialité du document papier : taille, épaisseur, arborescence. Dans le domaine muséal, les quelques prototypes développés à ce jour de dossier d'œuvre numérique reprennent le plus souvent ces principes. C'est par exemple le cas du prototype développé par Claire Legrand dans le contexte de son mémoire de master en 2011. La proposition vise ici à reproduire l'arborescence des documents que l'on peut ouvrir après avoir navigué à travers les dossiers.

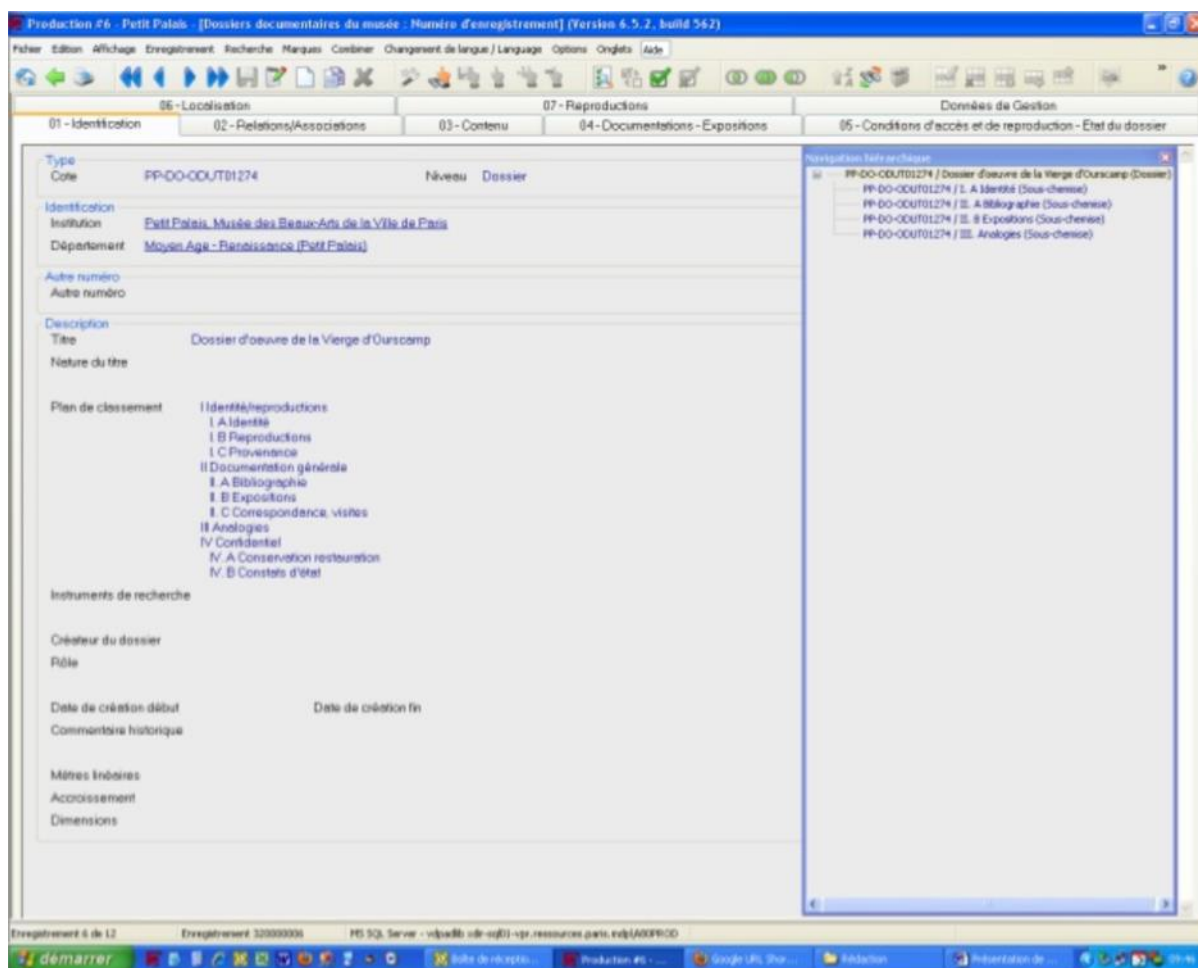


Figure 36 - Proposition d'interface pour la consultation d'un dossier d'œuvre numérique. Les dossiers sont représentés par les onglets dans la partie supérieure (06-Localisation, 07-Reproductions...). Pour chaque dossier, est proposé dans la partie principale un plan

D'autres propositions visent également à restituer cette structure du dossier d'œuvre à travers la transcription de cette dernière en carte mentale. Claire Legrand l'illustre d'ailleurs avec un schéma issu du ce même prototype, présentant l'information documentaire sous forme de carte mentale.

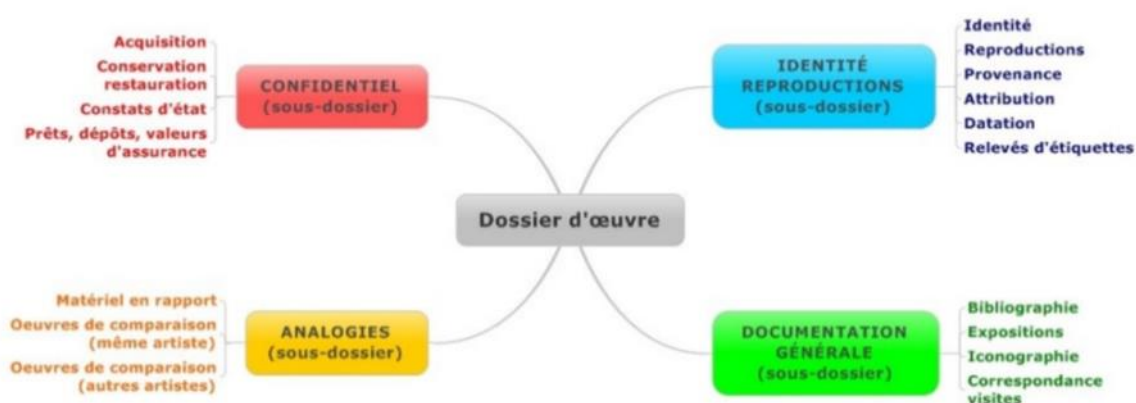


Figure 37 - Proposition de structuration du dossier d'œuvre numérisé sous forme de carte mentale

La proposition ici formulée permet ainsi de mettre en visibilité la matérialité du dossier à travers sa structure documentaire. Mais il ne s'agit que d'une partie des éléments de la matérialité du dossier et ces propositions ne permettent ni de restituer la matérialité, ni *in fine* de reconstituer une utilisabilité qui dépendrait des logiques propres à l'outil numérique. *“Il ne faut pas essayer de retrouver les atouts du papier sur l'écran, mais exploiter les atouts propres au nouveau support dynamique qu'est l'ordinateur.”* (Bachimont, 2001) Nous évoquerons en troisième partie de ce mémoire de thèse la proposition que nous avons construite en collaboration avec des étudiants ingénieurs de l'Université de technologie de Compiègne et qui vise précisément à dépasser le support papier dans le contexte de cette numérisation du dossier d'œuvre.

Il n'en reste pas moins que le SIGC semble bien être l'endroit le plus légitime, le plus approprié au déploiement d'un dossier d'œuvre numérisé. En effet, cette catégorie de logiciels s'est construite sur la réponse fonctionnelle aux besoins des professions de la conservation et de la documentation, les deux principaux contributeurs au dossier d'œuvre. Déporter le dossier numérisé dans d'autres espaces numériques reviendrait ainsi à prendre le risque de briser le lien sociotechnique existant entre ces professions et l'outil que représente le dossier.

Néanmoins, cette intégration du dossier d'œuvre au SIGC refait apparaître la dualité d'usage entre connaissance de l'œuvre et gestion de l'œuvre, qui avait été résolue par le Service de la

documentation du département des peintures du musée du Louvre en dissociant dossier d'œuvre et fiche de gestion. En ce sens, les promesses du web sémantique que nous détaillerons dans notre seconde partie sont précisément une réponse à ce double enjeu de connaissance détaillée, versus opérationnalité.

La documentation nativement numérique

Enfin, nous ne pouvons ignorer la question des documents nativement numériques, qui présentent aujourd'hui des défis de taille pour la documentation des œuvres. Ces documents numériques sont donc aussi bien des documents qui étaient auparavant édités au format papier et qui le sont maintenant au format numérique, comme des rapports de restauration, des devis ou facture ; que des documents proprement numériques des échanges mail, des pages web (par exemple Wikipédia) ou des extraits de bases de données.

Il existe dans les dossiers que nous avons numérisés des documents numériques qui ont été imprimés. Ainsi, on trouve de multiples impressions de bases de données (internes aux musées, voire externes telles que Insecula¹²⁰), des impressions de mails, de rapports, voire de pages Wikipédia.

Dossier	Documents nativement numérique	Proportion
OA-9594	7	3,2% (214)
OA-10198	54	25% (216)
OA-10405	105	40% (262)
OA-10761	4	23,5% (17)

Tableau 7 - Représentant le nombre et la proportion de documents nativement numériques dans les dossiers d'œuvre de notre corpus

Comme nous le constatons sur le tableau présenté, les dossiers d'œuvre contiennent un nombre de documents nativement numériques (imprimés) très variables. Ainsi, le dossier du nécessaire

¹²⁰ Insecula, <https://www.insecula.com/>, est une base de données qui se définit comme un guide de voyage en ligne mais qui a longtemps été l'un des rares sites à proposer des photographies en ligne des collections permanentes d'un grand nombre de musées, avant l'apparition des collections en ligne.

de Marie-Antoinette (OA-9594) ne contient que très peu de documents numériques. Cela s'explique probablement par le fait que l'œuvre n'a pas fait l'objet de recherches ou d'activités muséographiques récentes. Les principaux documents numériques sont donc ceux issus de récentes restaurations et sont les rapports de ces restaurations.

Les dossiers des objets OA-10198 (lambris de l'hôtel de Chevreuse) et OA-10405 (chambre de la duchesse de Bourbon) sont quant à eux largement plus fournis en documents d'origine numérique. Cela s'explique par le fait que ces objets ont fait l'objet de travaux récents : remontage des lambris, et restauration du lit dans les nouvelles salles du Louvre. Ces travaux ont ainsi donné lieu à une activité documentaire qui se retrouve dans les dossiers.

Enfin, concernant l'appareil de géodésie (OA-10761), il ne semble pas avoir fait l'objet de travaux muséographiques ces derniers temps. Son dossier est peu épais, la proportion numérique / non numérique est donc rapidement élevée.

Si l'impression des documents numériques est pratiquée au département des Objets d'art du musée du Louvre, c'est cependant une pratique très variable selon les musées. Certains musées le pratiquent car ils ne possèdent pas de dossier d'œuvre numérique, comme le département des Objets d'Art. D'autres musées le pratiquent en doublonnage d'un dossier numérique (comme le Mucem) et enfin certains (comme le musée des tissus de Lyon) n'impriment aucun document numérique puisqu'ils se situent plutôt dans la politique inverse de numérisation des dossiers afin de réduire la masse de papier. Nous le voyons, les situations sont donc très hétérogènes et bien souvent les réponses des documentalistes à nos questions n'étaient pas tranchées sur ce point.

Mais quelle que soit la politique des institutions en la matière, force est de constater - et c'est enfoncer une porte ouverte que de le dire - que la part de documents nativement numériques a considérablement augmenté, pour ne pas dire qu'elle devient très largement majoritaire. Cela pose dès lors la question de traitement de ces documents nativement numériques, notamment lorsqu'ils possèdent le statut d'archive.

En effet, de nombreux enjeux sont posés par la production de ces documents numériques. Le premier est bien la conservation de ces documents, ce que l'on qualifie de préservation numérique (Bachimont, 2017). Il s'agit ici d'un point régulièrement soulevé lorsque l'on parle d'archivage numérique : il est difficile d'estimer la durée de vie d'un document numérique, alors qu'à l'inverse, les techniques d'archivage classique permettent de conserver des documents papier sur de longues périodes.

Plus qu'une simple question de matériel électronique (le disque dur qui se dégraderait), c'est aussi une question logicielle : comment s'assure-t-on qu'un document produit sur un logiciel pourra toujours être ouvert et lu dans plusieurs années alors même que les garanties sur la pérennité du logiciel n'existent pas. Il s'agit enfin de mesurer et d'encadrer la réinvention du contenu conservé (pour reprendre les termes de Bruno Bachimont), c'est-à-dire le traitement du contenu par le biais de logiciels qui vont interpréter et potentiellement déformer le contenu initial.

Mais au-delà de cet enjeu de conservation (et d'accès), la numérisation des pratiques professionnelles pose d'autres problématiques d'archivage, et notamment celle de la démultiplication des documents, des données et des informations. Françoise Banat-Berger, ancienne directrice des Archives nationales, dans *“Les archives et la révolution numérique”*, l'illustre à travers le cas des archives pénitentiaires :

“Dans le domaine pénitentiaire, par exemple, chaque établissement dispose d'une application qui enregistre toutes les informations concernant un détenu durant tout son séjour : abrégé de son parcours judiciaire, identification précise au sein de l'établissement (registres d'écrou), demandes successives qu'il formule à l'adresse de l'administration (réductions de peines, libérations conditionnelles), gestion de son pécule, de sa cantine au jour le jour, des visites qu'il a reçues, des affections qu'il a éventuellement eues, des travaux qu'il a effectués au sein des ateliers de l'établissement, des punitions qu'il a peut-être subies, etc. Cela remplace les multiples cahiers et registres que tenait jusqu'alors chaque service et que les archivistes ne collectent que très rarement, à l'exception notable des registres d'écrou.” (Banat-Berger, 2010)

La même problématique se pose aujourd'hui dans le monde des musées. En effet, les informations autour des œuvres s'accumulent à un rythme croissant. Qu'elles viennent d'institutions de conservation (les musées), d'institution de recherche (des structures comme l'INHA et sa base AGORHA) voire d'acteurs économiques du monde de l'art (des maisons de vente, des bases comme Artprice¹²¹), la quantité d'informations augmente de façon significative. Il y a donc un véritable enjeu à ramener une forme de sélection archivistique au sein de cette masse d'information numérique pour restituer au dossier d'œuvre - numérique ou non - son rôle d'outil au service des professionnels des musées. Au risque sinon qu'il ne devienne qu'un entrepôt de données inutilisable.

¹²¹ <https://fr.artprice.com/> - Base de données en ligne sur les côtes des artistes et des œuvres

Chapitre 4 : Ontologie du dossier d'œuvre

Nous le voyons, le dossier d'œuvre est ainsi un objet incontournable de la documentation muséale. Dans notre seconde partie, nous verrons comment la sémantisation des données apporte une vision analytique à l'œuvre d'art, à travers le contenu de son dossier d'œuvre.

Mais avant cela, il nous faut constater l'absence dans la littérature scientifique de modèle descriptif du dossier d'œuvre au plan ontologique. Ainsi, si l'œuvre en elle-même fait l'objet d'une recherche approfondie au plan de la modélisation (et nous le verrons dans notre deuxième partie), il n'en est rien pour le dossier. Cette absence de modèle conceptuel pour le dossier d'œuvre s'explique par le fait que les modèles conceptuels traitant de l'œuvre d'art s'intéressent à l'œuvre, mais pas à l'organisation de l'information sur l'œuvre, c'est-à-dire à sa documentation. Un propos qui est à nuancer puisque des recherches¹²² existent autour du sourçage de l'information et de la description de l'argumentation à propos de l'œuvre, ce qui implique inévitablement de mentionner le document exposant l'information. Document qui se trouve bien souvent dans le dossier d'œuvre. Mais il s'agit alors de décrire le document, et non l'ensemble documentaire, l'outil documentaire que forme le dossier documentaire de l'œuvre.

Or, nous l'avons montré, la structure de ce dossier permet tout autant que son contenu d'appréhender l'histoire et la spécificité de l'objet décrit. La forme de ce dossier participe autant que le fond à l'acquisition de savoirs sur l'œuvre décrite. Il nous apparaît donc essentiel de proposer une vision ontologique du dossier afin d'en clarifier définitivement les contours et d'en faciliter une transposition numérique, notamment à un moment où les enjeux liés à sa numérisation sont de plus en plus prégnants et où sa matérialité se partage de plus en plus entre espace physique et espace numérique, rendant son appréhension globale plus complexe.

¹²² Nous pensons ici notamment aux différences extensions de l'ontologie CIDOC-CRM dont nous reparlerons, telles que CRM-Inf (dédiée à la modélisation de l'argumentation), CRM-Sci (dédiée à la modélisation de la connaissance scientifique) ou sous un prisme différent FRBRoo (faisant le pont entre FRBR et CIDOC-CRM et qui permet de décrire des éléments bibliographiques)

Nous souhaitons ainsi proposer dans ce chapitre un modèle conceptuel du dossier d'œuvre qui permettra aux différents acteurs s'y intéressant, ainsi qu'à l'œuvre qu'il décrit, d'en prendre en compte la gestion.

Le dossier

Le premier concept qu'il nous faut définir dans le cadre de ce modèle conceptuel du dossier documentaire est naturellement celui du dossier lui-même. En ce sens, le dossier joue un double rôle, à la fois celui de réceptacle physique des documents qui y sont placés, mais également celui de structure conceptuelle regroupant les documents parlant de l'œuvre et qui peuvent être - selon les institutions - matériellement regroupés à des lieux différents voire mélanger documents physiques et documents numériques.

En ce sens, rappelons que l'étymologie du terme *dossier* fait écho au *dos*, et que le dossier renvoie à ce qui soutient le dos (le dossier d'un fauteuil). Par métonymie, le dossier devient ce qui soutient, ce qui constitue l'armature. Dans le cas d'un ensemble de documents, il s'agit de la chemise les entourant : le dossier qui soutient, qui retient les documents ensemble. Par extension, le dossier devient également la structure immatérielle qui lie les documents, qui leur donne une cohérence de sens.

La connaissance autour de l'œuvre est donc constituée au sein d'un dossier qui structure la documentation sur l'œuvre : le dossier d'œuvre. Ce dossier d'œuvre constitue ainsi le premier concept de notre ontologie, renvoyant tant à un objet matériel (mais parfois parcellaire ou dispersé) qu'à la notion plus générale de dossier documentaire regroupant tous les documents traitant d'une œuvre au sein de l'institution muséale.

Exemple de dossier d'œuvre

Le dossier d'œuvre du nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

Le dossier d'œuvre du nécessaire contient un ensemble de documents structurés en cinq principaux sous-dossiers, eux-mêmes divisés en de multiples dossiers. À la racine du dossier

d'œuvre se trouve également un grand nombre de photos. Cette organisation du dossier illustre le nombre important d'objets dans l'œuvre (traduit par le nombre de photos), l'importance de l'objet au plan historique et artistique (du fait du caractère volumineux du dossier) et l'intérêt dont il a fait l'objet au sein des services de la conservation et de la documentation du fait de son classement relativement poussé.

Exemple de dossier d'œuvre

Le dossier d'œuvre en cours de structuration de la chambre de la duchesse de Bourbon.

Agglomérat de documents variés non ordonnés, le dossier d'œuvre de la duchesse de Bourbon est en cours de structuration. En ce sens, il représente la vision du musée du Louvre sur l'œuvre : le musée du Louvre se focalise sur le lit de la chambre et son ciel de lit (tapisserie du baldaquin visible par la personne allongée sur le lit). L'actualité du musée à propos de la chambre étant notamment la reconstitution du lit et l'évaluation de l'authenticité du ciel de lit. La majeure partie du dossier documentaire est donc aujourd'hui constitué de documents qui sont en lien avec ces deux sujets.

Ce dossier d'œuvre peut ensuite être lui-même divisé en sous-parties, chacune matérialisée physiquement et / ou structurellement par un dossier. Ce dossier constitue notre second concept pour ce modèle conceptuel. Par exemple, le dossier administratif ou le dossier de restauration. Cette possibilité de division du dossier est bien sûr récursive et peut concerner autant de strates que nécessaire à l'intérieur du dossier d'œuvre. Mais à la racine de cette arborescence de dossiers, nous retrouvons nécessairement le dossier d'œuvre.

Il peut également arriver dans des cas spécifiques que plusieurs dossiers d'œuvre soient regroupés au sein d'un dossier parent. C'est par exemple le cas au musée de Bretagne où les dossiers d'acquisition incluent les dossiers d'œuvre. En réalité, et nous le verrons lorsque nous évoquerons le concept d'extrait documentaire, même dans cette situation, nous pouvons continuer à lier la structure documentaire avec le dossier d'œuvre à sa racine, puis constitué de sous-dossiers. En effet, le choix du musée de Bretagne revient à inverser l'ordre du dossier d'acquisition et du dossier d'œuvre pour ne pas avoir à dupliquer les documents d'une

acquisition commune dans chaque dossier d'œuvre. Mais l'unité documentaire reste malgré tout l'œuvre.

Enfin, l'ensemble de ces dossiers (dossier d'œuvre ou sous-dossier) est la plupart du temps nommé. Cette nomenclature peut être aussi bien normée par l'usage général ("*dossier scientifique*", "*œuvres en rapport*") qu'en fonction d'une spécificité de l'objet ("*Journée d'étude, Louvre, 20 & 21 février 2018*").

Exemple de dossier (entendre "sous-dossier")

Dossier "Journée d'étude, Louvre, 20 & 21 février 2018" du dossier d'œuvre du Lit de la duchesse de Bourbon.

Ce dossier réunit tous les éléments à propos d'une actualité récente et importante autour du bien : une journée d'étude qui lui a été consacrée. On trouve alors dans le dossier aussi bien des documents ayant trait à l'organisation de la journée que des documents ayant trait à ce qu'il s'est dit sur l'objet.

Le document

D'une apparente simplicité, la notion de document s'avère en réalité particulièrement complexe comme le rappelle à juste titre Patrick Fraysse en introduction du chapitre qu'il dédie à cette notion dans *Approches de l'information-communication, concepts fondateurs* (Courbières et al., 2011). Commençons par définir le fait qu'un document est avant tout un support, permettant de fixer de façon pérenne un contenu, ce que Bruno Bachimont qualifie d'inscription (ce qui est inscrit et fixé) (Bachimont, 2007).

Au plan fonctionnel, dans son acception la plus courante, un document est "*un écrit servant de preuve ou de renseignement*". Plus précisément, pour notre propre utilisation, nous nous rattacherons à la définition de Lamizet et Silem du Dictionnaire Encyclopédique des Sciences de l'information et de la communication :

“Le document est un support d’information, enregistrée à titre permanent et susceptible d’être classé et consulté et éventuellement reproduit. Un document est ce qui enseigne, renseigne, permet de démontrer et qui donc fait office de preuve” (Lamizet & Silem, 1997)

Cette définition recouvre précisément la nature des items que l’on trouve dans une documentation de musée : les documents sur les œuvres sont les supports de l’information sur ces dites œuvres. C’est par exemple sur ces documents que l’on gardera l’histoire de l’œuvre, sa date de réalisation, sa date d’acquisition, sa date de restauration. Le document est le support persistant de l’information qu’un individu, membre ou non de l’institution, a eu en sa possession, en sa connaissance, à un instant T et qu’il fige au sein du dossier par sa matérialisation en document. C’est en ce sens que le document acquiert une fonction probatoire¹²³. Bien évidemment, il est souvent difficile de savoir si l’information transcrite par un document est fondée. Mais en tant que tel, le fait qu’un document existe est à minima la preuve de l’intérêt pour l’objet.

Exemple

La correspondance entre le conservateur Pierre Verlet et le marchand d’art Edward Fowles à propos du ciel de lit de la chambre de la princesse de Bourbon

Plus que d’un document, il s’agit ici d’un ensemble de documents, chaque lettre constituant un document en soi. Dans l’une des lettres, Edward Fowles indique “*but there was the canopy for the top of the bed, which was sold through the late Arnold Seligman to Mrs. Strauss*”¹²⁴.

Ici, l’information se révélera in fine erronée, comme le montre Frédéric Dassas dans son article de 2019. Mais même si l’information apportée par le document est erronée, le document reste la preuve du début d’intérêt pour l’objet finalement acquis par le Louvre lors de cet échange en mars 1952.

¹²³ Dans cette définition, nous ignorons ainsi volontairement la fonction éditoriale du document, que nous mobilisons pour le concept suivant.

¹²⁴ Traduisible par : “*mais il y avait le baldaquin pour le haut du lit, qui a été vendu par feu Arnold Seligman à Mme Strauss.*”

Nous le constatons, le document du dossier d'œuvre est un objet hétéro-référentiel, au sens où il parle ou nous permet de parler d'un autre objet : l'œuvre. Nous constatons également que le document n'est pas nécessairement créé en tant que tel, et qu'il peut n'acquérir ce statut de document que lorsqu'il est interprété d'une certaine manière. Celui qui qualifie donc un document est son récepteur. En ce sens, la notion de document est fonctionnelle (par opposition à une notion substantielle ou essentielle) (Bachimont, 2007). Un contenu spécifique (ici, une lettre) fonctionne comme document, il est "documentarisé".

Exemple

Publicité pour le magazine Elle du nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

Il s'agit bien ici d'un document puisqu'il s'agit du support persistant d'une information : l'annonce de l'exposition du nécessaire de voyage de Marie-Antoinette au musée du Louvre.

Mais il s'agit également du support d'une seconde information : la diffusion d'une publicité sur le nécessaire dans le magazine Elle. Plus que de la tenue d'une exposition, ce document témoigne de l'intérêt grandissant pour l'objet, qui est considéré au moment de la diffusion de la publicité comme ayant suffisamment de potentiel artistique et historique pour symboliser l'exposition auprès d'un public non-spécialiste.

L'extrait documentaire

Ce que l'on constate à la lecture des exemples que nous avons donnés de dossiers d'œuvre, c'est que l'unité documentaire du dossier d'œuvre n'est pas en réalité le document.

Ainsi, les documents placés dans le dossier sont souvent partiels. C'est notamment le cas pour les articles issus de la documentation historique ou artistique de l'œuvre, tirés d'ouvrages d'art, de catalogues divers, ou de revues scientifiques. Pour les dossiers d'œuvre que nous avons consultés, seules les pages concernées sont photocopiées, et bien évidemment pas l'ouvrage dans son ensemble. Clair Dufour, documentaliste au Mucem, nous indiquait lors d'un entretien

en mars 2021 que les dossiers d'œuvre du Mucem ne contenaient que des références à des documents, ces derniers étant conservés à la bibliothèque du musée.

De la même façon, certains documents sont présents en doublon, photocopiés à plusieurs endroits. Même si cette situation résulte probablement plus d'un manque de temps consacré à l'entretien de ces dossiers, force est de constater qu'il s'agit de la réalité de leur composition. Ainsi, le dossier d'œuvre de la chambre d'hiver de la duchesse de Bourbon compte environ 8% de doublons de document au sein du dossier. En ce qui concerne le dossier d'œuvre des lambris de l'hôtel de Luynes, ce sont 2% de documents en doublon. Et pour le dossier d'œuvre du nécessaire de voyage de Marie-Antoinette, ce sont 4% de documents doublons.

Nous constatons que le concept de document que nous avons décrit précédemment ne se retrouve pas directement dans le dossier d'œuvre. Celui-ci est avant tout composé de ce que nous qualifierons d'extraits documentaires, c'est-à-dire des extraits d'un document source, qui lui se trouve ailleurs. Cet extrait peut alors être minimaliste (une citation, une mention, une note manuscrite) ou maximaliste (une copie intégrale du document source). Entre ces deux extrêmes, la personne intégrant le document au dossier choisit la taille de l'extrait qu'elle souhaite y placer. L'extrait peut également être présent en une ou plusieurs occurrences à un ou plusieurs endroits du dossier.

Si l'on s'en réfère à la définition d'un document que nous adoptions ci-dessus, l'extrait est en soi un document. L'extrait est ainsi un type spécifique de document. Sa spécificité se définit en tant qu'il s'agit d'une adaptation du document source au contexte de l'œuvre documentée. En ce sens, l'extrait documentaire est le résultat d'une activité documentaire, son producteur ne peut avoir agi que dans la volonté de produire un document participant à l'acquisition d'information autour de l'objet. Il correspond donc à la fonction éditoriale du document.

C'est donc bien cet extrait documentaire qui constitue le cœur du dossier. Il est une partie choisie d'un document. Il matérialise le résultat d'une activité documentaire, par laquelle est construit le dossier d'œuvre.

L'extrait documentaire est donc un document, extrait d'un autre document. Nous parlons alors de document source pour qualifier le document d'où provient l'extrait, et d'extrait documentaire pour qualifier le document placé dans le dossier d'œuvre.

Enfin, les liens possibles entre le document source et l'extrait sont multiples :

- L'extrait peut reprendre une partie du document, par exemple un extrait d'article de revue ;
- L'extrait peut reprendre tout le document, mais en est une copie (comme une photocopie), par exemple une copie de décret d'autorisation de sortie du territoire ;
- L'extrait peut reprendre tout ou partie d'un document et l'annoter, devenant alors un nouveau document source, par exemple dans le cas d'un extrait de catalogue de vente sur lequel on a inscrit les montants finaux ;
- L'extrait peut être le document source, par exemple dans le cas d'une note manuscrite laissée dans le dossier.

Exemple

L'article de 2 pages sur le nécessaire de Marie-Antoinette publié dans le catalogue des nouvelles salles du Louvre.

À l'occasion de l'ouverture des nouvelles salles du Louvre consacrées aux arts des XVII^e et XVIII^e siècle, le Louvre a publié un catalogue sur les œuvres exposées dans ces salles. Parmi celles-ci, figure le nécessaire de Marie-Antoinette. L'article rédigé à son propos est donc reproduit dans le dossier d'œuvre. En ce sens, il s'agit d'un extrait du catalogue dans son intégralité qui en est le document source.

Modèle conceptuel

Nous avons ainsi défini quatre concepts, qui sont au cœur de notre modèle conceptuel :

- Dossier d'œuvre ;
- Dossier ;

- Extrait documentaire ;
- Document.

À ces quatre concepts clés, il est nécessaire d'en ajouter un cinquième, celui de l'objet qui va être documenté. Nous aurons l'occasion de revenir dans notre seconde partie plus en détail sur cet objet, et de montrer comment le dossier d'œuvre peut en apporter une vision analytique à travers un modèle conceptuel.

Précisons simplement que nous entendons ici ce concept d'objet au sens d'un item qui peut être documenté de façon unitaire, et que nous le relierons à la notion de “*Human-made thing*” développé par CIDOC-CRM : “*This class comprises discrete, identifiable human-made items that are documented as single units. These items are either intellectual products or human-made physical things, and are characterized by relative stability. They may for instance have a solid physical form, an electronic encoding, or they may be logical concepts or structures.*”¹²⁵ (CIDOC-CRM, E71 Human-made thing, version 7.1, mars 2021)

Par commodité d'usage, nous numérotions nos cinq concepts à partir de la lettre D (référence à Dossier d'œuvre) suivi d'un numéro incrémental : D1 Objet ; D2 Dossier d'œuvre ; D3 Dossier ; D4 Extrait documentaire ; D5 Document.

Ayant défini les concepts de notre modèle, il nous reste à présent à qualifier les liens qui les unissent, c'est-à-dire les propriétés qui agissent entre ces concepts. Nous identifions trois propriétés permettant de qualifier les liens entre nos concepts : “*est documenté par*”, “*est composé de*” et “*est extrait de*”.

“*est documenté par*” (numérotation Y1) vise à qualifier le lien existant entre l'objet documenté et le dossier d'œuvre. Nous le disons, à chaque dossier une œuvre, à chaque œuvre un dossier. Cette propriété permet donc d'établir le lien entre l'objet et son dossier. Nous avons choisi de

¹²⁵ traduisible par : “Cette classe comprend des éléments discrets, identifiables, fabriqués par l'homme, qui sont documentés comme des unités uniques. Ces éléments sont soit des produits intellectuels, soit des objets physiques fabriqués par l'homme, et sont caractérisés par une stabilité relative. Ils peuvent par exemple avoir une forme physique solide, un codage électronique, ou être des concepts ou des structures logiques.”

représenter la propriété du point de vue de l'objet, car c'est in fine ce dernier qui est au cœur de la logique documentaire du musée. Mais nous pouvons inverser la propriété avec "documente" (Y1i).

Domaine : D1 œuvre

Portée : D2 Dossier d'œuvre

"est composé de" (Y2) vise à qualifier le lien de hiérarchie entre deux dossiers (dossiers d'œuvre ou sous-dossier). La propriété permet également de qualifier le lien de hiérarchie entre un dossier et un extrait documentaire. Ainsi, elle représente la matérialité de la présence d'un extrait documentaire ou d'un dossier à l'intérieur d'un autre dossier. La propriété inverse est "fait partie de" (Y2i).

Domaine : D3 Dossier

Portée : D3 Dossier, D4 Extrait documentaire

"est extrait de" (Y3) met en relation l'extrait documentaire et le document. Elle caractérise le fait que l'extrait documentaire isole une partie sélectionnée d'un document source pour le contexte du dossier dans lequel l'extrait a été placé. La propriété inverse est "a pour extrait" (Y3i)

Domaine : D4 Extrait documentaire

Portée : D5 Document

In fine, nous représentons notre modèle conceptuel selon le schéma suivant. Le lecteur y observe à gauche les deux concepts extérieurs au dossier d'œuvre à proprement parler (D1 Objet et D5 Document). À droite, sont placés les concepts liés au dossier : D2 Dossier d'œuvre, D3 Dossier et D4 Extrait documentaire. L'agencement de ces trois concepts permet de représenter le caractère hiérarchique de la structure (le dossier d'œuvre contient un dossier qui contient un extrait documentaire).

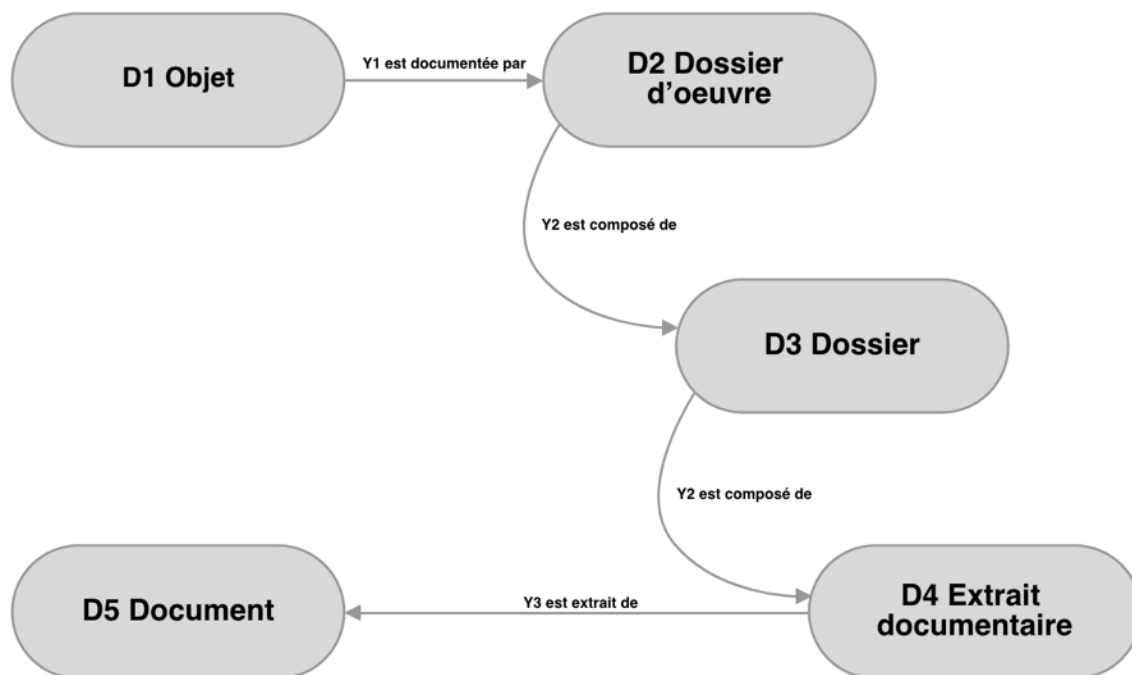


Figure 38 - Modèle conceptuel du dossier d'œuvre

Ainsi, si l'on ne peut prétendre connaître à l'avance le contenu exact d'un dossier d'œuvre ni même sa structure spécifique, le modèle que nous proposons offre un cadre de compréhension générique de ces dossiers, à travers l'articulation entre deux concepts centraux des sciences de l'information et de la documentation (le dossier et le document), mais dans leur spécificité appliquée au cas du dossier d'œuvre.

In fine, le modèle que nous proposons fait preuve d'une grande simplicité, traduisant à la fois la forte hétérogénéité des dossiers (puisque l'on ne peut pas spécifier plus le modèle au risque d'exclure une partie des usages) et leur structure finalement proche des concepts originaux des sciences de l'information et de la documentation que nous avons aisément pu exploiter dans notre modèle sans avoir à en développer de nouveau.

Dans le contexte industriel de cette thèse CIFRE, ce modèle a notamment vocation à servir de base de modélisation pour la numérisation des dossiers d'œuvre au sein des SIGC. Il définit

ainsi les différents éléments qui doivent être pris en compte par le système d'information et transcrits en objets numériques. Nous n'avons pas réalisé ce travail car il dépasse un peu de notre cadre mais cela induit notamment une réflexion sur le sens de l'extrait documentaire en contexte numérique, que l'on pourra notamment rapprocher du concept de “*record*” (que l'on peut traduire par *représentation numérique*) que l'on retrouve dans certaines ontologies telles que EDM (Europeana Data Model, que nous détaillerons dans notre seconde partie) et qui qualifie la représentation numérique d'un item.

Chapitre 5 : Le dossier d'œuvre comme grammatisation de l'œuvre d'art

Nous l'avons vu, le dossier d'œuvre est ainsi la marque de l'intérêt d'une institution culturelle pour un objet. Plus précisément, le dossier d'œuvre est la formalisation récente (puisqu'il n'apparaît qu'au premier quart du XXe siècle, pour ne se diffuser réellement que dans le dernier quart du XXe siècle) du dossier documentaire, et plus globalement de la documentation des œuvres. Si cette documentation des œuvres pouvait prendre des formes variées avant l'apparition d'un dossier structuré et plus ou moins normé, elle semble bien avoir toujours été présente, que ce soit en France mais également dans les autres pays occidentaux où se développent le concept de musée à partir du XVIIIe siècle.

Ainsi, le dossier d'œuvre est ouvert par les institutions de conservation dès lors qu'elles s'intéressent à un objet culturel. Ici, il ne s'agit d'ailleurs pas de considérer le dossier d'œuvre comme s'appliquant strictement à la notion d'œuvre d'art. Nous avons ainsi collecté des témoignages de documentalistes décrivant des pratiques documentaires basées sur le dossier d'œuvre dans des musées n'étant pas des musées d'art, comme le Mucem.

Nous retrouvons la trace de ce dossier dans tous les musées, car comme nous l'avons montré le dossier d'œuvre est avant tout un outil, qui sert à la gestion de l'œuvre au sein de l'institution culturelle. S'il ne semble pas apparaître toujours au même moment de la vie de l'objet au sein de l'institution, et si certains musées n'ont pas achevé le processus de constitution des dossiers en raison de l'importante charge de travail que cela représente pour les institutions, ou de l'absence d'information sur certaines œuvres, le dossier d'œuvre a bien un caractère systématique dans les institutions muséales. Ainsi, si nous avons rencontré des institutions témoignant de la difficulté à constituer les dossiers des œuvres déjà présentes dans leur collection, toutes les institutions que nous avons rencontrées produisent des dossiers pour toutes les œuvres entrant actuellement dans leur collection.

Le dossier d'œuvre constitue ainsi la marque du travail documentaire réalisé autour de l'objet. Plus précisément, il devient la formalisation de ce travail documentaire, sa mise en ordre. Dans

ce contexte, la mise en ordre du travail documentaire opéré sur l'objet induit l'intégration de l'objet à la collection, au même titre que son déplacement depuis une salle de vente vers les réserves du musée ou son inscription à l'inventaire. Ouvrir le dossier d'œuvre, le structurer et disposer les éléments en son sein est une façon pour l'institution muséale d'affirmer son rôle de conservation de l'objet. Par la constitution du dossier, l'institution produit l'outil qui lui permettra de gérer, tant aux plans scientifique qu'administratif, l'œuvre dans son parcours de vie au sein du musée.

En tant qu'outil, il poursuit les objectifs de conservation et de documentation des œuvres initiés par la pratique de l'inventaire. Mais quand l'inventaire se lit au prisme d'une collection, le dossier d'œuvre se lit au prisme de l'œuvre. En ce sens, et nous l'avons montré, le dossier est le double de l'œuvre. Il en est la représentation institutionnelle.

Mais plus que ça, il est ce qui permet de comprendre l'œuvre, de l'appréhender en détail. Nous l'avons montré à travers les objets de notre corpus : c'est parce que nous possédons un dossier d'œuvre sur les lambris de l'hôtel de Luynes que nous sommes en mesure d'expliquer pourquoi cet ensemble est intéressant et pourquoi il a sa place au musée du Louvre.

À ce titre, le dossier ne se contente pas de refléter l'état de la connaissance sur l'œuvre : il la nourrit. C'est parce que Bertrand Jestaz vient au musée du Louvre inspecter le nécessaire de Marie-Antoinette, et on peut supposer comparer avec les documents historiques qui se trouvent dans le dossier, qu'il peut étayer son hypothèse selon laquelle l'œuvre du musée de Grasse n'est pas un nécessaire ayant appartenu à Marie-Antoinette. De la même façon, c'est en consultant le dossier de la tapisserie qui serait le ciel du lit de la duchesse de Bourbon que Frédéric Dassas peut établir que l'objet n'est pas l'œuvre originale. C'est en consultant les archives et en les mettant en regard avec les photos de l'œuvre, puis en consultant la correspondance de Pierre Verlet, qu'il comprend la méprise.

Le dossier d'œuvre, outil de manipulabilité l'œuvre d'art

Le dossier participe donc intégralement à l'œuvre. C'est en ce sens qu'il en est une grammatisation de l'œuvre. Ainsi, Bernard Stiegler définit la grammatisation comme "*un*

processus de description, de formalisation et de discrétisation” (Stiegler, s. d.). En ce sens, la grammatisation est le fait que l’expression matérielle permet la manipulation de ce qui est exprimé (Bachimont, 2007). De la même façon que l’écriture grammatise la parole, le dossier vient grammatiser l’œuvre. Par ailleurs, et nous le verrons dans notre seconde partie, le processus de numérisation du dossier que nous décrivions précédemment est alors lui-même un processus de grammatisation, en ce sens que la numérisation du dossier et sa décomposition analytique par l’ontologie et la sémantisation des données accélère la grammatisation de l’œuvre.

Le dossier d’œuvre permet donc bien de décrire, de formaliser, et de discrétiser les objets qui sont des œuvres. Décrire, puisqu’il documente l’œuvre dans sa forme actuelle (à travers des photos, des descriptions artistiques, etc.). Le dossier documente également l’objet dans ses formes précédentes : photographies d’archives, descriptions historiques, dessins... Autant de documents qui permettent de se représenter l’objet tel qu’il pouvait être avant, à l’instar des photographies conservées dans le dossier d’œuvre des lambris de l’hôtel de Luynes et qui illustrent les montages aux hôtels Luynes et Le Baudy. C’est également dans le dossier de l’appareil de géodésie que l’on trouve une notice expliquant - décrivant - la fonction de l’appareil, et en quoi il est novateur au XVIII^e siècle, ce qui explique sa place dans la collection. Enfin, le dossier explicite pourquoi les changements interviennent : c’est dans le dossier que l’on trouvera les éléments liés aux restaurations des œuvres et qui expliquent pourquoi l’on intervient à un moment donné sur l’œuvre. En ce sens, il favorise la manipulabilité de l’œuvre puisqu’il explicite les besoins ou acte les actions de manipulabilité de l’œuvre, par exemple une restauration opérée sur le nécessaire de Marie-Antoinette, ou le fait de retirer la tapisserie, ancien ciel de lit, de la chambre de la duchesse de Bourbon.

Formaliser, puisque le dossier d’œuvre propose un découpage des différents composants de l’œuvre. Ainsi, dans le contexte de la grammatisation, formaliser revient à mettre en œuvre une manipulation calculatoire. Autrement dit, formaliser, c’est réduire la réalité abordée en entités manipulables de manière aveugle, que ce soit par un utilisateur en contexte documentaire, ou un algorithme en contexte numérique. Si le dossier d’œuvre ne formalise pas l’argument contenu dans le dossier pour normer le raisonnement - puisque nous avons montré que le

contenu du dossier n'est pas prédictible -, il rend manipulable comme des entités calculatoires les éléments composant l'œuvre ou sa vie. Les parties de l'œuvre deviennent identifiables, réifiables et manipulables via le découpage qu'en fait le dossier, qu'il s'agisse de ses caractéristiques physiques, de sa réception culturelle ou de son traitement administratif. Le dossier formalise car il permet de reconnaître des formes, elles-mêmes discrètes.

En second lieu, la formalisation permet également de réduire l'œuvre à la forme, c'est-à-dire de la rendre calculable et manipulable au sein des systèmes techniques du musée (qu'ils soient numériques ou non par ailleurs) par un ensemble de formes discrètes. C'est par la formalisation du dossier et de la fiche de gestion que toute œuvre devient opérable, manipulable au sein de l'institution, et ce, malgré l'hétérogénéité forte de ces œuvres.

La formalisation vient ainsi réduire l'œuvre - dans toute sa complexité - à son numéro d'inventaire. Cette action permet alors d'instancier la manipulabilité de l'œuvre au sein des systèmes administratifs et des systèmes d'information du musée, sans craindre une erreur de qualification ou d'ambiguïté à propos de cette qualification. La formalisation normalise également les informations à propos de l'œuvre, ce qui permet la manipulabilité. C'est par exemple le cas de son attribution (c'est-à-dire l'attribution de l'œuvre à un artiste). Le spécialiste de tel peintre ou de tel ébéniste n'aura pas à examiner chaque œuvre avant de déterminer si elle fait ou non partie de son corpus : il s'en remet - dans un premier temps en tout cas - à l'avis du musée, exprimé le plus souvent directement sur la couverture du dossier par une mention d'attribution. Ainsi, la trouvabilité - aspect de la manipulabilité - des œuvres pertinentes au sein d'un corpus est bien renforcée par la formalisation.

Enfin, discrétiser puisque le dossier permet de définir les contours de l'œuvre. Rappelons que discret tire son étymologie du latin *discretus*, qui signifie *divisé, séparé* et que donc

“relève du discret ce qui éclate, se résout en individus isolés, ce qui est séparé d'avec soi-même, comme l'indique l'étymologie latine (ainsi les bornes kilométriques le long des routes, les mots successifs dans les phrases, ou les lettres dans les mots sont les unités d'ensembles ou de séries discrètes)” (Salanskis, s. d.)

Or, le rôle du dossier d'œuvre est bien de participer à la définition des bornes de l'œuvre décrite. Si c'est plus précisément l'inventaire qui fixe ces bornes par l'apposition d'un numéro d'inventaire sur chaque item de la collection, c'est le dossier d'œuvre qui contient la justification de cette discrétisation. Ainsi, c'est le dossier d'œuvre du nécessaire de Marie-Antoinette qui apporte la justification au fait que l'on inventorie, que l'on discrétise cet ensemble de plusieurs dizaines d'objets en une seule œuvre, alors que l'on aurait pu apposer un numéro d'inventaire à chaque assiette, chaque flacon, chaque ustensile présent dans le nécessaire. Mais l'œuvre fait sens en tant que tout, et c'est le dossier d'œuvre qui le montre en insistant sur son caractère représentatif d'une proto-industrie du luxe au XVIII^e siècle, et parce que c'est l'objet en tant qu'ensemble qui tient un rôle particulier dans l'histoire de la Révolution française. En ce sens, cette discrétisation participe elle-aussi à la manipulabilité de l'œuvre, puisqu'elle donne au musée une prise sur cette dernière en en définissant les contours.

En ce sens, le dossier d'œuvre - plus généralement la documentation des œuvres qui se traduit dans le contexte français par le dossier d'œuvre - est bien ce qui permet de comprendre pourquoi l'objet est œuvre d'art. Qu'est-ce qui le distingue d'un simple objet ? Qu'est-ce qui change à partir du moment où l'objet est documenté ? C'est bien la capacité pour tout un chacun de se réapproprier les éléments de justification de la présence de cet objet dans la collection. Pourquoi les lambris de l'hôtel de Luynes sont-ils conservés par le musée du Louvre ? Parce qu'ils sont à la fois représentatifs d'un style du XVIII^e siècle et présentent des spécificités notables par rapport à ce style. Cette information, c'est le dossier d'œuvre qui nous l'apporte, de façon plus systématique que tout autre support d'information. La connaissance, l'intérêt pour l'objet n'est alors plus circonscrit aux seules personnes qui lui confèrent un intérêt, il devient accessible à tout un chacun.

En agissant de la sorte, le dossier d'œuvre agit en outil facilitant la manipulabilité de l'œuvre. Certes, prise unitairement, une œuvre serait gérable ponctuellement sans son dossier. Mais au sein d'une vaste collection, opérée par une administration, le dossier émerge comme un besoin, comme une entité pragmatique qui se manifeste par sa matérialité documentaire. En ce sens, la documentation joue le rôle d'une technique, permettant la saisissabilité procédurale de l'œuvre.

L'institution explicite alors les critères qui font de l'objet une œuvre d'art, elle les explicite selon un système formel déterminé se transcrivant à travers les différents documents et leurs nomenclatures, actant l'intérêt de l'institution pour l'objet, qu'elle considère au même titre que les autres objets de la collection. Elle le fait au nom de l'État et c'est en ce sens que le dossier devient - partiellement - une archive. Rappelons à ce titre le mot de Jacques Derrida : "*Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation*"¹²⁶ (Derrida & Prenowitz, 1995).

Enfin, le dossier d'œuvre, en tant que grammatisation de l'œuvre d'art, permet la reproductibilité de la démonstration du caractère artistique de l'objet. C'est parce qu'il discrétise et décrit l'œuvre selon un unique système formel qu'il permet cette reproductibilité. Nous entendons ici la reproductibilité dans le sens originel de la production, à savoir le fait d'engendrer, de donner naissance. Cette reproductibilité est donc la capacité à réitérer l'opération de donner naissance. Ici, la reproductibilité s'entend comme la capacité à réitérer la démonstration du caractère artistique de l'objet, ce que nous entendons comme le fait de faire passer l'objet du statut de bien à celui d'œuvre.

Du bien culturel à l'œuvre d'art

La question de la définition de ce qu'est une œuvre d'art a ainsi maintes fois été posée dans l'histoire de la philosophie de l'art. Nous n'y reviendrons pas car nous ne souhaitons pas l'appréhender ici sous l'angle philosophique, qui pose d'innombrables questions auxquelles nous ne nous sentons pas particulièrement légitime d'apporter une réponse. Nous pouvons cependant aborder les choses sous l'angle du traitement informationnel de l'œuvre d'art.

Commençons pour cela par définir ce qu'est un bien culturel, concept que nous opposerons à celui d'œuvre d'art. La principale définition retenue pour qualifier un bien culturel est celle de l'UNESCO dans sa *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*¹²⁷.

¹²⁶ Traduisible par : "Une démocratisation effective peut toujours être mesurée à l'aune de ce critère essentiel : la participation et l'accès aux archives, à leur constitution et à leur interprétation."

¹²⁷ [Lire la convention en ligne sur le site de l'UNESCO](#), consulté le 20 mai 2021

Un bien culturel n'est ni plus ni moins qu'un bien, au sens économique du terme donné par Marc Pénin dans l'article sur les biens économiques de l'encyclopédie Universalis (Pénin, s. d.). Ainsi un bien doit être *“utile, apte à satisfaire des besoins humains”* mais qui plus est, il doit être rare et produit par une activité humaine. Ainsi la principale caractéristique du bien culturel est que sa valeur, son utilité provient de son caractère culturel et non de sa valeur monétaire ou utilitaire. Cela veut dire, et c'est ce que l'on retrouvera dans la définition donnée par l'UNESCO, que la question de l'attribution du statut de bien culturel est subjective. Est un bien culturel tout objet auquel n'importe qui peut conférer une valeur culturelle.

Comme le note justement Jean-Michel Bruguère (Bruguère, 2006), il est cependant nécessaire de distinguer deux types de biens culturels : le bien culturel patrimonialisé, versus le produit culturel. Ici, le produit culturel vise à satisfaire un besoin culturel (par exemple, un CD nous permet d'écouter de la musique). Le produit culturel est donc ce que nous produisons (un objet ou un service) dans une vocation culturelle. En ce sens, il s'oppose au bien culturel patrimonialisé qui est ce que nous conservons dans une vocation culturelle. Comme le fait remarquer Bruguère, ce qui distingue *“le bien culturel patrimonialisé que l'on souhaite conserver et transmettre [c'est qu'il] connaît des mesures visant à son acquisition et d'autres à sa protection.”*

Ici, la notion de patrimoine est entendue dans ce qui est probablement son plus petit dénominateur commun : la volonté de préserver ce qui vient du passé. Ce que Jean-Michel Leniaud décrit comme admettre

“par hypothèse que le concept de patrimoine peut s'articuler sous trois rubriques. La première constate ce qui du passé mérite d'être conservé ; la seconde touche aux motivations qui conduisent à accepter le passé ou à le rejeter ; la troisième, d'ordre pratique, concerne les modalités par lesquelles le patrimoine a été progressivement apprécié, conservé et transmis.” (Leniaud, s. d.)

La notion de patrimoine se comprend donc bien dans sa dimension mémorielle, qualifiant les objets porteurs de valeur mémorielle (Bachimont, 2017). En ce sens, si le patrimoine n'est pas nécessairement artistique.

De son côté, *“l'œuvre d'art authentique, c'est celle qui est reconnue comme telle, et qui mérite à son créateur d'être reconnu comme artiste”* (Dufrenne, s. d.). Mickaël Dufrenne nous apporte ici une vision documentaire de l'œuvre. L'œuvre sert de preuve à la qualité de l'artiste. L'œuvre est le document qui qualifie son producteur comme artiste. Plus loin, il précise que *“[l']œuvre, si le consensus la consacre et la porte à travers l'histoire, c'est qu'elle est exemplairement une œuvre”*. Autrement dit, est œuvre ce que tout le monde considère comme une œuvre. Le qualificatif d'œuvre est attribué par le destinataire de celle-ci.

En ce sens, si l'écart entre une œuvre et un bien culturel patrimonialisé est ténu, puisque les deux présentent un caractère mémorable, une différence semble se dresser : l'œuvre est une acceptation sociale et commune, quand le bien culturel peut être individuel. L'objet devient œuvre lorsqu'il est considéré par le collectif comme un bien culturel commun. Mais l'œuvre est également une réception, puisque l'objet ne devient œuvre que lorsqu'il est appréhendé, qu'il est sujet à un processus de documentarisation. L'objet ne devient œuvre que lorsque l'on sait pourquoi nous y accordons collectivement de l'importance. C'est bien ici ce qui le distingue du bien patrimonialisé, qui n'est pas collectivement reçu mais qui est au contraire collectivement produit. Ainsi, œuvre d'art et bien patrimonialisé peuvent être vus comme les deux faces d'un même objet. C'est le traitement appliqué qui diffère entre les deux.

Or, et nous l'avons montré tout au long de ce chapitre, ce qui structure la réception de l'œuvre, ce qui définit le formalisme de lecture de l'œuvre, c'est bien le dossier documentaire au sein de l'institution de conservation. C'est ce dossier qui est à la racine de travail de conservation, de documentation et de valorisation produit par l'institution et qui se transcrit dans le travail plus global sur l'œuvre dans l'institution : les expositions, la recherche, les restaurations, etc. En ce sens, le dossier est le socle documentaire du statut de l'œuvre apporté par l'institution.

De la grammatisation à une vision analytique de l'œuvre

In fine, et nous l'avons montré, le dossier fait office d'outil de documentation au sein de l'institution. En ce sens, en grammatisant l'œuvre, le dossier la rend manipulable par l'institution. C'est bien là ce que le dossier fait à l'œuvre. Dès lors, ce processus s'inscrit dans

la durée (puisque l'œuvre est d'autant plus aisément manipulable qu'elle est documentée) et opère en considérant le dossier comme le support de l'œuvre (Bachimont, 2019). La numérisation de ce dernier, permettant une manipulabilité du dossier même, est alors perçue comme un facteur d'augmentation de celle de l'œuvre.

C'est d'ailleurs particulièrement visible dans les témoignages de certaines institutions que nous avons rencontrées. Les documentalistes du musée de l'Armée nous confiaient ainsi posséder des dossiers d'œuvre papier peu structurés, dispersés au sein de l'institution et in fine peu utilisés. Leur ambition était alors de constituer un dossier d'œuvre numérique pour chaque œuvre, de les centraliser au même endroit (sur un serveur) et de les structurer en sous-dossier de façon strictement similaire, même si la complétude de ces sous-dossiers pouvait être aléatoire.

L'objectif de cette transition vers le dossier d'œuvre numérique est alors de les rendre utilisables, et par conséquent de rendre les œuvres dont ils parlent manipulables. En effet, à travers l'initiation de ces dossiers (au sein desquels on retrouve bien les différents critères de la grammatisation que nous avons décrit), les documentalistes du musée espèrent faciliter le travail collectif des agents du musée, et faciliter l'accès aux collections pour les personnes extérieures à l'institution, et en premier lieu la communauté des chercheurs. Il y a donc ici un lien direct qui est établi entre la grammatisation du dossier (et notamment sa formalisation) et l'idée de bénéficier d'un outil facilitant la manipulation de l'œuvre.

Ici, les documentalistes soulignent également le potentiel - si ce n'est la réalité - polychrétique que joue le dossier vis-à-vis de l'œuvre d'art, pour reprendre le terme d'Yves Jeanneret (Jeanneret, 2008). Par son existence, le dossier souligne en effet la multiplicité des rapports et des interventions sur l'œuvre, par les différents professionnels l'entourant, ainsi que par la multiplicité des lectures possibles du dossier, du simple recueil d'information sur l'œuvre à la preuve archivistique de son traitement.

C'est donc ici qu'il nous faut en revenir aux prémices de la constitution du dossier d'œuvre, en 1937, au département des peintures du musée du Louvre, lorsque l'équipe du département

décide de produire deux outils documentaires distincts : le dossier d'œuvre et la fiche d'œuvre. Nous avons vu comment cette dernière a progressivement évolué pour se transformer en logiciel de gestion des collections et comment les fonctionnalités de ce dernier se sont enrichies au fur et à mesure des années.

L'enjeu qui se pose à présent est donc celui de faciliter la manipulabilité du dossier en tant qu'outil, au sein de systèmes de plus en plus numériques, interopérables et qui permettent dès lors d'avoir une vision fine et analytique des différentes strates de connaissance autour de l'œuvre, tout en évitant l'écueil de réduire cette manipulabilité à une simple saisissabilité des données. C'est en ce sens qu'il nous faut poursuivre notre étude en nous intéressant au passage du document à la donnée.

Partie 2 : Du document à la donnée, la perte de la manipulabilité de l'œuvre

Décrire une œuvre d'art constitue l'essence même du travail de l'historien de l'art. C'est d'ailleurs une pratique largement discutée et débattue dans la communauté des historiens de l'art, et dont les conventions se figent notamment au XIX^e siècle à travers les œuvres littéraires de Johann Joachim Winckelmann (Winckelmann & Décultot, 2006) qui structure la façon même de décrire l'œuvre ou de Heinrich Wölfflin (Wölfflin et al., 2017) qui catégorise mouvements et courants artistiques.

Nous pouvons faire remonter l'apparition de ces normes - alors implicites - à Giorgio Vasari¹²⁸ et à la publication de ses *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*¹²⁹ (Chastel, s. d.; G. Vasari & Adriani, 1568) dans lesquelles il met en place un formalisme de description des artistes et des œuvres, à travers différentes notices codifiées et respectant une trame similaire, organisée autour de la vie de l'artiste, passant en revue les différentes périodes de sa vie, de son enfance à sa maturité, puis à son décès. Les œuvres ponctuent le récit de Vasari, s'égrenant au fil des pages, dans des présentations souvent aussi concises que descriptives, s'en tenant bien souvent à une description iconographique. Les plus importantes aux yeux de l'auteur font quant à elles l'objet d'un récit riche en anecdotes. En témoigne cet extrait de la vie du peintre Cimabue :

De retour à Florence, Cimabue exécuta plusieurs sujets de la vie du Christ, très bien dessinés, dans le cloître de Santo-Spirito. À la même époque, il envoya plusieurs de ses ouvrages à Empoli où on les conserve précieusement encore aujourd'hui, dans l'église du château. Il fit ensuite, pour Santa-Maria-Novella, la Madone qui est placée entre la chapelle des Rucellai et celle des Bardi de Vernio. Cette figure, la plus grande que l'on eût tentée jusqu'alors, est entourée d'anges qui témoignent que, si notre artiste n'avait pas complètement délaissé la manière grecque, il s'était du moins approché du bon style moderne. Ce tableau excita l'enthousiasme général. Le peuple s'empara de la

¹²⁸ 1511 - 1574 ; Giorgio Vasari est un peintre, architecte et écrivain florentin du XVI^e siècle

¹²⁹ Titre traduit en français : Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes

Madone et la porta en triomphe au bruit des trompettes et des cris de joie, jusqu'à l'église où elle devait être déposée. On raconte et on lit dans les mémoires de quelques vieux peintres, que les magistrats de Florence ne crurent pouvoir faire un plus grand plaisir au roi Charles d'Anjou, qui traversait leur ville, qu'en lui montrant cette Madone à laquelle Cimabue travaillait dans une maison de campagne près de la porte San-Piero. [...] (G. Vasari, 1841)

Les *Vite* étant considérées comme le premier ouvrage d'histoire de l'art, on comprend alors que la description des œuvres constitue un aspect essentiel, fondamental, de la discipline. De ce fait, les conventions autour de la description vont s'explicitier et se débattre entre historiens, critiques et connaisseurs¹³⁰, d'autant que cette question de la description est intrinsèquement liée à celle de la qualification de l'œuvre, notamment pour les théoriciens de l'esthétique analytique. Arthur Danto défend ainsi que si *“une entité est une œuvre d'art, il n'existe pas de manière de la voir qui soit neutre ; donc, dans la mesure où on la voit de manière neutre, on ne la voit pas comme une œuvre d'art”* (Danto, 1989). Décrire l'œuvre nécessite donc pour Danto une interprétation préalable de l'œuvre, et donc sa qualification en tant qu'œuvre.

Cela explique dès lors que l'histoire de l'art soit une discipline profondément littéraire, faisant historiquement la part belle aux belles lettres. André Chastel la définit d'ailleurs comme ayant *“commencé par la Fable”* (Chastel, s. d.), c'est-à-dire le récit, dans l'article qu'il y consacre sur l'encyclopédie Universalis. Ainsi, l'expression classique en histoire de l'art passe par ce récit, transcrit sous la forme de documents, tel que nous l'avons illustré dans notre prologue.

Pourtant, la diffusion des technologies de l'information et la numérisation des activités muséales que nous avons commencées à décrire remettent profondément en question la description des œuvres d'art. Cette description passe en effet du discours sur l'œuvre par le document - qui peut aussi bien être le texte d'un Joachim Winckelmann que l'émission d'un Stéphane Bern - au discours sur l'œuvre par la donnée, segmentée et normalisée.

¹³⁰ Le connaisseur fait ici référence à la pratique du *“connoisseurship ou « art du connaisseur »* [qui] se cristallise au XVIII^e siècle entre la France, l'Angleterre et l'Italie. Pratique mondaine et commerciale, qui consiste à juger de l'authenticité d'une œuvre d'art, à en reconnaître l'auteur et à la dater, le *connoisseurship* repose sur un ensemble de savoirs et de savoir-faire techniques, élaborés au sein des collections privées, des musées et du marché de l'art.” (Passini, 2017)

Aussi, dans le cas du Laocoon, l'œuvre est moins regardée l'incarnation physique de la souffrance et de la détresse, pour reprendre le propos de Winckelmann¹³¹, que comme le numéro MV 1059-0-0 du musée Pio-Clementino au Vatican, si ce n'est comme le manifeste IIF¹³² <https://catalogo.museivaticani.va/service.php/IIF/7244/manifest>.

¹³¹ “La douleur du corps et la grandeur de l’âme sont réparties avec la même vigueur dans toute la structure de la statue, et se font en quelque sorte équilibre. Laocoon souffre, mais souffre comme le Philoctète de Sophocle ; sa détresse nous pénètre jusqu’au fond du cœur, mais nous souhaiterions pouvoir supporter la détresse comme cette grande âme elle-même” (Winckelmann & Charrière, 1991)

¹³² Nous l’avons mentionné, IIF est un ensemble de fonctionnalités permettant de manipuler les images des œuvres en contexte numérique. Parmi ces fonctionnalités, est notamment proposé le concept de manifeste, proposant un format de publication standardisé des informations sur l’œuvre

Chapitre 6 : La mise en données des œuvres d'art

Cette vision de l'œuvre, certes moins romantique, se justifie néanmoins par des aspects pragmatiques d'une volonté de manipulabilité accrue de l'œuvre, comme nous l'avons montré. Décrire l'œuvre à travers un identifiant permet par exemple, de prendre en compte la gestion de la désignation des œuvres : lorsque l'on parle du Laocoon, s'agit-il du Laocoon original - celui dont on ne conserve pas la trace, du Laocoon conservé au musée du Vatican - œuvre antique considérée comme l'authentique actuelle - ou, par exemple, de la copie en bronze exposée à l'Assemblée nationale¹³³ ? Désigner l'œuvre par ses caractéristiques discriminantes (localisation précise, numéro d'inventaire) permet d'en désambiguïser tant la désignation que la description.

Une fois que l'on a identifié clairement l'œuvre, viennent s'ajouter d'autres problématiques nécessitant de passer d'une description par le récit à une description par les données. En France, l'une de ces problématiques est l'inventaire à dix-huit colonnes du ministère de la culture (Centre de ressources documentaires du département des conservateurs, INP, 2017). Les rubriques de l'inventaire sont réparties entre celles relatives au statut juridique des biens et aux conditions de leur acquisition, celles relatives à la description des biens, plus quelques rubriques complémentaires.

Le développement d'une vision analytique de l'œuvre d'art s'impose donc dès la création de l'inventaire sous la Révolution française et se développe régulièrement, comme avec l'apparition de la fiche d'information du Service de la documentation du Département des peintures du musée du Louvre. De façon pragmatique, cette vision analytique de l'œuvre en facilite la gestion. Elle permet d'identifier rapidement l'œuvre au sein d'une collection et de lui appliquer un traitement spécifique, basé sur la description objective de caractéristiques déterminées.

¹³³ Finalement plus proche de l'originale que le marbre du Vatican, puisqu'il s'agit d'une copie produite dans un matériau similaire

Si l'inventaire officiel des musées est toujours exprimé au format des dix-huit colonnes, force est de constater que les éditeurs de SIGC ont eux-mêmes avancé dans cette vision analytique de l'œuvre et découpé les dix-huit colonnes en une multitude de champs descriptifs. Un logiciel comme Flora propose plusieurs centaines (environ trois cents) de champs de description d'une œuvre. Cette explosion du nombre de champs descripteurs par rapport à la version originale de l'inventaire est due à plusieurs facteurs. En premier lieu, les progiciels optent le plus souvent pour une description à la granularité plus fine que celle de l'inventaire réglementaire du ministère de la culture. Le champ 12 de l'inventaire, "mesures", se transforme ainsi dans Flora en un conteneur répétable de champs comprenant à minima :

- hauteur
- unité de dimension de la hauteur
- largeur
- unité de dimension de la largeur
- autre mesure (bloc répétable)
 - valeur de la mesure
 - type de la mesure
 - unité de la mesure

C'est cette granularité qui permet ensuite à l'utilisateur du progiciel d'effectuer des recherches précises et efficaces puisqu'il n'interroge pas du plein-texte mais bien des données structurées. Qui plus est, il devient alors possible de déléguer certains calculs de contrainte au logiciel, comme par exemple la capacité à faire entrer un objet dans une salle, ou les contraintes spécifiques de transport par rapport à son poids.

S'ajoute à ce besoin de recherche précise au sein de la base, le besoin de connaissance précise de l'objet qui n'est pas nécessairement pris en compte dans l'inventaire. Par exemple, les champs relatifs à la localisation de l'objet ne sont pas présents dans l'inventaire réglementaire, car ils correspondent à d'autres métiers ou à d'autres situations de gestion de l'œuvre.

Au sein des progiciels, de nombreux champs sont contextuels. C'est par exemple le cas de ceux qui vont spécifiquement concerner les monnaies ou les collections d'histoire naturelle. Ils

correspondent pour beaucoup au besoin de description de l'œuvre d'un point de vue scientifique. En ce sens, nous observons un phénomène de rassemblement des fonctions d'inventaire, de gestion et de documentation des œuvres au sein d'un même lieu numérique, le progiciel de gestion de collection. Il devient alors le cœur de la gestion documentaire des œuvres.

Enfin, ces progiciels doivent également gérer des situations qui pouvaient être évitées dans les inventaires papier. Et notamment celle de l'unicité de l'œuvre. Où commence une œuvre et où s'arrête-t-elle ? Avec en l'occurrence au moins deux cas complexes possibles.

L'œuvre physiquement unitaire est décomposée. Elle peut l'être involontairement et de manière chaotique : l'œuvre est brisée. Pour une terre cuite, cela veut dire deux tessons appartenant à un même objet. Mais cela peut aussi être une œuvre dont les différentes parties ont été dispersées volontairement : enluminures découpées ou prédelles séparées d'un retable (à l'instar de la Crucifixion d'Andrea Mantegna, conservée au Louvre¹³⁴, qui constitue la partie centrale d'un vaste retable qui se trouvait à l'origine dans l'église San Zeno de Vérone).

Il y a ensuite le cas de l'œuvre composite. C'est par exemple le cas du nécessaire de voyage de Marie-Antoinette. Ce nécessaire est constitué d'une multitude de pièces. C'est bien l'ensemble qui fait sens, tel qu'il a été pensé initialement. Et pourtant, chaque pièce peut être regardée individuellement. Mais c'est bien l'ensemble qui est décrit comme un tout dans l'inventaire, pour une raison pragmatique de compréhension de la description.

Dans les inventaires papiers, cette question de l'unicité est traitée par le regroupement des dimensions de la manipulation (Bachimont, 2019) au sein du document papier qu'est l'inventaire. Il suffit d'inscrire (dimension de l'expression) à côté de la description de l'œuvre qu'elle vient en complément d'une autre pour que le lecteur de l'inventaire (dimension de la restitution) interprète cette information. En contexte numérique, ces dimensions étant distinctes, les progiciels devront transcrire ce lien de relation entre les objets. Se pose alors la

¹³⁴ Voir <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064446>

question de la qualification du lien en données, quand il était auparavant exprimé par le récit : les deux objets sont-ils issus d'un même objet, sont-ils imbriqués l'un dans l'autre, etc. ?

Les progiciels des musées, ayant pour fonction la description des œuvres, doivent non seulement être en mesure de gérer une forte variabilité de typologie d'œuvres, mais ils sont également utilisés par de nombreux professionnels, lesquels ont des besoins spécifiques dans la description ou la gestion des œuvres.

Cette transformation de la description des œuvres, d'une description documentaire et narrative, en une description par la donnée touche aussi bien les SIGC que plus globalement le monde de l'art¹³⁵. Cela se traduit pour celui-ci - et son courant lié aux humanités numériques - par des réponses techniques liées à un besoin de connaissance accru. Implicitement, cette évolution s'inscrit dans le cadre de pensée du modèle hiérarchique "Data Information Knowledge Wisdom" (DIKW, aussi connu comme la hiérarchie de la connaissance) formalisé par Russell Ackoff dans les années 1980 (Ackoff, 1989) et décrit par Rowley de la façon suivante :

*"The hierarchy is used to contextualize data, information, knowledge, and sometimes wisdom, with respect to one another and to identify and describe the processes involved in the transformation of an entity at a lower level in the hierarchy (e.g. data) to an entity at a higher level in the hierarchy (e.g. information). The implicit assumption is that data can be used to create information; information can be used to create knowledge, and knowledge can be used to create wisdom."*¹³⁶
(Rowley, 2007)

Comme le note Hubert Guillaud (Guillaud, 2017) à la suite de Paul Dourish et de Lev Manovich, la base de données - qui s'impose comme le réceptacle de cette brique fondamentale qu'est la donnée dans le modèle DIKW - est devenue la forme culturelle majeure du XXIe

¹³⁵ On pourrait ici citer en exemple la base AGORHA de l'INHA, qui n'est pas un musée et ne gère pas de collections, mais qui est confrontée à des problématiques similaires à certains égards. Nous pourrions également citer les agrégateurs de bibliothèques numériques tels que Europeana, qui posent des problématiques similaires.

¹³⁶ Traduisible par : "La hiérarchie est utilisée pour contextualiser les données, l'information, la connaissance et parfois la sagesse, les uns par rapport aux autres, et pour identifier et décrire les processus impliqués dans la transformation d'une entité à un niveau inférieur de la hiérarchie (par exemple les données) en une entité à un niveau supérieur de la hiérarchie (par exemple l'information). L'hypothèse implicite est que les données peuvent être utilisées pour créer de l'information ; l'information peut être utilisée pour créer des connaissances, et les connaissances peuvent être utilisées pour créer la sagesse."

siècle, après le film au XXe siècle et le livre au XIXe siècle. Il est aisé de constater de manière empirique à quel point cet objet numérique se retrouve à tous les niveaux de notre vie, professionnelle comme personnelle, sous sa forme initiale (via des logiciels comme Access, des bases comme Joconde) ou derrière des applications courantes de nos vies numériques (nos agendas, nos carnets d'adresse, nos listes de SMS, etc.).

Pour autant, rappelons que ce modèle DIKW est régulièrement critiqué, notamment en tant qu'il renforce l'idée d'une objectivité de la donnée exprimée :

*“Data can be more than the mere “observable”, and it can be more than the pronouncements of “instruments”. There are contexts, conventions, and pragmatics at work. In particular circumstances, researchers might regard some recordings as data which report matters that are neither observable nor determinable by instrument”*¹³⁷
(Frické, 2009)

Nous le mentionnions en introduction, la donnée peut ici se définir comme *“une description élémentaire, typiquement numérique pour nous, d'une réalité. C'est par exemple une observation ou une mesure.”* (Abiteboul, 2013) Dans cette définition, la donnée est dès lors souvent renvoyée à la notion de “fait”, qui sera communiqué, traité ou stocké sous la forme d'une donnée. Dans cette perspective, la donnée est donc réduite à la formalisation sémantique du fait, au sein d'un système d'information. C'est en ce sens qu'on la qualifie d'élément unitaire d'information, elle devient la constante de l'information.

Cette définition de la donnée n'est pas née avec les systèmes d'information. Comme le souligne Amaël Cattaruzza, le terme “donnée” était déjà le titre d'un ouvrage d'Euclide au IVe siècle avant notre ère. Le terme “donnée” y est alors entendu comme ce qui est admis, ce qui est connu. Ce n'est qu'ensuite que

“le sens du mot a progressivement évolué pour désigner la transcription d'un phénomène en un certain nombre de chiffres qui vont pouvoir être organisés et

¹³⁷ Traduisible par : “Les données peuvent être plus que le simple “observable”, et elles peuvent être plus que les déclarations des “instruments”. Il y a des contextes, des conventions et une pragmatique à l'œuvre. Dans certaines circonstances, les chercheurs peuvent considérer certains enregistrements comme des données qui rapportent des éléments qui ne sont ni observables ni déterminables par des instruments.”

analysés. La notion de « données » fait donc référence ici à un processus d'adaptation et de transcription du réel, processus qualifié tantôt de « mise en données ».” (Cattaruzza, 2019)

Mettre en données un fait revient alors à le transformer en abstraction et “*suppose une codification fixe sous-jacente [...] qui permet de collecter, de formuler et d'interpréter ces données*” (Cattaruzza, 2019). C'est précisément sur ces mécanismes de codification que nous allons nous attarder dans cette partie, et sur leur effet sur la manipulabilité de l'œuvre (dans le contexte culturel). C'est en ce sens que Luciano Floridi considère la donnée comme une entité relationnelle, c'est-à-dire définie dans un système de relations (Leleu-Merviel & Useille, 2008), qui émergent alors via la codification.

Dans cette définition de la donnée, l'information devient alors le résultat de la codification interprétative de la donnée. Cette définition de l'information n'est bien entendu pas la seule exprimée par les communautés académiques. Sylvie Leleu-Merviel et Philippe Useille montrent dans leur article de 2008 (Leleu-Merviel & Useille, 2008) que ce concept est au cœur d'une recomposition conceptuelle dans le champ des sciences de l'information et de la communication. Ils rappellent notamment la définition de Claude Shannon et Warren Weaver à travers la théorie mathématique de l'information, mais dont les auteurs montrent qu'elle échoue à produire une définition unifiée de l'information au plan épistémologique, malgré ses réussites au plan technique (notamment via la formalisation du bit). Sont également cités les travaux du philosophe Luciano Floridi autour de sa définition générale de l'information considérant l'information comme composée de données et porteuse de signifiante (“meaning”). Enfin, ils rappellent les travaux de Marcia J. Bates qui tentent de “*concilier une perspective « subjective » (propre aux sciences humaines) et une perspective « objective » héritière des sciences positives*” à travers la théorie des trois informations.

Nous retenons pour notre part l'exemple donné par Jean-Paul Delahaye :

“on peut dire que la page boursière d'un journal est un ensemble de données. Son contenu informationnel est nul pour tous les individus qui ignorent ce qu'est la bourse et différent pour divers spéculateurs, car les mêmes données peuvent avoir pour effet,

sur l'un de vendre telle action, sur l'autre d'acheter, sur le troisième de se suicider.”
(Delahaye, 1994)

Delahaye montre ainsi comme le processus interprétatif est au cœur de la génération de l'information puisqu'il amène à des conclusions différentes partant de données identiques. *“Ceci montre toute l'importance de la structure de réception dans le processus de transformation des données en information.”* (Leleu-Merviel & Useille, 2008)

En lien avec ces théories de la donnée et de l'information, une forme spécifique de base de données s'est imposée ces vingt dernières années comme horizon d'une vision analytique de la description des œuvres d'art, poussant encore plus loin la volonté d'une description fine et analytique : le web sémantique.

Le web sémantique comme nouvel horizon documentaire

L'idée du web sémantique est formalisée par Tim Berners-Lee seulement quelques années après l'invention du Web. Il la détaille dans trois articles qui font date, deux expliquant le projet du web sémantique (Berners-Lee, 1998 ; Berners-Lee et al., 2001), et un troisième (Shadbolt et al., 2006) constatant notamment sa faible adoption par les techniciens du web¹³⁸.

Définir le web sémantique est complexe, tant il recouvre des réalités variées. Si la matérialisation concrète du web sémantique peut prendre des formes différentes, son objectif reste, selon le consortium W3C :

“to enable computers to do more useful work and to develop systems that can support trusted interactions over the network. The term “Semantic Web” refers to W3C’s vision of the Web of linked data. Semantic Web technologies enable people to create data

¹³⁸ *“Despite these and other significant drivers in defense, business, and commerce, it’s still apparent that the Semantic Web isn’t yet with us on any scale. So let’s review what progress we’ve made and consider the various impediments to its global adoption.”*, traduisible par *“Malgré ces éléments et d’autres facteurs importants dans le domaine de la défense, des affaires et du commerce, il est toujours évident que le Web sémantique n’est pas encore présent à grande échelle. Passons donc en revue les progrès accomplis et examinons les divers obstacles à son adoption à l’échelle mondiale.”*

stores on the Web, build vocabularies, and write rules for handling data.”¹³⁹ (Semantic Web - W3C, s. d.)

De façon pragmatique, le web sémantique regroupe trois fonctions techniques spécifiques¹⁴⁰. En premier lieu, la capacité à décrire des données liées (*linked data*), ce qui se formalise à travers RDF (*Resource Description Framework*). Il s’agit d’un ensemble de langages et règles permettant d’exprimer des éléments de connaissance sous la forme de phrases sémantiques. Ces phrases sont composées d’un sujet, d’un prédicat et d’un objet (le tout formant un triplet), tel que :

[Léonard de Vinci] (sujet) **[est né le]** (prédicat) **[15 avril 1452]** (objet).

L’agrégation des triplets permet de former un graphe de connaissance, c’est-à-dire une représentation schématique en réseau de la connaissance exprimée. Prenons ainsi l’exemple suivant, l’expression de deux triplets, puis représentés sous forme de graphe :

[Léonard de Vinci] (sujet) **[est né le]** (prédicat) **[15 avril 1452]** (objet).

[Mona Lisa] (sujet) **[a pour auteur]** (prédicat) **[Léonard de Vinci]** (objet).

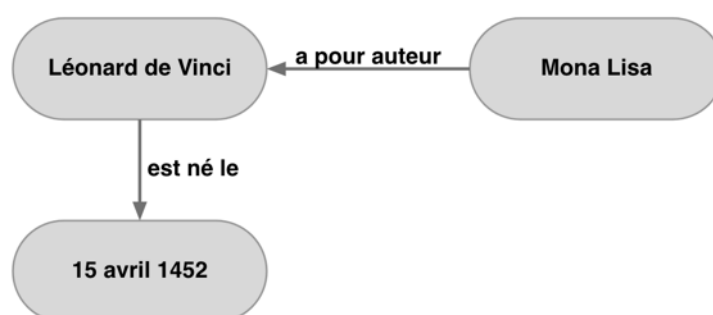


Figure 39 - Exemple de graphe RDF

¹³⁹ Traduisible par “pour permettre aux ordinateurs de faire un travail plus utile et pour développer des systèmes capables de prendre en charge des interactions de confiance sur le réseau. Le terme “Web sémantique” fait référence à la vision du W3C d’un Web de données liées. Les technologies du Web sémantique permettent aux gens de créer des magasins de données sur le Web, de construire des vocabulaires et d’écrire des règles pour traiter les données.”

¹⁴⁰ Précisons d’emblée que le web sémantique ne se réduit pas aux trois fonctions que nous présentons et qu’il recouvre un ensemble de briques techniques assez vastes, et synthétisées dans le schéma “Web Semantic Stack” (qui peut être consulté sur Wikipédia notamment : http://it.wikipedia.org/wiki/File:W3C-Semantic_Web_layerCake.png)

La deuxième fonction technique du web sémantique est la capacité à interroger des données liées, à travers le langage SPARQL¹⁴¹. Contrairement à une recherche au sein d'une base de données classique, il ne s'agit pas de trouver ici des items dont une propriété possède la valeur recherchée. Il s'agit de trouver des extraits du graphe correspondant au motif de graphe exprimé par la requête. Formellement, SPARQL se rapproche néanmoins de SQL et les résultats retournés sont facilement assimilables au sein d'un service du web classique.

```
SELECT ?item ?itemLabel ?dateValue WHERE {

  # Selection des peintures et sous-ensemble de peinture
  ?item wdt:P31*/wdt:P279* wd:Q3305213.

  # Conservées au département des peintures du Louvre
  ?item wdt:P195 wd:Q3044768.

  # Dont on récupère la date de création
  ?item p:P571/psv:P571 ?dateNode.
  ?dateNode wikibase:timePrecision "9"^^xsd:integer .
  ?dateNode wikibase:timeValue ?dateValue.

  # Que l'on filtre au dessus de 1700 et en dessous de 1799
  FILTER (year(?dateValue) > 1700).
  FILTER (year(?dateValue) < 1799).

  # Et qui ont comme dépeint un chat
  FILTER EXISTS{ ?item wdt:P180 wd:Q146 }

  SERVICE wikibase:label { bd:serviceParam wikibase:language
"[AUTO_LANGUAGE],en". }
}
```

Extrait 3 - Exemple de requête dérivée du langage SPARQL sur le service Wikidata , permettant d'obtenir toutes les peintures du musée du Louvre, datées du XVIIIe siècle, et sur laquelle est représenté un chat

Enfin, la troisième fonction technique du web sémantique est la capacité à définir des ensembles de règles et de connaissances préalables à la construction du graphe et qui permettront d'en désambiguïser l'interprétation et l'expression. C'est notamment dans cet ensemble que l'on trouve la notion d'ontologie, sur laquelle nous allons nous attarder dans le

¹⁴¹ Acronyme de SPARQL Protocol and RDF Query Language (il s'agit donc d'un sigle récursif)

courant de cette partie, et que l'on peut définir simplement comme étant un ensemble de concepts permettant d'exprimer les connaissances propres à un domaine. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur cette définition.

Le web sémantique est de fait un échec au plan technologique, puisque peu de services fonctionnent sur les technologies développés¹⁴² dans ce domaine telles que SPARQL ou Notation3¹⁴³. En 2018, le *data architect* Gautier Poupeau revenait sur son blog *Les Petites Cases* sur les raisons de cet échec du web sémantique et plus particulièrement dans le domaine culturel (Poupeau, 2018). Reviennent ainsi les critiques déjà formulées par l'équipe de Tim Berners-Lee selon lesquelles le web sémantique requiert une forte montée en compétence des équipes techniques. Car si les langages du web classique sont relativement simples et proches des standards de l'informatique en règle générale, le web sémantique induit sa propre logique, notamment en représentation des connaissances. Mais surtout, problème récurrent du web sémantique, les technologies développées tiennent difficilement la charge lorsque le nombre d'utilisateurs ou le nombre de requêtes augmentent. Ce problème de performance limite directement son déploiement et, de fait, le pari initial visant à détailler finement des quantités massives de données : à partir du moment où une requête "gourmande" lancée par un seul utilisateur peut faire planter l'ensemble du système d'information, les perspectives d'implémentation sont très faibles et ne pourront concerner que des systèmes secondaires.

Néanmoins, le web sémantique - dans son versant conceptuel du web de données - a eu un rôle majeur dans la structuration et la modélisation des données culturelles, ainsi qu'au plan de leur diffusion. Il s'est transcrit dans des projets tels que la bibliothèque numérique Europeana ou les bases de données data.bnf.fr et Wikidata. En ce sens, il est vu par de nombreux experts du domaine de la numérisation des données culturelles comme un idéal documentaire vers lequel tendre, qui permettra d'amener une vision analytique de l'œuvre d'art. Cette vision analytique peut alors se définir comme la décomposition d'un tout (l'œuvre) en éléments distincts (ses caractéristiques), par opposition à la vision synthétique que propose le dossier d'œuvre en

¹⁴² Notons que les grands services du web sémantique comme Wikidata n'utilisent d'ailleurs pas ces technologies, mais des technologies classiques du web

¹⁴³ Notation3 est une norme de sérialisation RDF largement utilisée dans le domaine et principale alternative à une sérialisation XML

rassemblant les éléments distincts (documents sur l'œuvre) pour fournir une vision globale de l'œuvre.

L'hypothèse ici formulée est donc celle d'une manipulabilité accrue des œuvres par la sémantisation des données et cette vision analytique de l'œuvre. La sémantisation des données vise ainsi à rendre l'œuvre plus calculable en augmentant la granularité des données produites à son égard. Au-delà de la critique que nous formulions ci-dessus sur l'idée d'une objectivation de la connaissance par la donnée, nous monterons dans cette partie en quoi le passage du document à la donnée induit une reconfiguration qui ne répond qu'imparfaitement aux objectifs de manipulabilité des données permis par le dossier d'œuvre¹⁴⁴.

Les ontologies comme prisme de lecture des données culturelles

Le développement des systèmes d'information et de communication dans le milieu culturel à partir des années 1990 à travers divers logiciels de gestion des collections, de la documentation, de bibliothèques ou d'archives, a suscité un besoin communautaire d'établir des normes de descriptions numériques des contenus culturels. Il ne s'agit bien évidemment pas des premières normes de description de contenus culturels. Ainsi, en octobre 1961, a lieu à Paris la Conférence internationale sur les Principes de catalogage qui édite les principes de Paris¹⁴⁵. Ces principes sont à l'origine des premières normes de catalogage pour le milieu des bibliothèques. On y retrouve différents points majeurs du catalogage, comme la nécessité d'une notice par ouvrage, ou la volonté de structurer la désignation d'un ouvrage (auteur puis titre, par exemple).

Néanmoins, le développement des systèmes d'information ajoute un niveau de complexité évident au traitement de l'information documentaire. Il ne convient plus seulement de traiter les métadonnées sur les ouvrages, les œuvres, les archives, mais également les différentes

¹⁴⁴ Ce que Bruno Bachimont exprime de la façon suivante : *"En effet, quand on a affaire à un contenu quelconque, il existe un lien arbitraire entre la manipulation technique du support matériel et les conséquences sémiotiques de cette manipulation. Autrement dit, en modifiant la configuration matérielle d'un contenu, je sais bien que je modifie le sens, mais je ne sais pas dire en quoi, dans quelle mesure, dans quelle proportion."* (Bachimont, 2019)

¹⁴⁵ Les Principes de Paris furent adoptés en 1961 par l'IFLA () et traitent *"le choix et la forme de la vedette et l'élément d'entrée – c'est-à-dire les principaux éléments qui déterminent le classement des notices – dans les catalogues de livres imprimés"* (IFLA, 1961)

sources de données relatives à l'usage (par exemple les données de prêts) et à la vie (par exemple la gestion des expositions ou des récolements) de ces entités culturelles. La numérisation des systèmes documentaires entraîne ainsi une augmentation de la quantité et du type d'information à traiter. Cette augmentation est due aussi bien à la production de nouvelles informations, au développement des technologies d'accès à l'information (matérialisées par le champ de recherche "information retrieval"), qu'à une augmentation de la visibilité de l'information redondante, le bruit documentaire (par exemple lorsque deux bibliothèques vont décrire le même ouvrage puisqu'elles en possèdent chacune un exemplaire).

C'est pourquoi il apparaît très vite, tant dans les bibliothèques que dans les musées et les archives, nécessaire de structurer la description des objets culturels autour de normes communes. Décrire de façon similaire les objets culturels correspond à adopter une représentation ontologique commune. Bruno Bachimont définit une ontologie de la manière suivante : *“Définir une ontologie pour la représentation des connaissances, c’est définir, pour un domaine et un problème donnés, la signature fonctionnelle et relationnelle d’un langage formel de représentation et la sémantique associée.”* (Bachimont, 2000)

On comprend ainsi qu'une ontologie est forcément spécifique à un domaine. Mais plus que la représentation d'un domaine, elle pose le regard d'un domaine sur le monde. Ainsi, comme nous allons le voir, FRBR considère qu'un bien culturel est un objet (item) issu d'une pensée abstraite (l'œuvre). En l'occurrence, FRBR est la représentation des connaissances pour le domaine des bibliothèques et autour du problème de la définition de notices bibliographiques et donc, de l'identification des différentes entités auxquelles appartient un ouvrage. Pour autant, cette vision peut s'appliquer à d'autres domaines. C'est pourquoi on retrouve des adaptations du modèle FRBR au monde des œuvres d'art ou de la musique. On peut ainsi considérer qu'un tirage d'estampe est un item issu d'une expression correspondant à l'estampe en elle-même (la matrice), elle-même issue d'une œuvre abstraite imaginée par l'artiste.

Ensuite, la définition de Bruno Bachimont pose l'idée de la transcription dans un langage des entités constituant le domaine concerné et les relations qui relient ces entités. On identifie ainsi les concepts d'un domaine et les possibilités (relations, propriétés) qui s'y appliquent dans le

cadre de ce domaine. Cette définition s'affranchit de la représentation technique que prend l'ontologie. Elle ne fait pas de distinction entre un modèle entités-relations ou classes-propriétés, qu'on retrouve souvent dans la littérature sur les modèles de données.

La définition d'une ontologie donnée par Klein et Fensel (Klein & Fensel, 2001) par la suite distingue trois niveaux d'hétérogénéité au sein des ontologies, comme le souligne (Thieblin et al., 2017) : *“les différences de conceptualisation (sur le domaine, la portée des ontologies et leur granularité), terminologiques (termes associés aux entités d'une ontologie) et de modélisation (conventions de modélisation et paradigmes utilisés)”*. Ainsi, pour un même domaine, on peut exprimer plusieurs points de vue (différences de conceptualisation), via différents concepts (terminologie), en utilisant - notamment - soit un modèle entités-relations, soit un modèle classes-propriétés (modélisation).

L'expression d'un modèle conceptuel - terme que nous utilisons comme un synonyme d'ontologie - permet alors de comprendre les descriptions documentaires exprimées par des systèmes d'information, dans l'optique d'y récupérer des informations¹⁴⁶ ou d'en offrir l'accès à ses utilisateurs¹⁴⁷. À l'inverse, s'astreindre à ces ontologies communes permet de valoriser ses propres descriptions documentaires en permettant leur réutilisation par des entités extérieures. La normalisation de la description documentaire a donc un impact sur la diffusion et la médiation de la connaissance aussi bien que sur les politiques culturelles lorsqu'il s'agit de montrer le rayonnement d'une institution. C'est à ce titre qu'apparaissent les ontologies culturelles comme FRBR pour la description des notices bibliographiques ou CIDOC-CRM pour la description des collections de musées, dont nous allons détailler l'usage dans les institutions culturelles¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Ce qui correspond aux notions d'alignement et d'enrichissement que l'on retrouve fréquemment dans la communauté des humanités numériques

¹⁴⁷ Ici, nous entendons les travaux du champ de “l'information retrieval” ; c'est notamment ce que pratique Google et les autres moteurs de recherche à travers l'initiative schema.org visant à normaliser la description d'entités sur le web afin d'améliorer leur référencement

¹⁴⁸ Notons que l'usage de ces ontologies peut décemment être interrogé au regard de leur faible utilisation en contexte industriel, notamment par des institutions culturelles de taille moyenne ou de petite taille. Certes, les grandes institutions que sont la BNF ou le British Museum semblent à la pointe sur l'exploitation de ces paradigmes de description de données, mais si le rôle de ces ontologies est bien de créer un cadre commun de description des données, leur faible utilisation et parfois la difficulté de prise en main qu'elles induisent posent question sur leurs réels bénéfices.

Ainsi, depuis la fin des années 1990, un grand nombre de projets a émergé ayant pour vocation de proposer un cadre de description des données culturelles. Nous pouvons facilement citer FRBR¹⁴⁹, CIDOC-CRM¹⁵⁰, EAD¹⁵¹, MARC¹⁵², EDM¹⁵³, LIDO¹⁵⁴, HADOC¹⁵⁵. Et il ne s'agit là que d'une liste partielle des outils publics, excluant les modèles de données (fermés) des différents logiciels de gestion de connaissance du milieu culturel. Or, si tous ces projets sont bien relatifs à la modélisation des données culturelles, tous sont loin d'appartenir à la même catégorie formelle de modélisation. Une part présente des projets dépassant le simple cadre de la modélisation, et comprenant la définition d'outils aussi bien que de modèles (c'est le cas de HADOC), d'autres sont plutôt des outils pratiques de description des données (EAD, MARC ou LIDO). Enfin, une dernière part constitue à proprement parler des ontologies (ou modèles conceptuels) ayant vocation à structurer la description d'un domaine précis : FRBR, CIDOC-CRM ou EDM.

Bruno Bachimont distingue ainsi trois types d'ontologies : l'ontologie computationnelle, l'ontologie interprétative et l'ontologie référentielle (Bachimont, 2007). L'ontologie computationnelle "*prescrit des calculs et active des opérations*". Il s'agit notamment ici de ce qui est proposé par l'ontologie OWL, qui est à la racine de l'expression des ontologies dans le contexte du web sémantique. OWL, pour Web Ontology Language, "*is intended to be used when the information contained in documents needs to be processed by applications, as opposed to situations where the content only needs to be presented to humans.*"¹⁵⁶ (McGuinness & van Harmelen, 2004) OWL offre ainsi un cadre computationnel et sémantique pour la génération d'autres ontologies. C'est notamment OWL qui définit les grands concepts

¹⁴⁹ Comme nous l'avons mentionné, FRBR est une ontologie de description des notices bibliographiques.

¹⁵⁰ Comme nous l'avons mentionné, CIDOC-CRM est une ontologie de description des collections de musées.

¹⁵¹ EAD, pour Encoded Archival Description, est un standard de description des instruments de recherche pour centres d'archives.

¹⁵² MARC, pour MACHine Readable Catalog, est un standard de catalogage pour bibliothèque.

¹⁵³ EDM, pour Europeana Data Model, est une ontologie de description de notices pour bibliothèque numérique.

¹⁵⁴ LIDO, pour Lightweight Information Describing Objects, est un standard de description dérivé de CIDOC-CRM.

¹⁵⁵ HADOC, pour HARmonisation des DONnées Culturelles, est un projet de normalisation des données culturelles en France.

¹⁵⁶ Traduisible par : "*est destiné à être utilisé lorsque les informations contenues dans les documents doivent être traitées par des applications, par opposition aux situations où le contenu doit seulement être présenté aux humains.*"

de modélisation conceptuelle que nous avons nous-même utilisés dans notre modèle du dossier d'œuvre : concept, propriété, domaine et portée.

L'ontologie référentielle propose quant à elle un “*treillis de prédicats formels*” (Bachimont, 2007). Il s'agit ici de ce qui est proposé par les modèles conceptuels que nous détaillerons dans la suite de cette partie : FRBR et EDM, mais également DublinCore. Ces modèles proposent un ensemble de concepts et de relations définis dans l'univers de référence. Enfin, reste l'ontologie interprétative dont le treillis est constitué de “*libellés considérés comme des unités linguistiques*”. Elle focalise sur le versant conceptuel de la terminologie d'un domaine, il s'agit ici de l'exemple de CIDOC-CRM que nous détaillerons dans cette partie.

Enfin, achevons ce tour d'horizon conceptuel des ontologies par la présentation d'une méta-ontologie, qui sera utile à la suite de notre propos : DOLCE. Cette ontologie référentielle est une ontologie de haut niveau développée dans le début des années 2000 par le Laboratory for Applied Ontology du conseil national de la recherche italien. Nous la présentons ici car elle a pour intérêt de définir quatre méta-classes dont nous retrouvons ensuite les concepts dans un grand nombre d'ontologies comme CIDOC-CRM (que nous avons déjà présentée). DOLCE considère ainsi toute chose comme appartenant au choix à :

- Des endurants, c'est-à-dire les entités qui subsistent dans le temps, comme les personnes, et que l'on retrouve dans CRM à travers la classe (et ses sous-classes) E77 Persistent Item ou la classe Bien culturel de HADOC ;
- Des perdurants, c'est-à-dire les entités qui se développent dans le temps, comme les événements. On peut ici créer une relation avec la classe E2 Temporal Entity de CRM ;
- Des qualités, c'est-à-dire les propriétés, les caractéristiques inhérentes d'une entité ;
- Des régions, c'est-à-dire ce qui permet de caractériser le temps ou l'espace et qui correspond par exemple aux classes E53 Place et E52 TimeSpan de CRM ;

Chapitre 7 : La perte de la découvrabilité, l'exemple de la mise en données des notices bibliographiques

Il est probable que le domaine des bibliothèques, et plus spécifiquement des notices bibliographiques, soit celui ayant connu le plus de développement ces trente dernières années en termes de mise en œuvre d'une manipulation des notices bibliographiques par la donnée. Celle-ci est aujourd'hui structurée par un certain nombre de modèles conceptuels. Le domaine des bibliothèques est probablement le premier dans le secteur de la culture à les avoir mis en œuvre, nous allons le voir, dès les années 1950. Cet exemple est ainsi particulièrement intéressant puisqu'il bénéficie de quelques décennies d'avance sur le domaine des musées, tout en partageant un certain nombre de caractéristiques. Nous proposons ainsi au lecteur un chapitre consacré à cette question afin d'esquisser une partie des enjeux et des problématiques qui se poseront au plan des données des musées.

En ce qui concerne le domaine des bibliothèques, la normalisation de la description des données débutent avec le format MARC (MACHINE-Readable Cataloging) en 1965. Selon Henriette Avram (Avram, 1975), l'informaticienne à l'origine des travaux sur le format MARC, c'est même dès la fin des années 1950 que la Bibliothèque du Congrès où elle officie, s'intéresse à la possibilité d'automatiser les tâches de description des contenus.

Comme son nom l'indique, MARC est un outil de catalogage. Le principe du catalogage vise, pour une institution, le fait de regrouper les documents en fonction de leurs auteurs ou de leur sujet, puis à lister leurs propriétés afin de faciliter leur trouvabilité au sein de la collection.

Si l'on reprend la description d'une ontologie de Bruno Bachimont (*“définir une ontologie pour la représentation des connaissances, c'est définir, pour un domaine et un problème donnés, la signature fonctionnelle et relationnelle d'un langage formel de représentation et la sémantique associée”*), le catalogage n'y correspond pas réellement, puisqu'il y manque la signature relationnelle, le catalogue ne décrivant qu'un type d'entité. Il s'agit d'une liste plus que d'un réseau. Néanmoins, on retrouve bien la nécessité d'un domaine et d'un problème : le catalogage d'œuvres de musée diffère de celui d'une bibliothèque tant par les problématiques de

conservation ou d'accès aux entités décrites que par le contenu de la description. On retrouve également la signature fonctionnelle dans la liste des propriétés décrites au sein d'une notice de catalogue, ainsi que la sémantique associée.

Les travaux autour de la norme de catalogage MARC se mettent donc en place dès 1963, lorsqu'un groupe de travail est défini dans le but de "*design and implement the procedures required to automate the cataloging, searching, indexing, and document retrieval functions.*"¹⁵⁷ (Avram, 1975) Après deux ans de travail, se met en place en 1965 un second groupe de travail dont l'objectif est de mettre en œuvre un format de catalogage lisible par des ordinateurs : MARC. Le projet se constitue dès le départ autour d'objectifs de productivité et dès 1968, près de 50.000 entrées sont décrites en MARC pour des ouvrages de langue anglaise. En 1975, le catalogue référence 600.000 entrées.

Ainsi, le succès du format MARC, encore utilisé dans la plupart des logiciels de gestion de bibliothèque, tient de plusieurs facteurs. En premier lieu, son utilité directe : MARC répond à un besoin pragmatique des bibliothécaires qui gèrent un stock. MARC facilite la recherche et l'identification d'un élément au sein du stock. En second lieu, sa facilité d'utilisation a probablement joué, même si Henriette Avram confesse les difficultés d'utilisation du logiciel dans les années 1960. Cette facilité d'utilisation se matérialise notamment par des formulaires de recherche spécialisés autour de domaines ou thématiques (par exemple "*Books (English) as described in Books (All) above, but excluding the French-, German-, Spanish-, and Portuguese-language records*"). Découle de ces facteurs, la constitution dès les années 1960 d'une vaste communauté d'utilisateurs, et notamment les bibliothèques américaines qui sont au nombre de seize à tester le projet en 1966, en plus de la Bibliothèque du Congrès.

Si la base du format MARC est encore utilisée de nos jours, ce dernier a été spécifié en fonction des besoins de chaque pays l'ayant adopté. Cette hétérogénéité se retrouve aujourd'hui dans la cohabitation entre trois principaux sous-formats de MARC :

¹⁵⁷ Traduisible par : "concevoir et mettre en œuvre les procédures requises pour automatiser les fonctions de catalogage, de recherche, d'indexation et d'extraction de documents."

- MARC21 : fusion de trois précédentes versions de MARC, il s'agit de la version utilisée en Amérique de Nord et faisant office de format d'échange ;
- UNIMARC : format officiel d'échange des données en France, c'est à l'origine un format conçu pour permettre aux différents formats MARC d'échanger entre eux ;
- InterMARC : il s'agit à l'origine du format français de MARC, mais n'est plus utilisé que par quelques bibliothèques (BNF, Conservatoire national de musique).

Le format MARC (nous parlerons plus spécifiquement de UNIMARC, qui fait office de norme en France) est largement inspiré de l'ISBN (International standard bibliographic description) défini dans les Principes de Paris. Ainsi, le catalogage d'une œuvre s'opère par une division de ses propriétés en 10 blocs :

- 0XX Bloc de l'identification
- 1XX Bloc des informations codées
- 2XX Bloc des informations descriptives
- 3XX Bloc des notes
- 4XX Bloc des liens avec d'autres notices bibliographiques
- 5XX Bloc des titres associés
- 6XX Bloc de l'indexation matière et de l'histoire bibliographique
- 7XX Bloc des responsabilités
- 8XX Bloc des données internationales
- 9XX Bloc des données nationales et locales

Ces blocs sont eux-mêmes divisés en zones correspondant aux différentes propriétés d'un objet en fonction du bloc. Ainsi, la zone 010 est une propriété appartenant à la catégorie des propriétés d'identification (0XX). En l'occurrence, elle correspond à l'identifiant ISBN du document.

La structure est exprimée de façon normée, permettant à toute personne lectrice de format MARC de la comprendre, selon la structure suivante :

200 1# \$a @Meurtres en sous-sol \$f par Patricia Wentworth \$g traduit de l'anglais par Roxane Azimi

Extrait 4 - Exemple de description Unimarc

Cette structure permet d'identifier :

- La zone concernée, 200 ici, correspondant au bloc des informations descriptives et plus précisément au titre de l'œuvre ;
- Des indicateurs (1, 2, #) utilisés pour préciser l'usage des propriétés qualifiées (ici 1# indique qu'il s'agit du titre principal, qui est à indexé) ;
- Ainsi que des séparateurs (introduits par \$) qui permettent de spécifier certaines propriétés. Dans l'exemple ci-dessus, \$a correspond au début de zone de titre, \$f correspond à la première mention de responsabilité et \$g correspond à la seconde mention de responsabilité.

La lecture de l'exemple précédent permet donc de comprendre que nous exprimons le titre principal d'une œuvre (qui sera donc à indexé), titre qui est "*Meurtres en sous-sol*", attribué initialement par Patricia Wentworth, et traduit de l'anglais par Roxane Azimi.

Si MARC constitue une avancée notable à la trouvabilité de l'information dans le contexte des bibliothèques, le projet a - comme tout catalogue - comme défaut de mettre en œuvre une vision sous forme de liste de l'information. Ainsi, MARC ne permet pas de saisir ni de définir les différents niveaux d'analyse d'un document. Très pragmatiquement, dans le contexte d'une bibliothèque de lecture publique, il ne permet pas de proposer une édition équivalente à un lecteur qui souhaiterait emprunter une édition des *Misérables* qui ne serait plus disponible. Dans ce cas de figure, c'est sur le bibliothécaire que repose la capacité à proposer cette seconde édition. Pour répondre à ce cas d'usage, il faudrait que MARC puisse comprendre le concept d'édition appartenant à une même œuvre.

Ce travail de définition d'un cadre conceptuel des bibliothèques va être mené de 1992 à 1995, période durant laquelle l'IFLA¹⁵⁸ spécifie un nouveau modèle relationnel : le *Functional Requirements for Bibliographic Records*, autrement dit : FRBR. Il ne s'agit plus alors de seulement lister les ouvrages dans une optique de catalogage, mais de présenter les différentes

¹⁵⁸ International Federation of Library Associations and Institutions, <http://www.ifla.org/>

couches ontologiques qui forment la notion de notice bibliographique ainsi que les entités qui lui sont liées.

À la base du modèle FRBR se trouve l'idée qu'un lecteur consulte un ouvrage, un objet (souvent physique, même s'il peut être aujourd'hui numérique) composé de pages sur lequel est rédigé un texte. Il s'agit de l'item. Cet item peut être aussi bien un ouvrage que tout autre document (audio, vidéo, etc). Ici, le terme item est à entendre comme un élément au sein d'un ensemble. L'ensemble comme catalogue de la collection au sein de laquelle se trouve l'item, mais surtout, ensemble des items existants du même type. Par exemple, tous les items de la même édition des *Misérables*.

Ainsi, plusieurs items peuvent être une occurrence d'un même objet éditorial. Dans la plupart des cas, il s'agit donc d'une édition (d'un livre, d'un CD). Cet objet est qualifié au sein de FRBR de manifestation, dans le sens où il constitue la matérialisation spécifique d'une œuvre littéraire. Ainsi, chaque édition d'un livre tel que *Les Misérables* aura une préface spécifique, des illustrations originales ainsi que des caractéristiques physiques propres, alors qu'il s'agit pourtant de la même œuvre que pour une autre édition.

Au bout de notre modèle, se trouve donc la notion d'œuvre. Il s'agit ici de la conception intellectuelle du document (l'histoire d'un roman, le propos d'une chanson). Cette œuvre n'est pas à comprendre dans le sens que nous définissons depuis le début de cette thèse, à savoir un objet - physique - unique et que l'on souhaite préserver car l'on y projette une valeur sociale. Elle est à entendre dans le sens de l'idée abstraite d'une production culturelle déconnectée de sa transcription matérielle. L'œuvre, dans le sens de FRBR, est le résultat de Victor Hugo construisant intellectuellement le récit de son roman *Les Misérables*.

Néanmoins, le lien entre l'œuvre et la manifestation ne peut être exprimé directement. Entre l'œuvre en tant qu'idée abstraite (tel que l'histoire de *Roméo et Juliette*) et la manifestation en tant qu'édition (telle qu'une édition de *Roméo et Juliette*), il est nécessaire de transposer de façon matérielle l'œuvre. C'est le rôle que joue par exemple le manuscrit de l'auteur, ou le scénario d'une adaptation en film (telle que le film *Roméo + Juliette* de Baz Luhrmann, sorti en 1996). Au sens de FRBR, il s'agit de l'expression, c'est-à-dire la façon dont s'exprime

l'œuvre abstraite : dans un livre, ou dans un scénario de film, voire de jeu vidéo. C'est ensuite cette expression qui donne lieu à des manifestations (une édition du livre ou une édition du film).

En résumé, l'ontologie FRBR présente quatre concepts constitutifs de la notion de notice bibliographique :

- L'œuvre, idée abstraite, fruit de la pensée de l'auteur ;
- L'expression, c'est-à-dire la transposition écrite de l'œuvre, sous forme de pièce de théâtre ou de livre audio par exemple ;
- La manifestation, par exemple l'édition du manuscrit ;
- Et enfin, l'item, c'est-à-dire l'objet physique, qu'il s'agisse de l'ouvrage imprimé d'une édition ou du DVD de la pièce de théâtre.

On modélise les relations de ces entités (qualifiées de groupe 1 dans l'écosystème FRBR) selon le schéma suivant :

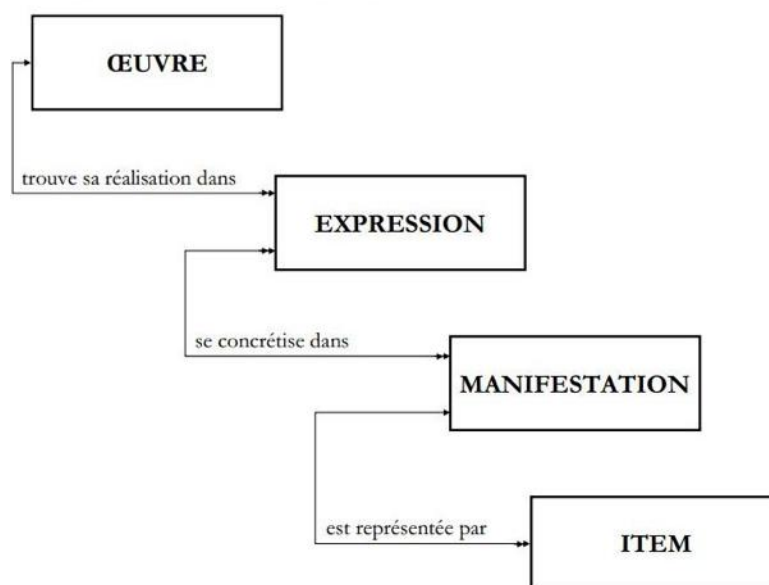


Figure 40 - Le modèle WEMI (OEMI en Français), source (Le Pape, 2013)

Plus qu'une modélisation des actions entre différentes entités, FRBR s'intéresse principalement aux états de ces entités. Cette représentation ontologique fait ainsi sens dans l'optique d'une description d'entités bibliographiques, puisqu'il s'agit bien avec FRBR de préciser la

compréhension des différents ensembles manipulés par les notices bibliographiques. Avant d'être en mesure d'exprimer un verbe d'action ("tel agent a emprunté tel livre"), il faut être en mesure d'avoir précisé l'état des entités : "ce livre est un item de telle œuvre littéraire".

On peut également souligner la forte compatibilité de FRBR avec la théorie des sept piliers de l'économie de l'information et du document (Salaün, 2015). Ainsi, le modèle FRBR permet de distinguer clairement les entités impliquant une économie de la singularité, que l'on peut exprimer à travers la rivalité de la lecture. Si j'emprunte un ouvrage - l'item - dans ma bibliothèque de quartier, il n'est plus disponible pour quelqu'un d'autre. Mais l'œuvre, elle, reste disponible pour quelqu'un d'autre.

FRBR permet donc une description - et une compréhension - plus fine de la réalité ontologique d'une notice bibliographique par rapport au format MARC. Néanmoins, cette précision s'accompagne d'une difficulté de mise en œuvre accrue. En témoigne ainsi la relative faible compatibilité à FRBR des SIGB¹⁵⁹, notamment lorsque l'on compare par rapport à MARC. Cette difficulté de mise en œuvre est principalement due à deux facteurs. Tout d'abord, la compréhension du modèle de données FRBR est plus complexe que celle de MARC. Le saut est donc plus important pour les personnes qui souhaitent se former à cette méthode de description, lorsqu'elles n'ont pas de connaissances poussées en ingénierie documentaire.

Mais on remarque également que, si FRBR répond particulièrement bien à une problématique scientifique de description documentaire - autrement dit, FRBR répond à l'objectif fixé de décrire finement et précisément les composantes d'une notice bibliographique, on peut décemment argumenter de l'inadéquation entre le modèle de données et, d'une part, la pratique commune de catalogage dans les bibliothèques classiques (les bibliothèques de lecture publique ou universitaires), et d'autre part, la majeure partie des œuvres littéraires. Ainsi, nombre d'ouvrages (items) ne sont la résultante que d'une manifestation n'ayant qu'une expression elle-même reliée à une seule œuvre. Il s'agirait, selon Thomas Hickey (Hickey, 2002), de 80%

¹⁵⁹ Pour rappel, un SIGB est un Système Intégré de Gestion Bibliographique, c'est-à-dire un progiciel de gestion des catalogues et fonds des bibliothèques.

des 40 millions de notices référencées par WorldCat¹⁶⁰. Lorsque les instances se multiplient, c'est le plus souvent au niveau de la manifestation, lorsque l'on ré-édite un ouvrage.

Mais les ouvrages et les œuvres donnant lieu à des instanciations multiples voire à des relations multiples restent - l'échelle du nombre d'œuvres existantes - marginales. Il s'agit alors d'œuvres littéraires particulièrement connues. Prenons par exemple le Prince de Machiavel (l'œuvre) qui bénéficie de multiples expressions (notamment via ses nombreuses traductions), elles-mêmes éditées à de nombreuses reprises (les manifestations). Mais bien souvent, l'expression et la manifestation constituent un même ensemble : par exemple l'édition du Prince des éditions Puf, collection Quadrige, est la résultante de la traduction faite par Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini. Les deux aspects sont ici indissociables. Seuls les ouvrages à auteurs multiples (par exemple les ouvrages collectifs, les actes de colloque) vont associer à une manifestation plusieurs expressions.

Cette complexité visible du modèle entre donc peu en adéquation avec la pratique d'une bibliothèque de lecture publique classique, dont le principal intérêt de gestion documentaire est celui de la gestion de son stock, et pour laquelle la gestion via un système de catalogage à plat (comme MARC) apparaît plus simple. Seules les grandes bibliothèques (nationales notamment) ayant une vocation de recherche ou de dépôt légal trouvent un intérêt évident à la mise en œuvre d'une description fine des entités documentaires.

C'est pourquoi il existe d'autres modèles de données orientés autour des notices bibliographiques, qui proposent une vision simplifiée du modèle ontologie de FRBR. C'est notamment le cas de BIBFRAME (acronyme de Bibliographic Framework), développé entre 2008 et 2012 par la bibliothèque du Congrès (Kroeger, 2013 ; Library of Congress, 2012). À la différence de FRBR, BIBFRAME ne propose que les concepts d'œuvre (creative work) et d'item (instance).

Enfin, nous ne pouvons achever ce chapitre sans mentionner le Library Reference Model (abrégé LRM, ou IFLA-LRM), modèle conceptuel mis en œuvre par l'IFLA comme successeur

¹⁶⁰ L'un des principaux catalogues de notices bibliographiques en ligne - <http://www.worldcat.org/>

à FRBR, avec pour volonté notable d'opérer une fusion entre FRBR, FRAD et FRSAD (dont nous n'avons pas parlé par soucis de clarté du propos, mais qui sont deux modèles annexes à FRBR permettant de manipuler les entités contextuelles décrites).

Le modèle LRM intègre donc les notions de FRBR (notamment WEMI - work, expression, manifestation, item), même s'il adopte une approche de classes-propriétés (à la différence de FRBR qui est entités-relations) et que des différences de modélisation existent entre les deux modèles. Ces différences apparaissent notamment dans la volonté d'uniformiser la gestion du temps, ce qui permet notamment de mieux faire cohabiter cette ontologie avec CIDOC-CRM que nous aborderons au prochain chapitre, et qui est précisément orientée vers les événements.

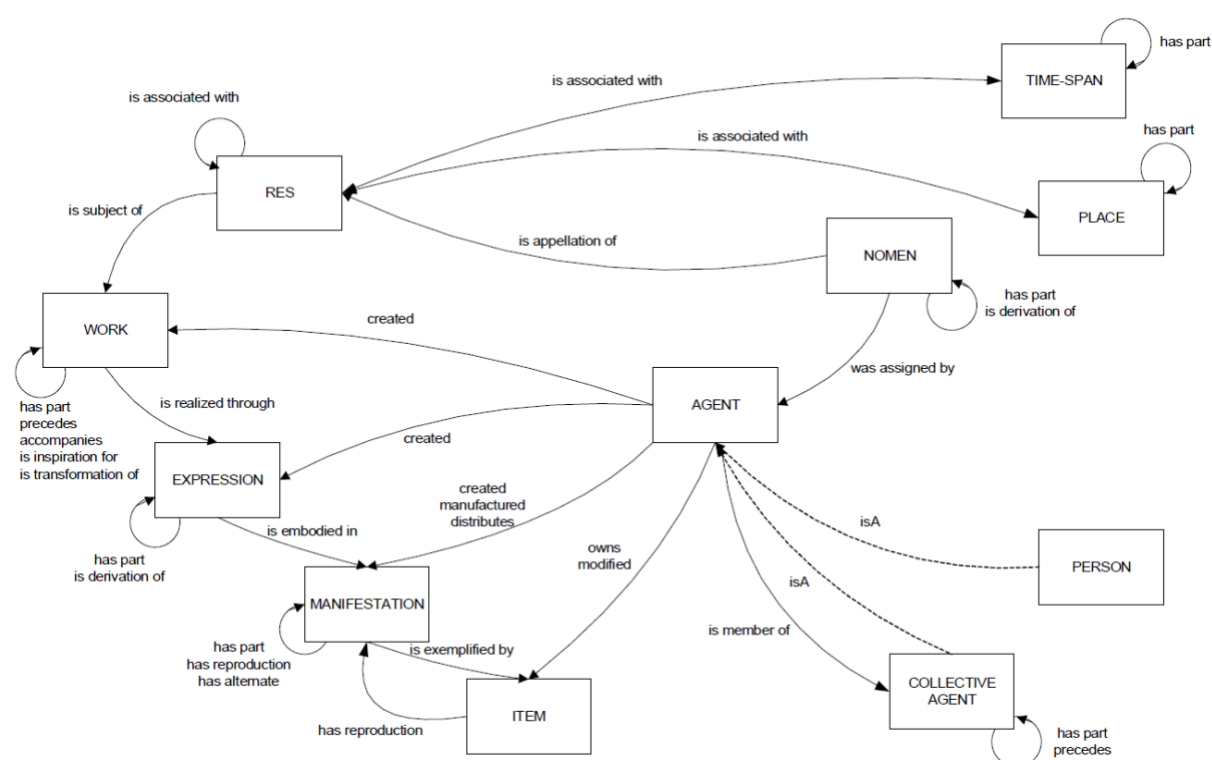


Figure 41 - Modèle LRM - Source (Riva et al., 2017)

Nous constatons sur cette représentation du modèle conceptuel qu'il s'agit bien là d'une continuité forte des principes, du domaine et de la problématique posée par FRBR. À titre d'exemple, les opérations utilisateurs définis par les deux modèles sont particulièrement proches : trouver, identifier, sélectionner, obtenir et explorer pour LRM quand FRBR (et plus spécifiquement FRAD) y ajoutait contextualiser. Ainsi, au regard de la définition donnée par

Bruno Bachimont d'une ontologie, LRM tient plus de l'évolution du modèle FRBR, notamment du point de vue de la sémantique, que de la mise en œuvre d'un nouveau modèle.

Nous le voyons, FRBR / IFLA-LRM représente ainsi un exemple concret de volonté d'appréhension du document par la donnée (en l'occurrence, données autour de la notice bibliographique). Les travaux engagés autour de IFLA-LRM et plus précisément autour de la Transition bibliographique en France s'inscrivent dans ce dialogue entre document et données, au sens où il s'agit de faciliter la découverte du document par la production de données. Au plan des SIGB et des systèmes informatiques, cela se retrouve dans la volonté de construire des portails de bibliothèques dit intelligents, c'est-à-dire capable de comprendre que deux éditions des Misérables appartiennent à la même œuvre, et qu'elles sont (dans la plupart des cas) substituables pour un lecteur.

En ce sens, le lecteur l'aura constaté, la mise en œuvre des modèles conceptuels de gestion de notices bibliographiques a bien été pensé dans une optique de manipulabilité de ces dernières, dans le sens que nous donnions à ce terme en première partie, c'est-à-dire celui de faciliter l'appréhension et la manipulation de l'item concerné. Ici, ces modèles facilitent aussi bien la trouvabilité de la notice, son identification, que sa gestion dans le stock de la bibliothèque. Les résultats obtenus par les SIGC et la mise en œuvre de ces modèles conceptuels au plan de la découverte de nouvelles notices et de l'exploration des corpus sont cependant plus aléatoires. Rares sont les systèmes d'information actuels permettant une réelle sérendipité (soit l'art de réaliser des découvertes inattendues) au sein des moteurs de recherche.

Apparaît dès lors une distinction entre la capacité de gestion d'un stock et la capacité à naviguer dans des réseaux de connaissances (ceux-là même qui permettront à un lecteur de découvrir de nouveaux ouvrages). Ces deux aspects constitutifs de la manipulabilité de l'objet (qu'il s'agisse ici de l'œuvre ou de la notice) apparaissent traités sur deux plans distincts. Mais, nous allons le voir, la déportation en ligne des informations sur les œuvres (littéraires comme artistiques) posent aussi des enjeux de représentation numérique, ce que nous illustrerons à partir de l'exemple des bibliothèques numériques.

Chapitre 8 : La perte de la justification du statut de l'œuvre, le cas des bibliothèques numériques

À la fin des années 1980, un important mouvement de numérisation du patrimoine s'est engagé dans un certain nombre de pays. Yannick Maignien liste ainsi comme projets ayant vu le jour à cette période “[celui] de la Bibliothèque nationale de France, ou les projets Gutenberg de base de textes aux États-Unis, Perseus pour la culture gréco-latine, le Corpus of Electronic Texts (Celt) de l'University College de Cork, ou encore l'Oxford Text Archives.” (Maignien, s. d.) S'ensuit la mise en ligne des corpus documentaires numérisés sur des sites web ayant pour vocation de les rendre accessibles, trouvables, consultables voire réutilisables. Ces sites web sont ainsi qualifiés de “bibliothèque numérique”, reprenant le sens étymologique de la bibliothèque (l'endroit où se trouve, où l'on stocke les livres), mais appliqué à un contexte numérique. Une bibliothèque numérique est donc un site web sur lequel on trouve des livres numérisés, et plus généralement des documents patrimoniaux, une bibliothèque ne se restreignant pas nécessairement à des livres.

De nombreuses initiatives de ce type vont être lancées jusqu'au début des années 2010, que ce soit dans un contexte public ou privé. En France, l'exemple le plus connu est Gallica¹⁶¹, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, lancée en 1997. Mais nous pourrions également citer des projets tels que Numelyo¹⁶², la bibliothèque numérique de Lyon, ou Persée¹⁶³, bibliothèque numérique dédiée aux revues académiques. Dans un contexte privé, le projet le plus connu est quant à lui Google Books, lancé en 2004 et au travers duquel ont été numérisés et mis en ligne plus de vingt-cinq millions d'ouvrages.

Ces bibliothèques numériques s'inscrivent ainsi dans le vaste mouvement de transformation des bibliothèques qui s'est engagé ces deux dernières décennies, questionnant aussi bien le sens même du lieu de la bibliothèque (de plus en plus considéré comme un tiers-lieu ayant vocation à accueillir des communautés (Martel, 2017)) que les pratiques de catalogage. Sur ce dernier

¹⁶¹ <https://gallica.bnf.fr/>

¹⁶² <https://numelyo.bm-lyon.fr/>

¹⁶³ <https://www.persee.fr/>

point, en France, c'est à travers le mouvement de la Transition bibliographique (Leresche, 2016), visant notamment l'évolution du catalogage au format MARC, que ces évolutions sont les plus visibles. Les problématiques induites par ce mouvement de numérisation sont synthétisées par Yannick Maignien de la façon suivante :

“Au fond, une bibliothèque, depuis Alexandrie, est reconnue comme un lieu de médiation, de connaissances, un lieu humain et social de rencontres et d'échanges. Une bibliothèque numérique demeure-t-elle porteuse, virtuellement, d'une telle mission, et au prix de quelles mutations inédites ?” (Maignien, s. d.)

Parmi les mutations engendrées par la numérisation des documents et leur diffusion sur le web, deux ont une importance plus particulière dans le contexte qui est le nôtre, c'est-à-dire celui de la numérisation des documents sur les œuvres d'art. En premier lieu, la multiplication des sources et des discours sur l'œuvre, et en second lieu, la question de la représentation numérique de l'œuvre.

L'une des bibliothèques numériques confrontées à ces deux sujets est Europeana¹⁶⁴, la bibliothèque numérique européenne. Europeana a été fondée en 2007, sous l'égide de la Commission européenne, en réaction au lancement de Google Books. En 2021, d'un point de vue strictement quantitatif, ce sont plus de soixante-deux millions d'items (œuvres d'art, livres, documents, etc.) qui ont été numérisés et indexés sur Europeana. Cela en fait l'un des plus vastes silos de données culturelles au monde, bien que le projet reste relativement confidentiel et peu connu du grand public¹⁶⁵.

Décrire le vaste programme de numérisation que recouvre Europeana est une opération périlleuse dans laquelle nous ne nous aventurerons pas, au risque de nous perdre ou d'énoncer des contre-vérités. Europeana est ainsi un très vaste projet qui regroupe aussi bien des programmes de financement de la numérisation du patrimoine européen, qu'une base de données agrégeant les données sur ce patrimoine, qu'un portail rendant la base accessible sur

¹⁶⁴ <https://www.europeana.eu>

¹⁶⁵ Nous avons nous-même eu la chance d'y effectuer notre stage de fin d'études de l'École Normale Supérieure de Lyon, ainsi que notre mémoire de recherche. Mais nous n'avons découvert son existence que tardivement, en master, sans jamais en avoir entendu parler lorsque nous étions étudiant en histoire de l'art.

le web. Gravitent autour de ce projet principal d'autres projets plus ou moins liés, comme le Transcribathon¹⁶⁶, une plateforme de transcription collaborative permettant d'accélérer le travail d'indexation des documents numérisés.

Néanmoins, il est important de préciser pour la compréhension du propos qu'Europeana n'est pas une institution de conservation. Europeana ne possède pas d'œuvre, elle ne fait que parler des œuvres conservées par d'autres institutions. Le plus souvent d'ailleurs, le portail ne permet pas de consulter l'intégralité de l'item numérisé, ni ne donne accès à l'ensemble de ses métadonnées. Il renvoie alors vers le site de l'institution productrice de la donnée. Celle institution n'est d'ailleurs pas nécessairement l'institution de conservation de l'objet. En témoigne la notice consacrée à la Joconde, que nous reproduisons ci-dessous et qui a été soumise sur Europeana par la Bildarchiv Foto Marburg, et non comme on pourrait s'y attendre par le musée du Louvre.

¹⁶⁶ <https://europeana.transcribathon.eu/>

Militia Company of District II under the Command of Captain Frans Banninck Cocq, Known as the 'Night Watch'

COLLECTIONS QUI POURRAIENT VOUS INTÉRESSER



XVIIe siècle



Peinture

Bon à savoir

Toutes les métadonnées

Location

Institution fournisseuse

[Rijksmuseum](#)

Éditeur

Rijksmuseum

Thème

[http://iconclass.org/45\(+26\)](http://iconclass.org/45(+26)) ; <http://iconclass.org/45C1> ;
<http://iconclass.org/48C7341> ; <http://iconclass.org/31D11222> ;
<http://iconclass.org/45D12> ; <http://iconclass.org/34B11> ;
 urn:rijksmuseum:thesaurus:RM0001.THESAU.41 ; Banning Cocq,
 Frans ; Ruytenburch, Willem van ; Visscher Cornelisen, Jan ;
 Kemp, Rombout ; Engelen, Reijnier Janszn ; Bolhamer, Barent
 Harmansen ; Keijser, Jan Adriaensen ; Willemsen, Elbert ;
 Leijdeckers, Jan Claesen ; Ockersen, Jan ; Bronchorst, Jan
 Pietersen ; Wormskerck, Harman Jacobsen ; Roy, Jacob Dircksen
 de ; Heede, Jan van der

Type d'objet

painting ; [Peinture](#)

Support

On loan from the City of Amsterdam

EN SAVOIR PLUS



Nachtwacht



Schetsboek met 58...



Figuren en een hond,...



Komt hier gy kinders...

Figure 42 - Exemple de notice sur le portail Europeana, ici la Ronde de Nuit de Rembrandt, accessible à l'URL https://www.europeana.eu/fr/item/90402/SK_C_5

La Joconde / Gioconda / Mona Lisa

Bon à savoir [Toutes les métadonnées](#)

Institution fournisseuse	Bildarchiv Foto Marburg
Thème	http://iconclass.org/61BB2(GHERARDINI, Lisa)11(+53)
Type d'objet	http://d-nb.info/gnd/4122164-3 ; ouvrage peint ; peintures sur panneau
Fournisseur	Museu
Licence du support dans cet enregistrement (sauf indication contraire)	http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/
Contenu généré par l'utilisateur	false
Date de création	1503/1507
Provenance	Musée National du Louvre (Paris), Paris
Identificateur	http://d-nb.info/gnd/4074156-4 ; 779 ; obj00076417
Étendue	Höhe x Breite: 77 x 53 cm
Format	peinture à l'huile (oil paint) ; bois
Pays fournisseur	Germany
Nom de la collection	2064137_Foto_Marburg
Horodatage créé	2019-04-16T09:50:31.624Z
Horodatage mis à jour	2019-04-16T09:50:31.624Z

Figure 43 - Exemple de notice sur le portail Europeana, soumise par une institution autre que l'institution de conservation. Ici la Joconde de Léonard de Vinci, accessible à l'URL https://www.europeana.eu/fr/item/2064137/Museu_ProvidedCHO_Bildarchiv_Foto_Marburg_ob

Afin de structurer la réception des données qu'Europeana expose par la suite, l'institution s'est dotée à partir de 2009 d'un modèle de données. Ce dernier est dénommé EDM (pour *Europeana Data Model*), et il succède lui-même à l'ESE (*Europeana Semantics Elements*).

Contrairement à CIDOC-CRM, que nous avons déjà mentionné, EDM n'a pas pour objectif de décrire toute la complexité d'un bien culturel. C'est d'ailleurs ce qu'explicite son *Primer* :

*“Note finally that it is not the aim of EDM to capture the full complexity of a model like CIDOC-CRM. Nor can it capture the full diversity of all object-centric models. Rather, it provides a small set of properties and classes to which more specialized constructs can be “attached”.”*¹⁶⁷ (Isaac, 2013)

Pour autant, Europeana partage avec CIDOC-CRM l’objectif premier de présenter des objets culturels (Cultural Heritage Object dans la nomenclature de l’EDM, abrégé CHO). Mais si la description de ces objets est moins complète que celle mise en œuvre à travers CIDOC-CRM, c’est en raison de son objectif : celui de favoriser la trouvabilité des objets et de fournir des données à des services tiers (à travers ses APIs et portails). En ce sens, Europeana est une plateforme qui met l’accent sur la trouvabilité de l’objet et sur l’appréhension de la collection globale, plus que sur la description spécifique d’un objet. EDM est donc un modèle de médiation entre producteurs de données et réutilisateurs de ces données.

Bien qu’Europeana soit une bibliothèque numérique, elle ne peut donc se contenter d’une modélisation de type FRBR/LRM pour décrire les objets culturels que la fondation présente. En effet, Europeana est amenée à agréger des données à partir d’objets culturels de tous types, aussi bien des peintures que des ouvrages ou des modèles 3D. La définition d’un CHO est particulièrement extensible, et ne correspond pas à l’idée proposée par FRBR/LRM d’instanciation d’une œuvre dans des items.

De la même manière, Europeana ne peut se contenter d’une modélisation à la Dublin Core, ontologie ayant pour objectif de *“promote better discovery standards for electronic resources.”*¹⁶⁸ (Weibel et al., 2007) Dublin Core vise ainsi la description des ressources électroniques, à travers la définition d’un ensemble de propriétés génériques de ces ressources (telles que l’auteur, la date de création, les droits affiliés, etc).

¹⁶⁷ Traduisible par : *“Notez enfin que l’objectif de EDM n’est pas de capturer toute la complexité d’un modèle comme CIDOC-CRM. Il ne peut pas non plus capturer toute la diversité de tous les modèles centrés sur l’objet. Il fournit plutôt un petit ensemble de propriétés et de classes auxquelles des constructions plus spécialisées peuvent être “attachées”.”*

¹⁶⁸ Traduisible par : *“Promouvoir de meilleures normes de découverte des ressources électroniques”*

Nous l'avons montré, les ontologies sont utilisées dans le contexte du web sémantique pour qualifier les liens entre différents concepts. Ainsi, l'information est exprimée sous la forme de triplets tels que :

La Joconde (sujet) **a pour auteur** (prédicat) **Léonard de Vinci** (objet).

En tout état de cause, le triplet que nous prenons en exemple qualifie l'auteur de l'œuvre physique, du tableau conservé au Louvre. Une transcription de ce triplet vers l'ontologie Dublin Core serait donc :

La Joconde (sujet) **dc:creator** (prédicat) **Léonard de Vinci** (objet).

Mais l'expression de Dublin Core peut créer dans certains cas des confusions. Par exemple :

Self Portrait (sujet) **dc:creator** (prédicat) **André Breton** (objet).
dc:format (prédicat) **Graphite sur papier calque** (objet).
dc:type (prédicat) **Photographie** (objet).

Nous comprenons ici que nous avons affaire à une œuvre d'André Breton, intitulée *Auto-portrait*¹⁶⁹, et réalisée au graphite sur papier calque. Or, il est indiqué qu'il s'agit d'une photographie. Mais une photographie n'est pas réalisée par graphite. Nous constatons par ailleurs à la vue de l'image de l'œuvre, qu'il ne s'agit absolument pas d'une photographie, mais bien d'un dessin :

169

Voir <https://www.europeana.eu/fr/item/2024918/photography> ProvidedCHO The Israel Museum Jerusalem 244465



Figure 44 - André Breton, *Self-Portrait*, s.d., *The Israel Museum, Jerusalem*

Pour autant, les métadonnées fournies par Europeana ne sont pas erronées. En effet, c'est bien la photographie de l'œuvre qu'Europeana expose, et non l'œuvre elle-même. C'est bien là toute la spécificité des bibliothèques d'art numériques (c'est-à-dire des lieux d'exposition numérique d'œuvres d'art, au sens large de l'objet unique considéré dans une vocation artistique) qui doivent à la fois décrire l'objet physique, mais également sa représentation numérique¹⁷⁰.

La représentation numérique diffère ainsi de l'objet physique au sens où elle est une représentation (c'est-à-dire la reproduction de l'image) computationnelle de l'objet. Elle transforme donc l'objet physique en un ensemble d'éléments (données, médias) visant à recréer une image de l'objet. Si cette reproduction se veut neutre (au sens d'être inopérant sur la perception de l'objet), ce qui se retrouve dans l'usage du terme *record* (enregistrement) pour

¹⁷⁰ Dans les faits, les données étant fournies par chaque institution, leur qualité varie largement, ce que nous avons constaté dans l'exemple ci-dessus. Par l'expression "qualité des données", nous entendons les différentes façons de rendre une donnée compréhensible et valable. Cela concerne par exemple la structuration des données (éviter les segments de textes) ou le fait de placer une donnée dans le bon champ correspondant, ce qui est loin d'être systématique.

qualifier cette représentation numérique au sein des bibliothèques numériques, elle induit nécessairement un nouveau regard sur l'œuvre en modifiant le support de représentation de l'œuvre : d'une peinture, par exemple, on passe à un couple photographie / données.

Cette représentation numérique induit d'autant plus un nouveau regard sur l'œuvre qu'elle peut en modifier l'accès par la production de nouveaux droits d'auteur. Cette question des droits est d'ailleurs l'un des principaux enjeux de désambiguïsation des métadonnées sur l'œuvre puisqu'il est nécessaire le plus souvent de distinguer le détenteur des droits de l'œuvre, vis-à-vis du détenteur des droits de la reproduction. En ce sens, on ne peut donc se contenter d'un triplet qui ne qualifierait pas ce qui est couvert par l'expression des droits, tel que :

La Joconde (sujet) **dc:rights** (prédicat) **RMN** (objet).

Europeana se situe donc à l'intersection entre la ressource électronique et l'objet physique. Raison pour laquelle elle ne peut utiliser spécifiquement ni FRBR/LRM, ni CIDOC-CRM, centrés sur l'objet culturel, ni Dublin Core, centré sur la représentation numérique, comme ontologie de base. Et ce, même si Europeana peut être amené à utiliser ces ontologies pour qualifier ces ressources électroniques ou ces objets physiques. Le besoin exprimé par la bibliothèque numérique, auquel répond le modèle de données EDM, est un cadre conceptuel reliant ces deux objets et explicitant leurs liens.

Pour cela, EDM met en œuvre trois concepts de base permettant de qualifier la représentation numérique, l'objet physique, ainsi qu'un conteneur rassemblant ces éléments. L'exemple suivant, extrait du Primer de EDM (Isaac, 2013) présente ces concepts :

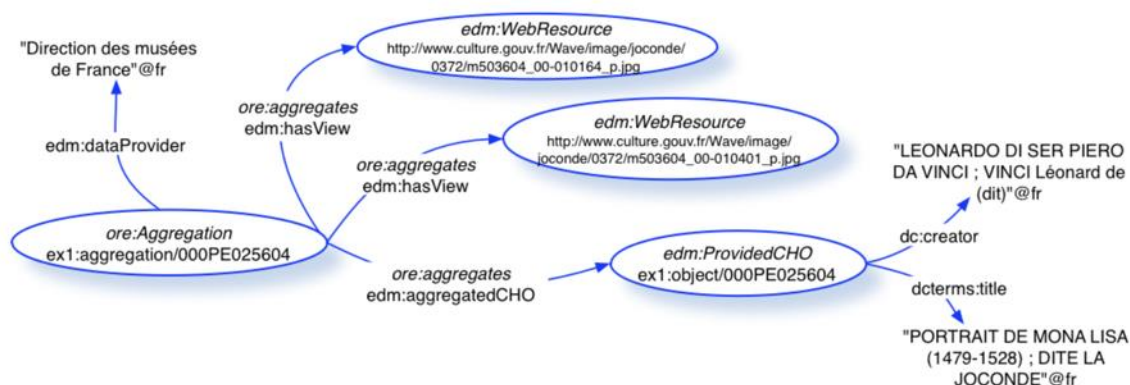


Figure 45 - Modélisation dans EDM des données transmises par un fournisseur de données - Source (Isaac, 2013)

Le concept *ProvidedCHO* fait ici référence à l'objet physique décrit (dans l'exemple, La Joconde). C'est à partir de cette classe que seront exprimées les propriétés de l'objet physique (son titre, "La Joconde" ; sa localisation, "Musée du Louvre", etc.)

Le concept *WebResource* correspond quant à lui à la représentation numérique de l'objet. Plus spécifiquement, il s'agit d'une représentation numérique publiée sur le web, ce qui se comprend par le fait qu'Europeana agrège les données publiées sur le web par d'autres institutions culturelles. C'est donc à partir de cette classe que seront exprimées les propriétés de la représentation numérique telles que l'URL de la photographie de l'objet. A un *ProvidedCHO* peuvent être associés plusieurs *WebResources*, principalement lorsque plusieurs photographies ou numérisations existent à son propos.

Enfin, cet ensemble est agrégé dans la classe éponyme *Aggregation*. Il s'agit ici de considérer plusieurs ressources comme étant différentes représentations de la même ressource initiale.

*"This class plays a central role in EDM, as it serves to group together all important elements of cultural heritage objects contributed by the content providers. Aggregations are used in Europeana to represent the complex constructs that are provided by contributors. An aggregation is associated to the object that it is about, by the property edm:aggregatedCHO."*¹⁷¹ (Europeana foundation, 2017)

Autre difficulté à laquelle Europeana est confrontée, celle de recevoir ou d'afficher des informations de sources multiples. Nous le mentionnions plus haut, la notice dédiée à la Joconde a par exemple été soumise par la Bildarchiv Foto Marburg, et non par le musée du Louvre. Cela n'empêche cependant pas le musée du Louvre de proposer une notice dédiée à la Joconde s'il le souhaite également. Plusieurs sources de données peuvent donc cohabiter autour d'une même œuvre, proposant chacune un discours distinct sur l'œuvre.

¹⁷¹ Traduisible par : "Cette classe joue un rôle central dans EDM, car elle sert à regrouper tous les éléments importants des objets du patrimoine culturel fournis par les fournisseurs de contenu. Les agrégations sont utilisées dans Europeana pour représenter les constructions complexes qui sont fournies par les contributeurs. Une agrégation est associée à l'objet qu'elle concerne, par la propriété edm:aggregatedCHO."

Afin de gérer ces discours multiples à propos d'un CHO, EDM propose d'utiliser la notion de proxy. Le proxy est ici repris de l'ontologie ORE¹⁷² (Object Reuse and Exchange, mise en œuvre par l'Open Archives Initiative). Le Primer d'EDM décrit l'intérêt du proxy de la façon suivante :

“[...] each metadata record provided to Europeana also gives rise to one specific proxy for the object described, modelled using the ore:Proxy resource. A proxy is specific to one given aggregation, and is used to represent the description of the provided object, as seen from the perspective of that specific aggregation and therefore its provider. With proxies it is possible to represent different, possibly conflicting pieces of information on provided objects, while still keeping track of the provenance of this information. For instance, the title of Mona Lisa for Joconde could be "Portrait de Mona Lisa" while for Louvre it could be "Portrait de Lisa Ghirardini.”¹⁷³ (Isaac, 2013)

Comme l'explique le Primer, la notion de Proxy permet donc de gérer les variations de discours entre les institutions fournisseuses de données. Cette capacité présente alors un intérêt dans au moins deux situations. En premier lieu, cela est utile lorsque, comme dans le cas présenté par le Primer, la donnée est différente. Cela peut être un titre traduit, une date différente, une attribution contestée. Plutôt que d'écraser toute variation d'interprétation sur une œuvre en forçant un seul discours sur l'œuvre, EDM permet l'expression de discours différents.

Mais cette capacité est également utile dans un second cas : lorsqu'il est nécessaire de simplifier, de dégrader ou de sémantiser une donnée. Ainsi, si l'institution productrice de la donnée envoie à Europeana pour auteur d'une œuvre “Pierre-Paul Rubens (1577-1640)”, Europeana pourra vouloir modifier cette valeur de façon à l'intégrer dans son thésaurus d'auteur en “Pierre-Paul Rubens”, voire sémantiser la valeur en transformant cette chaîne de

¹⁷² <https://www.openarchives.org/ore/1.0/vocabulary>

¹⁷³ Traduisible par : “[...] chaque enregistrement de métadonnées fourni à Europeana donne également lieu à un proxy spécifique pour l'objet décrit, modélisé à l'aide de la ressource ore:Proxy. Un proxy est spécifique à une agrégation donnée et est utilisé pour représenter la description de l'objet fourni, du point de vue de cette agrégation spécifique et donc de son fournisseur. Grâce aux proxys, il est possible de représenter des informations différentes, voire contradictoires, sur des objets fournis, tout en conservant la trace de la provenance de ces informations. Par exemple, le titre de Mona Lisa pour Joconde est "Portrait de Mona Lisa" alors que pour le Louvre, il s'agit de "Portrait de Lisa Ghirardini”. ”

caractère en URI tel que “<https://www.wikidata.org/wiki/Q5599>”. Ici, l’usage du Proxy permet ainsi de préserver la valeur transmise par l’institution productrice, tout en la rendant exploitable par la base de données.

Par exemple¹⁷⁴ :

proxies			
0	dcCreator	def	0
	1	"Peter Paul Rubens"	1
1	dcCreator	def	0
	1	"http://viaf.org/viaf/56647196"	1
1	dcCreator	def	0
	1	"http://data.europeana.eu/agent/base/113189"	1

Extrait 5 - Extrait d’un proxy Europeana

Au plan de la modélisation des données, nous obtenons la configuration suivante lorsque des proxys sont utilisés au sein d’EDM. Ici, toujours à travers l’exemple de la Joconde, deux sources de données cohabitent (le musée du Louvre, et la Direction des musées de France), proposant des données à propos de l’œuvre différentes (dans leur forme en tout cas) ainsi que des ressources différentes. Nous reprenons ici un schéma proposé dans le Primer d’EDM :

¹⁷⁴ Où Proxy 0 correspond à la valeur transmise par l’institution productrice de la donnée, et Proxy 1 à la valeur interprétée par Europeana. Issu de https://www.europeana.eu/api/v2/record/2063627/BEL_280_014.json?wskey=yY7zkJ2KW

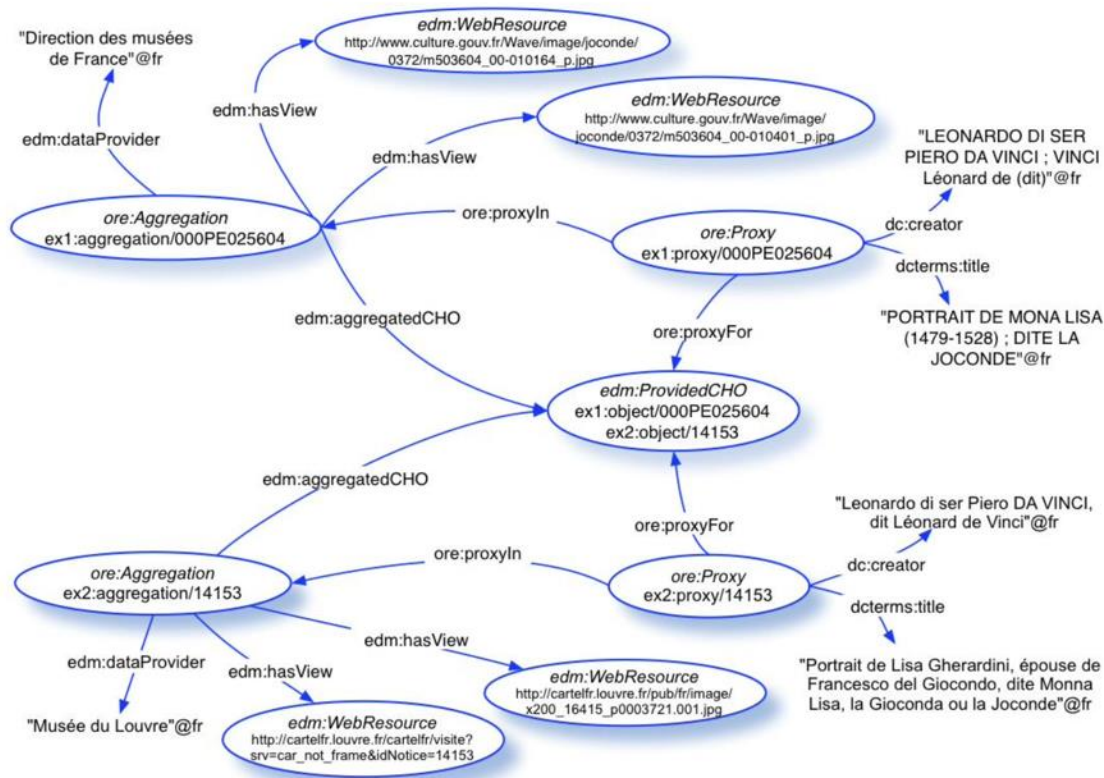


Figure 46 - Providers' aggregations, provided object and proxies — complex case with two providers for the object - Source (Isaac, 2013)

Nous le constatons, la numérisation de l'œuvre - entendue au sens de la numérisation des informations sur l'œuvre - induit de nouvelles problématiques autour de liaison de l'œuvre originale à sa représentation numérique, ainsi que dans l'expression d'une multitude de sources. Nous percevons en substance que ces enjeux sont notamment liés au caractère imparfait de la donnée comme grammatisation de l'œuvre en contexte numérique : si l'œuvre est toujours bien décrite, la formaliser et la discrétiser est devenu plus complexe, du fait même de son interopérabilité avec d'autres ensembles de données. Pour être plus précis, c'est la documentation sur l'œuvre qui devient plus difficile à formaliser et à discrétiser. En ce sens, nous commençons à percevoir ici une caractéristique essentielle du dossier d'œuvre que nous n'avons pas encore abordé et que ne parvient pas à retranscrire la numérisation de ce dernier : le dossier est une organicité de l'œuvre, en ce sens qu'il est inhérent à l'entrée de l'objet au sein de la collection du musée. Comme nous le montrions en première partie, l'objet devient alors œuvre, et le dossier prend sa part dans la constitution de ce statut. La mise en données, souvent synonyme de larges volumes de données - ne serait-ce que par l'interopérabilité à

d'autres graphes sémantiques - abroge le caractère organique de la documentation sur l'œuvre. En résulte alors un "*fossé d'intelligibilité*" (Bachimont, 2009) par rapport à la lecture du dossier, "*c'est-à-dire un écart entre l'information perceptible et la capacité de la décoder (codes sémiotiques et expressifs) et de la comprendre (significations, intentions)*". (Côté-Lapointe et al., 2018) Ce fossé n'est pas spécifique aux données des bibliothèques numériques, il s'applique également aux données muséales, comme nous allons maintenant le voir.

Chapitre 9 : CIDOC-CRM, la description au profit de la discrétisation

Nous l'avons montré, la définition d'une ontologie est donc spécifique à un domaine et à une problématique. Ainsi, FRBR-LRM répondait dans le domaine des bibliothèques à la modélisation des notices bibliographiques. Ce choix paraît alors clair voire évident, puisqu'il s'agit bien du cœur de métier d'une bibliothèque : mettre à disposition des savoirs sous forme de textes (et aujourd'hui de contenus multimédias) que les usagers pourront consulter et emprunter. L'IFLA définit d'ailleurs une bibliothèque publique comme *“par excellence, le centre d'information local, où l'utilisateur peut trouver facilement toutes sortes de connaissances et d'informations”* (IFLA, 1994). Pour se faire, il est nécessaire de trouver les documents concernés, et donc de les décrire.

Le monde des musées présente ici des différences substantielles. Tout d'abord, ses objectifs varient largement de ceux d'une bibliothèque. Nous l'avons cité en introduction, le musée est défini par l'ICOM¹⁷⁵ comme *“une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.”* (ICOM, s. d.)

Les missions du musée sont ainsi plus étendues que celles d'une bibliothèque, ce qui se retrouve notamment dans la multiplication des métiers que l'on trouve dans un musée, par rapport à une bibliothèque. De fait, il n'existe pas une problématique principale dans les musées, et cela rend difficile la définition d'une ontologie qui couvrirait l'ensemble du spectre des activités des musées. On peut alors plus spécifiquement identifier deux principaux champs d'intervention des musées visant des objectifs différents : celui de la médiation, qui vise à exposer et transmettre le patrimoine, et celui de la conservation qui vise à acquérir, conserver et étudier ce patrimoine.

¹⁷⁵ International Council Of Museums

Le plus souvent, les dossiers d'œuvre opèrent d'ores et déjà une distinction entre ces deux grands pôles de la muséologie, au sens où - dans la plupart des institutions que nous avons rencontrées - ils se focalisent sur la conservation, ignorant peu ou prou la médiation. Celle-ci se retrouve documentée à travers des dossiers spécifiques, notamment dans le cadre d'expositions temporaires ou permanentes. Ces dossiers sont distincts du dossier d'œuvre.

En ce qui concerne la vision analytique de l'œuvre d'art, nous avons montré dans notre première partie comment la mise en données de ces collections est progressivement passée d'une finalité de conservation à une volonté de finalité de médiation. Pour autant, il ne semble pas que cette bascule ait réussi à identifier des usages précis, systématiques et récurrents de ces données dans un contexte de médiation.

Dans le domaine plus spécifique de la modélisation des données, nous en restons donc pour le moment à une vision orientée vers ces usages de la conservation - et plus précisément, de l'étude du patrimoine - à travers les ontologies développées ces dernières décennies. À ce titre, CIDOC-CRM, principale ontologie de ce domaine, en est un exemple notable. Nous l'avons déjà rapidement introduite.

CIDOC-CRM est une ontologie métier de haut niveau, développée à partir de 1998, sous l'égide du groupe de documentation l'ICOM (International Council Of Museum), le CIDOC. CRM définit ici le modèle conceptuel de référence (*Conceptual Reference Model*). Ce modèle orienté objet a pour objectif de succéder à un modèle entité-relation préexistant et permet de représenter les données manipulées par les systèmes documentaires de musées.

CRM est donc un modèle orienté objet. Cela veut donc dire que le modèle permet de définir une hiérarchie de classes et une hiérarchie de propriétés. On peut décrire aussi bien grossièrement que très finement un objet. Cette vision s'oppose à celle du modèle entités-relations (utilisé par FRBR par exemple) dans lequel une instance d'entité impose l'usage des propriétés de cette entité. Ainsi, un livre papier est nécessairement un item en FRBR. À l'inverse, dans CRM, selon le degré d'information que l'on possède sur l'objet, on peut aussi

bien le considérer comme un “E77 *Persistent Item*”¹⁷⁶ que comme un “E22 *Man-Made Object*”¹⁷⁷.

Seconde caractéristique, CRM est bâti sur un cadre conceptuel limité, complété par une série d’extensions contextuelles. Ainsi, on peut étendre le modèle en proposant des extensions focalisées sur des domaines précis (par exemple : l’archéologie) se rattachant au cœur de l’ontologie. Le schéma suivant présente les différentes parties de CRM. La forme du losange a été choisie afin d’exprimer le niveau d’abstraction des différentes extensions du modèle : plus le losange s’élargit, moins les extensions qui le composent sont abstraites et plus elles sont orientées vers un métier ou un domaine spécifique.

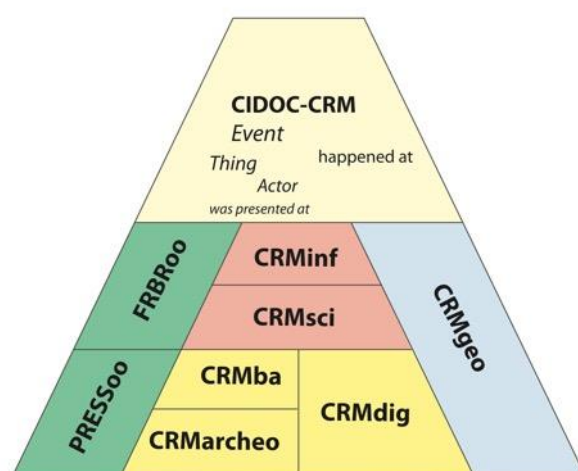


Figure 47 - Les modèles de la famille CIDOC-CRM - Source (CIDOC-CRM SIG, s. d.-b)

CIDOC-CRM représente ici le cœur de l’ontologie, au sein de laquelle on trouve la hiérarchie des classes permettant de décrire des objets culturels. C’est ce modèle conceptuel qui permet d’établir la hiérarchie des différents concepts permettant de décrire un objet culturel, reprenant notamment la modélisation DOLCE que nous citons ci-dessus, à travers la division des concepts en concepts persistants et concepts temporels.

¹⁷⁶ *Persistent Item* est une classe s’alignant sur le modèle DOLCE que nous avons décrit, et qui qualifie toute chose endurente, dans son sens philosophique - voir <http://www.cidoc-crm.org/Entity/e77-persistent-item/version-6.2.2>, consulté le 15 juin 2021

¹⁷⁷ *Man-Made Object* est une sous-classe de *Persistent Item*, détaillant spécifiquement un objet produit dans le cadre d’une activité humaine. - voir <http://www.cidoc-crm.org/Entity/e22-man-made-object/version-6.2.2>, consulté le 15 juin 2021

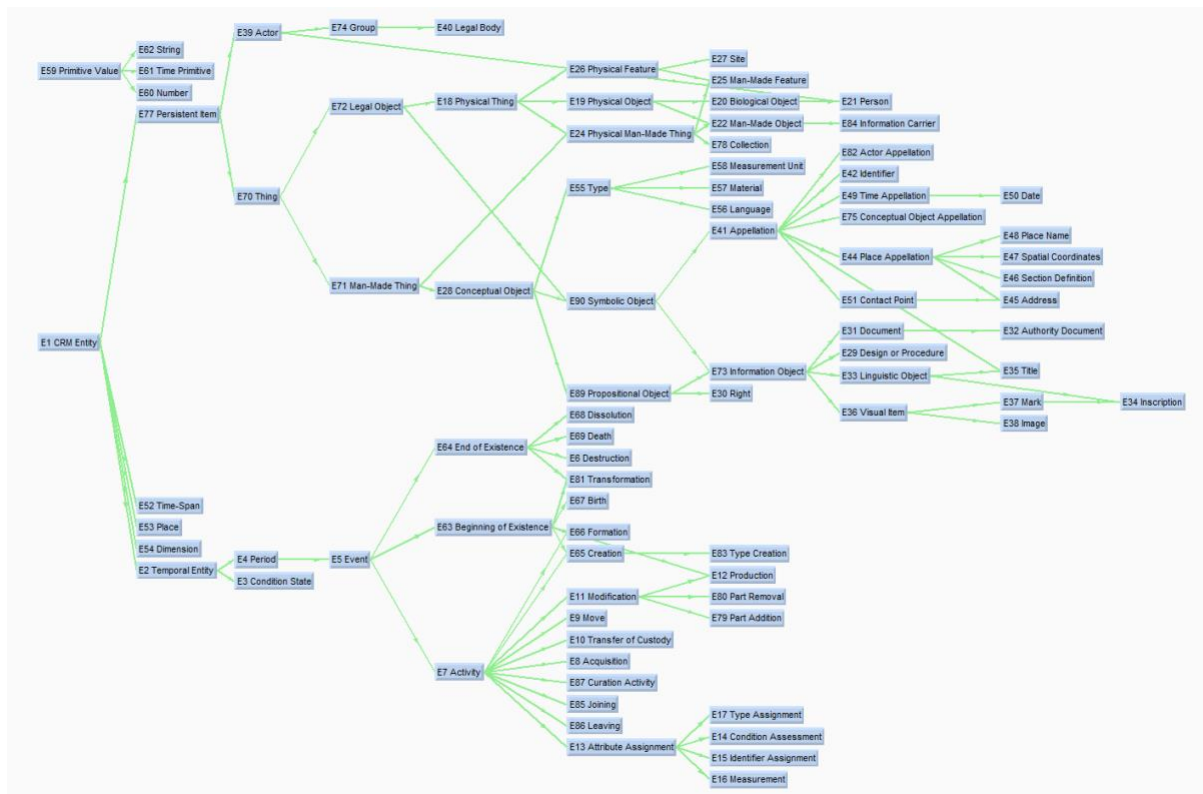


Figure 48 - Hiérarchie des concepts du modèle CIDOC-CRM - Source (CIDOC-CRM SIG, s. d.-a)

Comme nous pouvons le voir sur cette hiérarchie des concepts, CRM a pour principale classe (abstraite) E1 CRM Entity. Cette classe possède deux principales sous-classes qui explicitent la manière de percevoir les biens culturels à travers CRM : E2 Temporal Entity et E77 Persistent Item. CRM distingue donc les entités temporelles (les dates, les périodes) des entités persistantes (tout objet existant physiquement ou intellectuellement). D'ailleurs, CRM considère également comme sous-classes de E1 les classes appartenant aux catégories qualité (E54 Dimension) et région (E52 TimeSpan et E53 Place) de DOLCE.

Les extensions CRMinf et CRMsci permettent de représenter respectivement les modèles d'argumentation et les modèles de preuve scientifique. Ces modèles peuvent donc être mobilisés dans le cadre de la définition d'une controverse scientifique, ou de l'élaboration d'une argumentation. Ils viennent apporter une solution à une problématique bien connue des professionnels de la modélisation ontologique historique : l'expression des variations d'interprétation autour d'une information (que nous avons déjà illustrée avec EDM). Ce sont donc ces extensions qui seront utilisées dans le cas d'une controverse d'attribution pour une

œuvre, lorsqu'un expert attribue une œuvre à un auteur ou à un propriétaire, et qu'un autre expert conteste cette attribution.

C'est par exemple le cas du nécessaire de voyage du musée de Grasse, considéré par ce dernier comme ayant appartenu à Marie-Antoinette, mais que l'historien Bertrand Jestaz considère n'avoir pas appartenu à cette dernière. Nous modélisons donc l'argumentation du musée de Grasse de la façon suivante¹⁷⁸ :

```
@prefix rdf: <http://www.w3.org/1999/02/22-rdf-syntax-ns#> .
@prefix dc: <http://purl.org/dc/elements/1.1/> .
@prefix crm: <http://erlangen-crm.org/current/>.
@prefix crminf: <http://karl-pineau.fr/crm/crminf>.

# Acquisition par Marie-Antoinette d'un objet le 6 juin 1792, produit par Palma
<acquisition-de-la-reine>
  a crm:E8_Acquisition ;
  crm:P4_has_time-span [
    a crm:E52_Time-Span ;
    crm:P79_beginning "6 juin 1792"
  ] ;
  crm:P22_transferred_title_to <marie-antoinette> ;
  crm:P23_transferred_title_from <palma> ;
  crm:P24_transferred_title_of <l-objet-commandé-en-1791> ;
  .

# Nous qualifions l'hypothèse de cette acquisition comme véridique
<réalité-de-l-acquisition>
  a crminf:I4_Proposition_Set ;
  a crm:E13_Attribute_Assignment ;
  crm:P2_has_type <a-bien-eu-lieu> ;
  crm:P140_assigned_attribute_to <acquisition-de-la-reine> ;
  crm:P141_assigned true ;
  .

# Nous qualifions une croyance en l'hypothèse véridique exprimée ci-dessus
<belief_grasse>
  a crminf:I2_Belief ;
  crminf:J4_that <réalité-de-l-acquisition> ;
  crminf:J5_holds_to_be true ;
  .

# Description de l'adoption de cette croyance en 1985, en basant sa preuve sur les
```

¹⁷⁸ L'exemple suivant est produit en Turtle, et utilise l'implémentation OWL de CRM produite par l'université de Erlangen (<http://erlangen-crm.org/current/>) - Nous mettons en place un léger code couleur afin de faciliter la lecture - Nous proposons en annexes l'ensemble du modèle argumentatif, réalisé en 2019 avec Thomas Bottini

mémoires de Madame Campan (non décrites dans cet extrait)

<belief_adoption_grasse>

```
a crminf:I7_Belief_Adoption ;
crminf:J6_adopted <belief_grasse> ;
crminf:J7_is_based_on_evidence <les-mémoires-de-campan> ;
crm:P4_has_time-span [
    a crm:E52_Time-Span ;
    crm:P79_beginning "1985"
];
.
```

Le musée de Grasse a acquis en 1985 le nécessaire en question (à une personne inconnue) en se basant sur l'adoption de la croyance

<achat_de_l_exemplaire_de_grasse>

```
a crm:E8_Acquisition ;
crm:P22_transferred_title_to <ministère-de-la-culture> ;
crm:P23_transferred_title_from <inconnu> ;
crm:P24_transferred_title_of <musée-de-grasse> ;
crm:P17_was_motivated_by <belief_adoption_grasse> ;
crm:P4_has_time-span [
    a crm:E52_Time-Span ;
    crm:P79_beginning "1985"
];
.
```

Extrait 6 - Transcription RDF en CRMinf de l'argumentation du musée de Grasse

Le lecteur constatera ici la finesse d'analyse proposée par CRMinf dans la modélisation des différents concepts argumentatifs. CRMinf semble trouver toute sa place dans une description narrative de l'œuvre par la donnée. Dans l'exemple donné, nous exprimons successivement :

- L'hypothèse que Marie-Antoinette ait acheté le second exemplaire ;
- Le fait que cette hypothèse puisse être considérée comme vraie (nous pouvons donc modéliser le contraire dans l'argumentaire de Bertrand Jestaz qui considère lui que cette hypothèse est fausse) ;
- La croyance en cette hypothèse vraie ;
- L'adoption de cette croyance par le musée de Grasse sur la base des Mémoires de Madame Campan comme preuve ;
- Enfin, l'acquisition du nécessaire par le musée à partir de l'adoption de cette croyance.

Parmi les extensions de CRM, viennent ensuite les extensions FRBR_{oo}¹⁷⁹ et PRESS_{oo} qui sont dédiées à la gestion des productions écrites. FRBR_{oo} est ainsi la transcription en modèle orienté objet de FRBR, que nous avons déjà présenté, dans une version compatible avec CIDOC-CRM. Il existe cependant quelques variations entre les deux ontologies, décrites par Philippe Le Pape :

Le temps [, dans FRBR_{oo},] est envisagé de manière dynamique. [...] Dans FRBR la manifestation n'est qu'un avatar d'une œuvre réalisée dans une expression, tandis que FRBR_{oo} distingue un processus de production d'une manifestation à exemplaire unique (tel qu'un manuscrit) de celui aboutissant à la production de copies multiples. Ce dernier est considéré comme un travail de création : FRBR_{oo} reconnaît l'œuvre de publication, dont l'expression englobe les expressions individuelles des œuvres qui font l'objet de la publication. L'expression de publication de FRBR_{oo} est plus ou moins un équivalent en relief de la manifestation de FRBR. En revanche, la manifestation à exemplaire unique est considérée comme un objet, et confondue avec son item. (Le Pape, 2017)

Quant à PRESS_{oo}, il s'agit d'un modèle dérivé de FRBR_{oo} dédié à la gestion des documents périodiques. Ces deux modèles sont donc mobilisables dans le cadre de la description d'un dossier d'œuvre, largement constitué d'articles de revue et d'autres notices bibliographiques.

L'extension CRMgeo est quant à elle dédiée à la gestion des systèmes d'information géographique au sein de CRM, point que nous n'aborderons pas car il sort en partie de notre problématique. Enfin, les extensions représentées au bas du modèle sont des extensions spécialisées pour certaines disciplines historiques. CRMba permet de représenter les bâtiments archéologiques, quand CRMarcheo est dédié à la représentation des concepts d'archéologie (couche, strate...). Enfin, CRMdig permet de représenter des objets culturels nativement numériques (modèles 2D, 3D).

¹⁷⁹ Pour *Functional Requirements for Bibliographic Records - object oriented*

Une vision événementielle de l'objet culturel

Ce qui transparaît à travers ces premiers éléments de présentation de CIDOC-CRM, et qui s'avère être un élément fondamental de sa philosophie, c'est son approche centrée autour de l'événement.

En ce sens, CRM appréhende l'objet culturel d'une façon radicalement différente de FRBR. Ce dernier décrit une notice bibliographique en dehors de son contexte historique, n'explicitant pas - par exemple - l'ordre des éditions. La notice bibliographique est représentée dans son état à un instant donné. C'est également le choix fait par EDM dans le contexte des bibliothèques numériques. Ce choix s'explique au regard de la définition fonctionnelle de l'ontologie, qui a pour rôle de faciliter la trouvabilité d'une notice. Le temps n'y est donc pas une dimension indispensable. On peut même penser qu'il complexifierait l'accès à l'information.

À l'inverse de l'approche développée par ces deux ontologies, CRM adopte donc une approche centrée autour de la notion d'événement. Plus largement, CRM se situe dans le paradigme de DOLCE, autour l'articulation entre des concepts temporels et des concepts perdurants. CRM considère donc un objet à travers la suite d'événements qui en composent la vie. Cette approche se justifie là encore par la problématique posée à l'ontologie : faciliter le travail de conservation de l'objet, au plan de sa documentation et de sa préservation. Nous l'avons montré, la documentation d'un objet de musée se déploie dans le temps. En ce qui concerne sa préservation, c'est également une réflexion temporelle qui se met en place, l'objet se dégradant naturellement avec le temps.

Nous mentionnions donc en introduction de ce chapitre l'inadéquation entre une vision médiée de l'objet, focalisant sur ses propriétés intrinsèques (son auteur, son titre), figées à un moment donné ; et une vision conservatrice de l'objet, focalisant sur l'histoire, voire l'historiographie de ce dernier (telles que les variations d'attribution).

Cette vision chronologique de l'objet peut être présentée de la façon suivante :

événement	→ de type : création (E12 Production) → technique : peinture (E55 Type) → réalisé par : Léonard de Vinci (E39 Actor) → période temporelle : 1503-1506 (E52 TimeSpan) → a pris place à : Milan (E53 Place)
événement	→ de type : transfert de propriété → de : Léonard de Vinci → à : François Ier → période temporelle : 1519
événement	→ de type : transfert de propriété → à : Musée du Louvre, Etat français → période temporelle : 1797 → identifiant principal : INV. 779
correspond à	⇒ La Joconde

Instancier un objet en CRM, c'est donc décrire le plus souvent sous la forme d'événements. Par exemple, la création d'un objet est considérée comme un événement, via l'instance de *E12 Production* (sous-classe de *E2 Temporal Entity*). Cette instance est ensuite qualifiée via des propriétés la mettant en relation avec des instances de *E39 Actor* (le créateur), *E52 Time-Span* (la date de création), *E55 Type* (la technique de création), *E53 Place* (le lieu de création).

@prefix rdf: <http://www.w3.org/1999/02/22-rdf-syntax-ns#> .

@prefix dc: <http://purl.org/dc/elements/1.1/> .

@prefix crm: <http://erlangen-crm.org/current/>.

<OA9594-creation>

a crm:E12_Production ; # **Activité de type "Production"**

crm:P108i_was_produced_by crm:E39_Actor ; # **par Palma**

crm:P108i_was_produced_by crm:E39_Actor ; # **et par Charpenat**

crm:P113_starts crm:E52_Time-Span ; # **en 1788**

crm:P32_used_general_technique crm:E55_Type ; # **en orfèvrerie**

crm:P7_took_place_at crm:E53_Place ; # **à Paris**

crm:P108_has_produced crm:E71_Human-Made_Thing ; # **a produit le nécessaire de Marie-Antoinette**

Mise en œuvre de CIDOC-CRM : l'exemple de ResearchSpace

CIDOC-CRM reste peu utilisé au sein du monde des musées, comparativement à sa popularité au sein de la communauté académique et culturelle. Il existe tout de même un certain nombre de projets qui en proposent une utilisation. Le British Museum semble faire partie des toutes premières institutions à s'être intéressées à l'utilisation de CIDOC-CRM dans un contexte muséographique.

L'équipe du British Museum a ainsi proposé - en partenariat avec l'entreprise OntoText, spécialisée dans la sémantisation des données - une cartographie de l'œuvre du musée selon CIDOC-CRM. Le rendu de ce travail - que nous présentions déjà en introduction - est une instanciation du modèle conceptuel pour un objet type conservé au British Museum¹⁸¹. Sont ainsi représentées les différentes branches d'information d'un objet, groupées sur la carte dans des régions spécifiques, et que l'on identifie par un titre en gris (acquisition, dimension, modification...). Pour chacune de ces branches, l'équipe du musée a détaillé les classes et les propriétés mises en œuvre par le British Museum pour modéliser ces informations.

¹⁸⁰ Nous avons simplifié à l'extrême le turtle présenté pour ne modéliser qu'un seul concept, par soucis de lisibilité

¹⁸¹ Cette cartographie s'applique par ailleurs à de nombreux autres contextes. Nous l'avons nous-même utilisée dans le cadre industriel de notre thèse CIFRE. Elle présente l'avantage d'identifier les champs majeurs de description d'une œuvre et d'identifier les classes à utiliser pour les décrire.

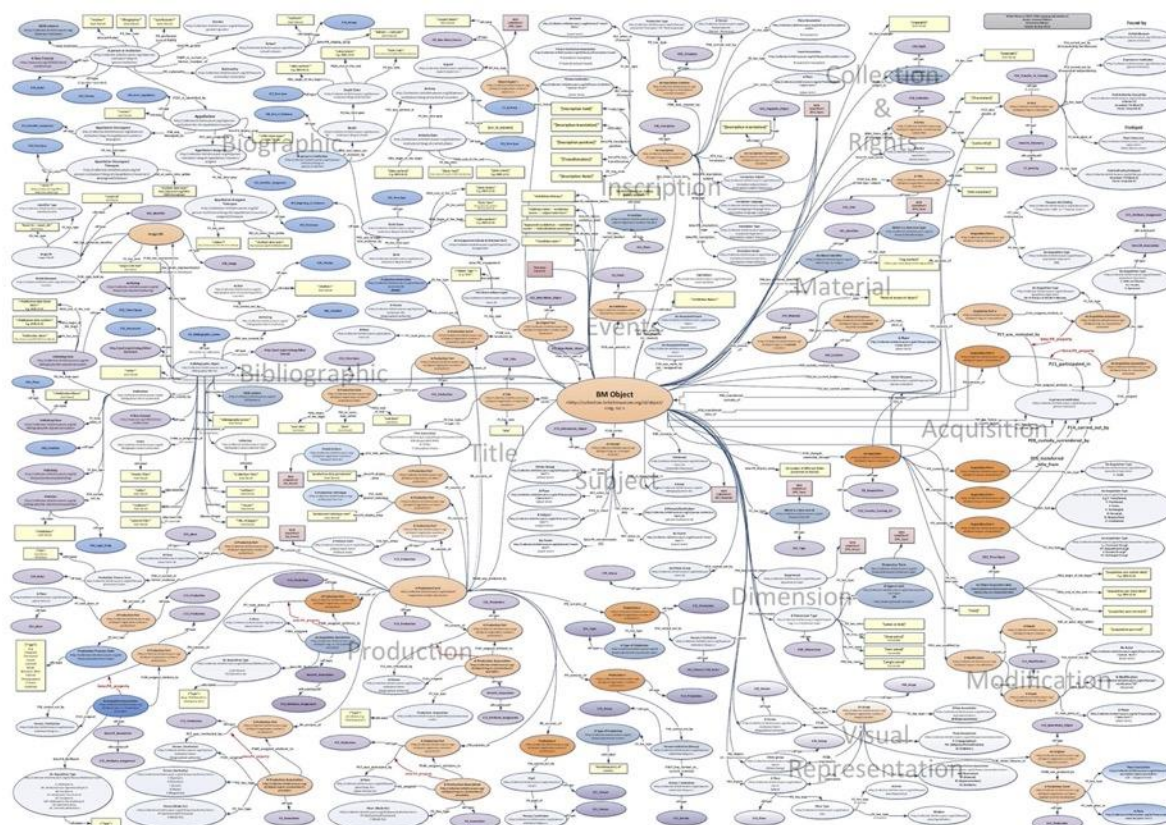


Figure 49 - British Museum Mapping - OntoText – 2013

Le travail autour de cette cartographie s'inscrit dans un plus vaste projet d'outil de documentation sémantique. Ce projet, initié en 2007 sous la direction du conservateur Dominic Oldman et dénommé ResearchSpace¹⁸², a permis de sémantiser et d'exposer en ligne les données produites. Il s'agit également de produire une version réifiée de CIDOC-CRM tel que l'expliquent les porteurs du projet :

*"We now use local terminology to provide reification (a way of clarifying a CRM property without extending the CRM itself) and typing of CRM classes and properties. For example, instead of creating property extensions like 'bequeathed_by', 'donated_by', 'purchased_from', and so on, for different types of acquisition, events are simply typed and CRM properties reified using British Museum terminology. This is implemented in such a way as to allow other organisations to simply replace BM terminology with their own local vocabularies."*¹⁸³ (Oldman et al., 2013)

¹⁸² <https://researchspace.org/>

¹⁸³ Traduisible par : "Nous utilisons maintenant la terminologie locale pour fournir la réification (une façon de clarifier une propriété CRM sans étendre le CRM lui-même) et le typage des classes et propriétés CRM. Par

Afin d'accéder à ces dernières, un prototype de moteur de recherche sémantique des collections du British Museum¹⁸⁴ a été mis en œuvre. Ce dernier permettait ainsi de construire des requêtes SPARQL à l'aide d'une interface graphique simplifiée, puis d'obtenir des notices d'œuvre. Le principal apport de cette interface nous semble être la mise à disposition d'outils de recherche bien plus développés que ceux que l'on peut connaître sur les moteurs de recherche classiques des portails collection de musée. Ainsi, il était possible d'effectuer des recherches chronologiques précises (par exemple, entre telle et telle date) puis de qualifier précisément l'action recherchée (œuvre produite, œuvre vendue, œuvre détruite...) à la date définie.

The screenshot displays the ResearchSpace Demo Site interface. The top navigation bar includes the ResearchSpace logo, a 'Demo Site' label, and links for Search, Example Resources, and Login. The breadcrumb trail shows the path: Home > Shallow silver bowl, silver, Early Byzantine/Eastern Mediterranean (1939.1010.81). The main content area is titled 'Shallow silver bowl, silver, Early Byzantine/Eastern ...' and includes a 'Summary' tab. A large image of the silver bowl is shown on the left. To the right, a table lists the object's metadata:

Field	Value	Annotations	Assertions
Object Description	Shallow silver bowl, silver, Early Byzantine/Eastern Mediterranean (1939.1010.81)	1	2
Production End Date	0650-12-31	2	3
Production Start Date	0500-01-01	1	3
Production Period	Early Byzantine	1	2
Production Period	Eastern Mediterranean	1	3
Legal Owner	1. The British Museum 2. BM Department Britain, Europe and Pre-History	2	3
Curators Physical Description	Shallow silver bowl. At the centre of the bowl is an inscribed roundel, placed in the centre of an equal-armed cross running from below the rim. The arms of the cross are decorated with a chased star motif. The central roundel has an eight-petalled flower design in the centre, with fine engraving inside each panel. The bowl has a beaded rim with two concentric narrow lines of engraving inside the bowl, just below the rim. Half of the beaded rim is missing. One of a set of ten, 1939.1010.78-87.	2	3
Image Representation	1. Image of Shallow silver bowl, silver, Early Byzantine/Eastern Mediterranean (1939.1010.81) 2. Image of Shallow silver bowl, silver, Early Byzantine/Eastern Mediterranean (1939.1010.81)	2	3

Figure 50 - Exemple de notice d'œuvre du British Museum - Prototype de moteur de recherche sémantisé ResearchSpace - Source (Engel & Schlager, 2019)

Dans ses dernières évolutions, le projet semble se détacher progressivement du British Museum pour devenir un logiciel ad hoc permettant à des chercheurs en histoire ou histoire de l'art de

exemple, au lieu de créer des extensions de propriétés telles que "bequeathed_by", "donated_by", "purchased_from", etc., pour les différents types d'acquisition, les événements sont simplement typés et les propriétés du CRM réifiées en utilisant la terminologie du British Museum. Ceci est mis en œuvre de manière à permettre aux autres organisations de remplacer simplement la terminologie du BM par leurs propres vocabulaires locaux."

¹⁸⁴ Précisons qu'à l'heure où nous écrivons ces lignes, le prototype ne semble plus être en ligne. Nous en fournissons une capture d'écran - de relativement mauvaise qualité - que nous avons trouvé dans une publication académique.

sémantiser leur documentation afin de faciliter l'exploration de cette dernière dans le cadre de travaux académiques. Ce logiciel peut donc être téléchargé et utilisé sur son ordinateur personnel. En ce sens, ResearchSpace illustre bien la difficulté de transposition des technologies sémantiques dans l'écosystème muséal. Le prototype de moteur de recherche présenté ne semble pas avoir connu un réel succès, en dehors du cercle restreint des spécialistes des technologies sémantiques appliquées au domaine culturel, ni être utilisable à grande échelle sur le site principal du musée. La sémantisation des données ne semble alors pas avoir d'utilité réelle dans le contexte de la conservation et de la médiation culturelle du British Museum. Le projet se déporte alors vers d'autres communautés d'utilisateurs, en l'occurrence la communauté académique dont l'intérêt pour ce type d'outils semble plus fort.

L'ontologie du dossier d'œuvre comme extension du modèle CRM

Nous présentons en première partie de ce mémoire notre proposition de modèle conceptuel pour la description du dossier d'œuvre. Ce modèle est dès lors à considérer comme une extension possible de CIDOC-CRM. Il nous semble apporter une couche supplémentaire d'information par rapport aux extensions existantes de CRM, dont aucune ne focalise aujourd'hui sur la matérialité des sources.

Ainsi, si l'on souhaite aujourd'hui modéliser l'argumentation de Bertrand Jestaz à propos du nécessaire de toilette de Marie-Antoinette (qui vise à montrer que celui de Grasse n'est pas l'objet authentique), nous utiliserons CRM_{inf} comme dans l'exemple présenté dans ce chapitre. Au sein de l'argumentaire, la preuve de l'argumentation ne pourra cependant que difficilement être exprimée. Au mieux, elle renverra à la notice bibliographique de l'article de Jestaz en utilisant FRBR_{oo}. Mais conceptuellement, cette approche serait tautologique puisqu'elle reviendrait à justifier la position de Jestaz par son propre article de recherche. Or, ce qui fonde l'argumentation de Jestaz, c'est l'observation de l'œuvre - documentée par les photographies du dossier d'œuvre - arguant de l'absence de rayure sur le nécessaire, ainsi que les archives du dossier d'œuvre qui documentent l'histoire de l'œuvre. Ce sont donc bien les extraits documentaires du dossier qui viennent assurer la preuve de son argumentation, concept que nous proposons dans notre modèle.

Nous constatons donc que CIDOC-CRM couvre bien le même champ fonctionnel que le dossier d'œuvre, c'est-à-dire la volonté de fournir une information facilitant la conservation de cette œuvre. Pour autant, peut-on dire que CRM y répond de la même manière ? Là encore, nous constatons que la pratique de la mise en donnée aboutit à un élargissement de l'œuvre au sein d'un réseau de connaissances plus vaste. Si cette modélisation et cette mise en données offrent des avantages indéniables quant à la formalisation des caractéristiques de l'œuvre et quant à la description de cette dernière, nous retrouvons le fossé d'intelligibilité que nous décrivions pour les bibliothèques numériques.

Qui plus est, l'approche centrée sur DOLCE de CIDOC-CRM induit une stricte vision événementielle de l'œuvre. Celle-ci se justifie bien pour la représentation historique de l'œuvre, tel que le proposait la première structuration du dossier d'œuvre au musée du Louvre en 1938. Mais elle vient buter sur la structuration actuelle des dossiers dont l'approche de gestion se retrouve plus difficilement au sein de CRM. La modélisation des documents administratifs, de la régie, des litiges ou même de la restauration sont ainsi relativement absents de l'esprit de CIDOC.

Nous le constatons donc, les modèles conceptuels semblent imparfaits pour retranscrire les caractéristiques de la grammatisation de l'œuvre à travers sa manipulabilité. Nous proposons au lecteur d'achever maintenant cette partie par un chapitre comparatif autour de la pratique de la désignation, qui présente de façon similaire au dossier des enjeux de manipulabilité.

Chapitre 10 : La mise en données comme perte de l'influence sur l'œuvre, l'exemple de la désignation

Achevons ce tour d'horizon de la mise en données des informations sur les œuvres d'art par un chapitre d'exemplification de ces phénomènes de mise en données et des enjeux liés à la manipulation de l'œuvre. Pour cela, nous proposons au lecteur de traiter la question de la désignation de l'œuvre¹⁸⁵, dont nous verrons qu'elle pose certaines problématiques similaires à celles du dossier d'œuvre.

Comme le souligne Jean-Paul Bouillon, dans son article sur l'Encyclopedia Universalis (Bouillon, s. d.), l'attribution d'un titre à l'œuvre d'art est une pratique peu étudiée. Pourtant, sa pratique généralisée, notamment dans le monde de l'art visuel, témoigne de son évidente importance : toute œuvre possède un titre, si ce n'est plusieurs. Et lorsque l'œuvre ne possède pas de titre (*sans titre*), c'est pour mieux souligner l'importance de ce dernier dans l'interprétation de l'œuvre. Le peu d'études¹⁸⁶ à propos de cette métadonnée essentielle a donc de quoi surprendre.

¹⁸⁵ La variété des termes employés pour qualifier la séquence de mots utilisée pour nommer une œuvre peut laisser à penser qu'il s'agirait de simples synonymes. En réalité, le spectre des termes employés pour qualifier l'œuvre est largement encadré par la documentation du Service des Musées de France et par la base Joconde (Service des Musées de France, 2017).

Pour le titre de l'œuvre, la documentation à disposition des conservateurs pour leur inventaire (utilisée donc pour qualifier les œuvres au sein des progiciels de musée) reprend la définition du Robert d'un titre : "*désignation du sujet traité, nom donné (à une œuvre littéraire) par son auteur, et qui évoque plus ou moins clairement son contenu.*" On parle donc avec le titre d'une métadonnée que l'on pourrait dire subjective, au sens où elle n'est ni normalisée, ni systématique. Si l'on prend pour exemple une célèbre peinture, un titre peut être "*Le Printemps*".

On distingue ainsi le titre de la dénomination qui cherche à expliciter la forme (et par extension l'image) de l'œuvre décrite. À ce titre, la dénomination est souvent l'objet d'un vocabulaire contrôlé afin de pouvoir catégoriser les œuvres. Le Printemps aura ainsi pour dénomination possible "*tableau peint*".

La dénomination ne doit cependant pas être confondue avec la typologie de l'œuvre. Celle-ci vise à une catégorisation systématique, à la création d'ensembles d'œuvres. À l'inverse de la dénomination, il ne s'agit pas d'identifier spécifiquement une œuvre, mais de la rapprocher d'autres. Toutefois, les termes utilisés pour les deux champs peuvent correspondre si la typologie de l'objet est également un descripteur visuel.

Enfin, vient l'appellation qui permet de dépasser le cadre normé de la désignation. Par exemple, "*bague de la duchesse Anne*" est une appellation pour laquelle la désignation sera "*bague*". Cela permet ainsi d'introduire des éléments subjectifs ou historiques d'identification de l'objet.

¹⁸⁶ Nous avons trouvé pour cette recherche moins d'une dizaine de références francophones et anglophones, dont certaines ne traitent la question du titre que de manière très annexe.

Un des rares ouvrages à aborder la question du titre de manière approfondie est l'ouvrage anglo-saxon publié en 2015 par Ruth Bernard Yeazell (Yeazell, 2015a) *Picture Titles: How and Why Western Paintings Acquired Their Names*. On en trouve une version grand public dans un article de New Republic (Yeazell, 2015b). L'article explicite notamment le sens du titre dans l'œuvre d'art visuelle (c'est-à-dire principalement la peinture) et les raisons de son apparition au fil du temps, alors que souvent l'œuvre n'avait pas de nom lors de sa création avant le XIXe siècle. L'article met notamment en exergue l'importance des déplacements d'œuvres et du phénomène des expositions dans la généralisation de la pratique de la titlature. En effet, lorsque l'œuvre est dans son contexte originel, elle peut être comprise par les personnes présentes qui - *a priori* - possèdent les codes de lecture, la culture requise : l'œuvre est adaptée à son milieu. La nécessité du titre apparaît donc quand les personnes ne possèdent plus ces codes de lecture, soit parce que le temps passe, soit parce que l'œuvre bouge ou parce que son public change.

Le titre de l'œuvre répond donc à deux impératifs : le premier est d'explicitier le sens, si ce n'est le contenu de l'œuvre. Quel est le message ? Premier impératif. Mais le titre peut également devenir un identifiant de l'œuvre - second impératif - alors même que l'on ne connaît pas toujours les autres informations contextuelles (auteur, date) de l'œuvre ou que ces dernières peuvent désigner plusieurs œuvres. En ce sens, le titre participe - comme le dossier d'œuvre - de la manipulation de l'œuvre qui est désignée. Il permet de façon pragmatique d'en parler, mais il permet aussi de la comprendre.

F. David Martin citant C. Sloane en 1948 dans un article de 1966, *Naming Paintings* (Martin, 2015), analyse la pratique du titre comme moyen d'identification du contenu de l'œuvre comme étant tombée en désuétude, tout en critiquant l'approche dans la fin de son article : “*Dans la mesure du possible, les artistes, les marchands, les mécènes et les conservateurs devraient utiliser des titres qui sont un indice de ce qu'est la peinture. Lorsque cela n'est pas possible, ils devraient utiliser des "titres" qui ne sont évidemment pas destinés à être des indices, comme Fran ; Cardinal de Kline, une abstraction en noir sur blanc.*” Il souhaiterait ainsi définir “*des lignes directrices théoriques permettant aux artistes, aux marchands, aux mécènes et aux conservateurs de nommer les images de manière à ne pas induire le public en erreur. D'un*

point de vue pratique, toutefois, ces lignes directrices devraient tenir compte de la pratique traditionnelle consistant à nommer les images par leur sujet. D'où la confusion sur la dénomination des peintures peut être dissipée en redéfinissant le sujet de manière à ce qu'il ne soit pas limité aux objets et aux événements." F. David Martin constate donc l'importance du titre dans l'appréhension première de l'œuvre. Il défend alors une approche descriptive de ce dernier qui permettra de faciliter la découverte de l'œuvre, plutôt qu'un titre interprétatif qui - si l'on suit sa logique - sera facteur de confusion.

Ainsi, au même titre que nous cherchons à travers ce mémoire à analyser les conséquences du dossier sur l'œuvre, la littérature sur la désignation cherche également à mesurer les conséquences de cette dernière sur l'appréhension de l'œuvre. En effet, les titres ont un impact social, si ce n'est un caractère politique. Ils sont loin d'être neutres. L'illustre la décision du Rijksmuseum en 2015 de renommer cent vingt-cinq de ses œuvres dont les titres comportaient le terme "nègre". "*Jeune servante nègre*" est par exemple devenu "*Jeune servante noire*" (Boztas, 2015; Jones, 2015). Les conséquences du titre sur l'appréhension du spectateur sont détaillées dans une étude de psychologie (Leder et al., 2006) qui montre comment il peut influencer la manière dont on regarde une œuvre. L'étude mesure notamment la compréhension et l'appréciation de l'œuvre en fonction de si elle est regardée avec un titre et si celui-ci est plutôt descriptif (exemple : *Vierge à l'Enfant*) ou laissant place à l'interprétation ("*elaborative title*" dans l'article ; exemple : *Le Printemps*). Elle montre ainsi dans son expérience numéro 2 comment un titre descriptif augmente la compréhension de la scène - ce qui semble logique - et comment un titre interprétatif augmente l'appréciation de l'œuvre. L'étude conclut également à travers sa première expérience qu'un titre interprétatif permet d'accroître la compréhension d'une œuvre d'art abstraite.

La philosophie s'accorde avec l'étude de (Leder et al., 2006) sur l'impact du titre sur l'œuvre aussi bien que sur son spectateur. C'est pourquoi, elle cherche à distinguer ce qui fait l'œuvre (le *parergon*) de ce qui la décrit (le *paratexte*). Dans *Critique de la Faculté de Juger*, Kant définit le concept de *parergon* comme des "*ornements, des parures extérieures et préjudiciables à la belle forme*" (Kant & Renault, 2000). Un concept repris par Jacques Derrida pour qualifier ce qui entoure l'œuvre : "*l'œuvre se reconnaît, se garde et se regarde, non sans*

ironie, par les cartouches et parerga qui la cadrent” (Delain, s. d.). Le cartouche (plus communément appelé cartel), lieu caractéristique du titre dans l’espace d’exposition, devient donc une partie de l’œuvre. Au même titre que le cadre doré d’une peinture, le cartel devient une contrainte de l’œuvre : il l’enferme dans un cadre de compréhension et d’analyse. Dit autrement, le titre en tant que parergon contamine, pervertit la réception de l’œuvre par le spectateur.

Cette vision du titre comme parergon s’inscrit dans celle du paratexte défini par Gérard Genette et dont le rôle est de définir l’horizon d’attente du récepteur de l’œuvre. Néanmoins, la notion de paratexte semble s’accepter sans la dimension de perversion que Kant inscrit dans le parergon. Ainsi “*Vierge à l’Enfant*” s’inscrit comme un paratexte, décrivant le plus factuellement possible ce qui est représenté. Ce type de titre semble être choisi spécifiquement pour éviter qu’il ne devienne un parergon. Le paratexte est là pour informer le spectateur mais en cherchant à ne pas influencer sa réception de l’œuvre. Gérard Genette distingue deux types de paratexte : le péritexte qui entoure l’œuvre (le cartel par exemple) et l’épitexte, extérieur à l’œuvre. L’épitexte est donc souvent un commentaire sur l’œuvre, par exemple le paragraphe descriptif de l’œuvre sur le cartel.

Si les titres que (Leder et al., 2006) qualifient d’élaborés font office de parergon et participent de notre interprétation de l’œuvre, tout le jeu d’une partie des artistes contemporains semble se situer dans ce positionnement entre parergon et paratext : “*Carré blanc sur fond blanc*”¹⁸⁷ s’inscrit volontairement dans le paratexte pour dénoncer le rôle de parergon des titres.

Où se situe alors le dossier d’œuvre dans ce rôle d’influence par rapport au titre ? Le dossier agit-il comme un parergon ou comme un paratexte ? La question posée est ici celle de l’influence du dossier sur l’interprétation de l’œuvre. Car si le dossier se veut probablement objectif, c’est-à-dire retranscrivant ce que fut la vie de l’œuvre, il nous semble que notre prologue montre à quel point le dossier oriente en réalité la lecture de l’œuvre : doit-on s’y intéresser pour des raisons esthétiques, historiques, techniques ? L’œuvre est-elle originale ou est-ce un faux ? À ces questions subjectives ou dont la réponse n’est pas toujours clairement

¹⁸⁷ Référence à la peinture de Kasimir Malevitch (1918)

établie, le dossier offre tout de même une réponse spécifique. En ce sens, plus qu'un épitexte, il nous semble bien que le dossier agit comme un parergon sur l'œuvre, qu'il n'en est pas qu'un simple outil d'administration mais qu'il joue bien un rôle sur la perception et la réception de l'œuvre.

Problématique du titre à l'ère du web de données

La numérisation des œuvres d'art et de leurs métadonnées accroît le besoin de réponses aux deux problèmes que le titre cherche à adresser originellement : identifier et décrire. En effet, la création de silos de données culturelles comme Joconde, Europeana, Wikidata ou Gallica donne accès en simultanée à des millions d'œuvres. Ces dernières n'ont plus besoin de bouger pour nous parvenir. Nous sommes directement confrontés à des œuvres qui sortent totalement de notre sphère culturelle. Il devient dès lors plus compliqué de les interpréter, et leur nombre augmente la difficulté d'identifier une œuvre en particulier.

À titre d'exemple, demandons à Wikidata la liste des peintures de Sandro Botticelli¹⁸⁸, célèbre peintre de la Renaissance, dont on pourrait penser - à tort - que chaque œuvre possède un nom particulièrement explicite eu égard à la notoriété du peintre. Nous obtenons, le 23 mai 2018, 124 œuvres peintes par le maître florentin. Sur ces 124, nous en comptons 65 dont le titre n'est pas unique dans la liste des résultats :

Titre	Occurrences
<i>Adoration des mages</i>	4
<i>Adoration de l'enfant</i>	2
<i>Annonciation</i>	2
<i>Judith tenant la tête d'Holopherne</i>	2
<i>Histoire de Nastagio degli Onesti</i>	3
<i>Lamentation sur le Christ mort</i>	2
<i>“Vierge à l'enfant”</i> (dont variations dans le titre)	36

¹⁸⁸ Pour accéder à la requête : <http://tinyurl.com/ycbowfbq>

dont strictement “ <i>Vierge à l’enfant</i> ”	19
<i>Portrait de jeune femme</i>	2
<i>Portrait de jeune homme</i>	5
<i>Portrait de Julien de Médicis</i>	3
<i>Saint-Augustin dans son cabinet de travail</i>	2
<i>Trois miracles de saint Zénobe</i>	2

Tableau 8 - Liste des œuvres de Sandro Botticelli par titre, selon Wikidata

On note que pour la plupart des titres, le nombre d’items est faible (2 ou 3 occurrences). Afin de pallier à l’ambiguïté des titres, Wikidata utilise un système de description courte des contenus, qui reprend pour les œuvres d’art la pratique de qualification de l’œuvre par son lieu de conservation :

Titre	Description	Identifiant
<i>Portrait de Julien de Médicis</i>	tableau de Sandro Botticelli (Gemäldegalerie, Berlin)	Q2272723
<i>Portrait de Julien de Médicis</i>	tableau de Sandro Botticelli (Académie Carrara, Bergame)	Q3399438
<i>Portrait de Julien de Médicis</i>	tableau de Sandro Botticelli (National Gallery of Art, Washington)	Q3399442

Tableau 9 - Désignation des œuvres selon Wikidata

Le cas des *Vierge à l’enfant* peintes par Botticelli est quant à lui particulièrement intéressant car il conjugue toutes les configurations de problèmes identifiés :

- Tout d’abord, il s’agit d’un ensemble important d’œuvres : 36 dans l’ensemble large. Ces œuvres partagent nécessairement des métadonnées proches quant à leur contexte de création : auteur similaire, interval de dates faible, lieu de production similaire ;
- Ces œuvres présentent toutes la même base iconographique : une Vierge à l’enfant ;
- Parfois, un ou des personnages ont été ajoutés à la peinture. On retrouve donc des anges (ou un ange), saint Jean, des séraphins, etc. ;

- Il arrive que les titres de ces tableaux ne soient pas des descriptions iconographiques mais fassent référence à des détails de l'œuvre ("*La Madone du livre*") ou à ses propriétaires ou commanditaires ("*La Madone Bardi*") ;
- Selon la langue, l'appellation de la scène change : on parle de "*Vierge à l'Enfant*" en français, mais de "*Madonna*" en italien. Cependant, ce titre est parfois traduit en français par "*Madone*". On compte donc en français deux titres possibles pour la même scène ;

Il s'avère que cette recherche n'est pas un cas isolé, puisque l'on retrouve le même type de résultats chez de nombreux peintres, à l'exemple de Nicolas Poussin¹⁸⁹ (quatre "*Adoration des Bergers*", trois "*Annonciation*", cinq dérivations de la "*Sainte Famille*", etc.)

Il est donc possible de tirer plusieurs enseignements de ce type de situation. Tout d'abord, il est nécessaire d'avoir une connaissance préalable du domaine pour pouvoir décrypter les titres. Savoir que *Vierge à l'Enfant* revient à *Madone* est un préalable à la compréhension de la liste de résultats. Cela veut donc également dire que la personne qui lit les titres réalise des inférences. Comme nous l'avons vu, le titre n'est pas décoratif. Il permet de décrire le contenu de l'œuvre ("*Vierge à l'Enfant avec saint Jean*") ou de l'identifier ("*La Madone Bardi*"). Parce que le lecteur sait que le titre n'est pas décoratif, il l'interprète et s'attend à voir une vierge à l'enfant sur les tableaux intitulés "*Madone*". Par inférence, le lecteur catégorise donc l'œuvre avant même d'en devenir le spectateur : "*La Madone Bardi*" est une Vierge à l'Enfant, elle doit représenter la Vierge, l'Enfant, probablement le donateur puisque son nom est associé. C'est un tableau religieux. C'est une peinture italienne. Ce type de peinture se retrouve principalement entre le XIII^e siècle et le XVII^e siècle. Les deux dernières informations pouvaient être déduites du titre sans même avoir connaissance de l'auteur.

Le titre peut donc être aussi bien une description iconographique, une description historiographique (la collection, le commanditaire), voire un nom d'usage sans justification

¹⁸⁹ La requête peut être exécutée ici <http://tinyurl.com/yaqhju4n>

précise (c'est le cas du fameux "*Le Printemps*" de Botticelli). Il n'y a donc a priori pas de règle d'usage¹⁹⁰, si ce n'est celle de décrire le plus souvent l'œuvre par son iconographie.

Formalisation ontologique de la désignation

À l'instar de Wikidata, la majeure partie des sources traitant de la désignation se concentre sur le style (doit-on souligner, mettre en italique, où placer la majuscule, est-ce que le pronom a sa place dans le titre¹⁹¹) plus que sur les questions de représentation du titre comme 1: objet d'étude sur l'historiographie et la réception de l'œuvre ou 2: comme objet d'identification. Bien sûr, cette question de la formalisation a son importance dans des moteurs de recherche comme celui de Wikidata fonctionnant par autocomplétion. La présence ou l'absence des pronoms notamment est gage d'erreur dans la liste des résultats.

Aussi, lorsqu'on s'intéresse aux ontologies sur les œuvres d'art, le titre apparaît être bien souvent traité comme une chaîne de caractères. C'est d'ailleurs également le cas dans le standard schema.org que nous avons déjà cité et qui centralise les notions de titre et de désignation dans les propriétés *name* (propriété standard de toute classe pour schema.org) et *alternativeHeadline* dont l'objectif est de fournir un titre alternatif à une œuvre d'art (La Joconde pourrait ainsi avoir pour *alternativeHeadline* Mona Lisa).

EDM reprend cette représentation minimaliste du titre puisqu'il n'utilise une simple propriété pour le qualifier. Il s'agit de l'emploi de *dc:title*¹⁹². Le titre est donc vu comme une simple propriété de l'objet (cultural heritage objet), sans existence à part entière. Pour EDM, il ne s'agit donc pas de qualifier l'item dans des espaces d'expression multiple (appellation,

¹⁹⁰ Cette absence de règles précises est particulièrement frappante sur la page listant les lignes directrices de la description d'une œuvre d'art sur Wikidata, voir https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:WikiProject_Visual_arts/Item_structure#Titles, consulté le 09/01/2018. La consigne principale étant celle de réutiliser le titre de l'œuvre si cette dernière en a un (mais sans définir ce qu'est un titre). Le texte précise ensuite que le plus simple est d'utiliser le numéro d'inventaire ou une courte description pour les œuvres qui n'ont pas de titre. Enfin, le texte s'attarde sur la syntaxe de ce titre (majuscule, etc.) Les consignes données reprennent dans les grandes lignes les choix faits par les Musées de France, mais sans aller dans un niveau de détail aussi important, et surtout en laissant une grande place à l'improvisation lorsque des situations non décrites se présentent. Il s'agit là d'une approche très empirique : ce sont plus des règles d'harmonisation que des modèles conceptuels.

¹⁹¹ À titre d'exemple : <http://monsu.desiderio.free.fr/atelier/artitre.html>

¹⁹² Référence à l'ontologie Dublin-Code, pour laquelle est utilisée la propriété "title" (titre). Voir <https://github.com/europeana/corelib/wiki/EDMObjectTemplatesProviders#core-edm-resources>, consulté le 24/10/2021

dénomination, titre), mais simplement d'offrir au lecteur un label alternatif au strict identifiant numérique (numéro d'inventaire ou record Identifier) de l'objet. Ce titre, exprimé de la façon la plus simple possible, pourra également être aisément traduit, ce qui facilitera la trouvabilité de l'item au sein de la bibliothèque numérique européenne.

La modélisation de la dénomination dans CIDOC-CRM se révèle être plus élaborée. CRM possède une classe E41 Appellation. Cette classe possède un certain nombre de sous-classes, telles que E42 Identifier, E51 Contact Point, E75 Conceptual Object Appellation. On retrouve parmi ces dernières une classe spécifique représentant le titre : E35 Title, qui correspond ici à ce que EDM intègre dans dc:title.

Le scope-note de E41 Appellation reprend une définition de l'appellation proche de celle donnée par le Service des musées de France :

*“This class comprises signs, either meaningful or not, or arrangements of signs following a specific syntax, that are used or can be used to refer to and identify a specific instance of some class or category within a certain context. Instances of E41 Appellation do not identify things by their meaning, even if they happen to have one, but instead by convention, tradition, or agreement. Instances of E41 Appellation are cultural constructs; as such, they have a context, a history, and a use in time and space by some group of users. A given instance of E41 Appellation can have alternative forms, i.e., other instances of E41 Appellation that are always regarded as equivalent independent from the thing it denotes. Specific subclasses of E41 Appellation should be used when instances of E41 Appellation of a characteristic form are used for particular objects. Instances of E49 Time Appellation, for example, which take the form of instances of E50 Date, can be easily recognised. E41 Appellation should not be confused with the act of naming something. Cf. E15 Identifier Assignment.”*¹⁹³

¹⁹³ <http://www.cidoc-crm.org/Entity/e41-appellation/version-6.2> - Traduisible par : “Cette classe comprend des signes, significatifs ou non, ou des arrangements de signes suivant une syntaxe spécifique, qui sont utilisés ou peuvent être utilisés pour se référer et identifier une instance spécifique d'une certaine classe ou catégorie dans un certain contexte. Les instances de Appellation E41 n'identifient pas les choses par leur signification, même si elles en ont une, mais plutôt par convention, tradition ou accord. Les instances de Appellation E41 sont des constructions culturelles ; en tant que telles, elles ont un contexte, une histoire et une utilisation dans le temps et l'espace par un groupe d'utilisateurs. Une instance donnée de Appellation E41 peut avoir des formes alternatives, c'est-à-dire d'autres instances de Appellation E41 qui sont toujours considérées comme équivalentes indépendamment de la chose qu'elle dénote. Des sous-classes spécifiques de l'Appellation E41 doivent être

CRM insiste donc sur le caractère contextuel de l'appellation et sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un identifiant. CRM introduit également le fait que le titre (E35) est une catégorie d'appellation. Le scope-note du titre détaille quant à lui qu'il ne faut pas le confondre avec la désignation ou le type :

*“Titles are proper noun phrases or verbal phrases, and should not be confused with generic object names such as “chair”, “painting” or “book” (the latter are common nouns that stand for instances of E55 Type). Titles may be assigned by the creator of the work itself, or by a social group. This class also comprises the translations of titles that are used as surrogates for the original titles in different social contexts.”*¹⁹⁴

Ainsi, la dénomination d'une œuvre dans la représentation CRM ne cherche pas à préciser le contexte dans lequel a été attribué le titre ou l'appellation, ni ne cherche à qualifier les contextes d'usage de la désignation d'une œuvre (comme “La Joconde” en France versus “Mona Lisa” dans le monde anglo saxon, mais qui n'est pas pour autant invalide en France). De même, CRM ignore la notion de désignation. Il est possible que cette notion ait été fusionnée dans la notion de type (E55 Type), puisque le scope-note de E55 précise :

*“this class comprises concepts denoted by terms from thesauri and controlled vocabularies used to characterize and classify instances of CRM classes. Instances of E55 Type represent concepts in contrast to instances of E41 Appellation which are used to name instances of CRM classes.”*¹⁹⁵

utilisées lorsque des instances de l'Appellation E41 d'une forme caractéristique sont utilisées pour des objets particuliers. Les instances de l'Appellation E49 Heure, par exemple, qui prennent la forme d'instances de l'Appellation E50 Date, peuvent être facilement reconnues. E41 Appellation ne doit pas être confondue avec l'acte de nommer quelque chose. Cf. E15 Attribution d'un identifiant.”

¹⁹⁴ <http://www.cidoc-crm.org/Entity/e35-title/version-6.2> - Traduisible par : “Les titres sont des noms propres ou des phrases verbales et ne doivent pas être confondus avec des noms d'objets génériques tels que “chaise”, “peinture” ou “livre” (ces derniers sont des noms communs qui désignent des instances du type E55). Les titres peuvent être attribués par le créateur de l'œuvre lui-même, ou par un groupe social. Cette classe comprend également les traductions de titres qui sont utilisées comme substituts des titres originaux dans différents contextes sociaux.”

¹⁹⁵ Traduisible par : “cette classe comprend des concepts dénotés par des termes provenant de thésaurus et de vocabulaires contrôlés utilisés pour caractériser et classer des instances de classes CRM. Les instances de E55 Type représentent des concepts, contrairement aux instances de E41 Appellation qui sont utilisées pour nommer des instances de classes CRM.”

On y retrouve l'idée de caractériser un objet, c'est-à-dire de lui fournir des attributs distinctifs, ce qui revient à l'objectif de la dénomination, modulo l'aspect visuel de cette dernière.

Nous l'avons montré, les enjeux de la désignation de l'œuvre rejoignent sur nombre d'aspect les problématiques que nous traitons autour du dossier d'œuvre. Tout comme le dossier, le titre est un outil permettant la manipulation de l'œuvre et en est une organicité. Tout comme le dossier, le titre n'est pas neutre sur l'œuvre et l'influence en tant que parergon ou paratexte. Mais tout comme pour le dossier, la mise en données de l'œuvre semble pourtant buter sur la retranscription de ces caractéristiques.

Conclusion : la mise en données à la recherche d'une vision synthétique de l'œuvre

Au cours de cette seconde partie, nous avons montré comment le web sémantique s'est développé ces vingt dernières années, et comment il a reconfiguré la manipulation de l'information à propos des œuvres d'art. D'une documentation sectorisée, dépendante d'une institution ou d'un individu, focalisée sur un domaine ou un sujet, nous sommes passés à une mise en données généralisée des informations sur les œuvres. Cette mise en données ouvre alors la voie à de nouvelles possibilités. Elle permet en premier lieu - et c'est son objectif initial - à des systèmes techniques de s'approprier ces données sémantisées afin de les intégrer au sein de leurs services. À titre d'exemple, c'est ici le moteur de recherche Google qui est en mesure de lister les œuvres d'un artiste lorsqu'on en saisit le nom dans la barre de recherche. Cette mise en données permet également, nous l'avons montré, de déléguer la production et la mise à jour d'informations à d'autres institutions culturelles.

Nous avons montré à travers l'exemple de modélisation de la controverse liée au nécessaire de Marie-Antoinette au musée de Grasse, comment la mise en données permet également de séquencer à une granularité probablement inédite les différentes informations liées à un élément de connaissance. Nous sommes précisément ici dans la promesse du modèle DIKW : générer des informations à partir de données, ces informations généreront alors plus de connaissances. L'augmentation volumétrique et qualitative des données est alors perçue comme le moyen d'augmenter la connaissance finale.

Mais cette mise en données, nous l'avons montré, introduit également des freins à la manipulation de l'œuvre. En particulier, elle perd une partie des principes de la grammatisation que nous avons détaillés dans notre seconde partie. En ce sens, le dossier d'œuvre propose une sorte d'équilibre dans les différentes caractéristiques de la grammatisation : description, formalisation et discrétisation s'harmonisent de manière à permettre la manipulation de l'œuvre. La mise en données amène à une augmentation significative de la description de l'œuvre, c'est précisément ce que nous avons vu à travers l'exemple argumentatif du nécessaire. Par cette action, elle rend alors l'œuvre plus difficilement discrétisable, cela se concrétise très

pragmatiquement dans le choix des triplets : où s'arrêtent les triplets qui concernent spécifiquement notre œuvre ?

De la même manière, la mise en données induit un passage de la raison graphique à la raison computationnelle.

“De même que l'écrit a permis le passage du temporel au spatial par projection de la parole, le support numérique apporte de nouvelles formes de représentation de l'information, basées sur le calcul : l'ordinateur ne traite que des séquences binaires qui, par des manipulations calculatoires, deviennent des signes sur un support tel que l'écran.” (Crozat, s. d.)

Dans notre contexte, celle-ci amène un problème de formalisation qui se traduit par une difficulté à saisir l'œuvre : saisir l'œuvre dans l'ensemble des triplets, saisir l'œuvre dans la lecture des triplets¹⁹⁶, mais aussi saisir l'œuvre dans la restitution faite de ces triplets par un système d'information. Par cet écueil, la mise en données amène à la perte - ou au mieux, la complexification - du récit dont André Chastel (Chastel, s. d.) faisait l'origine de l'histoire de l'art.

En ce sens, la mise en données de l'œuvre échoue à produire une réduction phénoménologique (dans le sens de Husserl) de cette dernière. Aboutir à cette réduction est pourtant une caractéristique essentielle du dossier, et c'est ce que nous avons proposé à travers notre prologue. Elle vise ainsi à *“la mise entre parenthèses de tous les jugements concernant l'existence du monde, c'est-à-dire une suspension (en grec épokhê) de tout jugement à propos de celle-ci de sorte qu'on ne la présuppose pas, ni ne la nie, ni ne l'affirme”* (Encyclopédie Universalis, s. d.). En un sens, elle concerne la constitution du jugement. La constitution est alors comprise, non pas comme *“l'acte de produire un objet dans le monde, mais [comme] l'acte par lequel un sens d'objet se forme dans le cours de l'expérience”* (Housset, 2000). Or, c'est bien ce résultat qui fut celui de notre lecture des dossiers : produire un sens d'objet, l'œuvre.

¹⁹⁶ En ce sens, nous avons volontairement reproduit dans ce chapitre des extraits de RDF pour que le lecteur appréhende cette friction liée à leur lecture.

Cet échec tient-il d'une caractéristique intrinsèque à la mise en données ou s'agit-il d'une conséquence de notre façon d'appréhender cette mise en données comme absolu analytique et objectif de l'objet ? Pour apporter une réponse à cette question, il devient nécessaire de mettre en œuvre des outils de compréhension qui viendront en parallèle des outils de manipulation (les technologies du web sémantique) que nous avons présentés ici. C'est pourquoi notre troisième partie s'intéressera à la production d'un cycle de vie des biens culturels, précisément comme outil de compréhension, de synthétisation, de la mise en données de l'œuvre et de son dossier.

Partie 3 : Le cycle de vie des biens culturels comme vision synthétique des données sur l'œuvre

Nous l'avons vu, la gestion des documents en contexte muséal tend à s'orienter vers une sémantisation et une mise en données de l'information. En ce sens, les modèles de données que nous avons présentés permettent d'ancrer une vision analytique de l'œuvre d'art, c'est-à-dire un examen du tout que constitue l'œuvre en un ensemble de constituants que sont ses caractéristiques. Cette vision parie sur notre capacité à créer de l'information - et par là de la connaissance, pour reprendre le modèle DIKW - à partir d'une vision toujours plus fine des données sur l'œuvre. Ainsi, mettre en données l'affirmation telle que "selon Bertrand Jestaz, le nécessaire de toilette conservé au musée de Grasse n'a pas appartenu à Marie-Antoinette" apportera plus de connaissance que sa version simplifiée "le nécessaire de toilette conservé au musée de Grasse n'a pas appartenu à Marie-Antoinette". Pour autant, cette expression analytique de l'œuvre d'art n'a d'utilité que dans le contexte où l'œuvre est connue du récepteur et qu'il en maîtrise les principales caractéristiques. Énoncée hors contexte, l'affirmation crée difficilement de l'information, puisque son récepteur ne saura à quoi rattacher les éléments de l'information. Comme nous le disions, le processus interprétatif est essentiel dans la production de l'information.

En ce sens, le dossier d'œuvre n'a pas pour seule utilité de structurer cette vision analytique de l'œuvre. Il a également pour objectif d'apporter une vision d'ensemble de celle-ci, d'en résumer la complexité des constituants, ce que nous qualifions d'approche synthétique. Cela permet d'amener le lecteur à se forger sa propre représentation de l'œuvre. Ici, c'est bien la matérialité du dossier - que nous avons décrite en première partie - qui tient un rôle essentiel, permettant au lecteur de se projeter dans l'œuvre à travers l'aspect physique immédiat du dossier, puis d'approfondir sa découverte par la lecture des documents, situés physiquement les uns vis-à-vis des autres.

Le dossier d'œuvre n'est pas seulement un péritexte de l'œuvre, mais bien un parergon, qui - comme le titre - vient orienter la perception et la compréhension immédiate mais aussi lointaine de l'œuvre. En acceptant ce postulat, l'enjeu de la numérisation du dossier d'œuvre ne relève plus tant de la sémantisation du dossier que de la production d'un dispositif médié d'accompagnement à la découverte de l'œuvre par le biais du dossier. Or, cette médiation pose l'enjeu de la production d'une vision synthétique de l'œuvre, à partir du dossier qui constitue la grammatisation de l'œuvre.

Dans le contexte de cette thèse CIFRE, les limites de la sémantisation de l'œuvre apparaissent clairement lorsqu'il s'agit de fournir cette vision synthétique. Ainsi, si l'on sera en mesure d'exprimer - dans le contexte du web sémantique - un nombre de triplets, voire d'extrapoler sur la vie de l'œuvre à partir d'inférences sur les concepts et propriétés utilisés, cette mise en statistique de l'œuvre semble s'opposer aux principes d'une vision synthétique du dossier en ce sens qu'elle ne permet pas *“au lecteur d'organiser d'un seul coup d'œil son parcours de lecture.”* (Bachimont, 2001)

Pour autant, cette vision analytique de l'œuvre d'art que nous avons détaillée dans notre partie précédente permet d'enrichir la vision synthétique que nous présentons ici. Elle nous permet d'avancer vers ce que nous qualifierons de cycle de vie des biens culturels. Nous reviendrons d'ici quelques pages sur le choix du spectre du bien culturel vis-à-vis de celui de l'œuvre d'art.

La notion de cycle de vie est ainsi largement associée à celle des analyses de cycle de vie (ACV, en anglais LCA pour *life cycle assessment*), théorisée dans les années 1990, notamment par l'américain Robert G. Hunt. Les premiers travaux à ce sujet remontent aux années 1960, comme le rappelle ce dernier :

"LCA was first conceived by Harry E. TEASLEY, Jr. in 1969. At that time, he was managing the packaging function for The Coca-Cola Company. Over a period of many months he visualized a study that would attempt to quantify the energy, material and

environmental consequences of the entire life cycle of a package from the extraction of raw materials to disposal.”¹⁹⁷ (Hunt et al., 1996)

Comme le précise Hunt, l’ACV vise alors à apporter une vue générale des flux et quantités d’énergie et de matière générés par un objet, et ses conséquences environnementales.

Si l’analyse de cycle de vie repose bien sur une vision analytique du produit (c’est d’ailleurs précisé dans l’expression), elle vise spécifiquement à être un outil de production d’information et d’aide à la décision comme le précise Hunt, toujours à propos de Coca-Cola : *“The Coca-Cola study [...] was used by the company in the early 1970s as an input into their many packaging and business decisions.”*¹⁹⁸

En ce sens, l’analyse de cycle de vie repose bien sur l’idée de produire une vision globale et synthétique du produit à partir d’une vision analytique fournie par des données spécifiques. L’objectif posé pour le versant industriel de cette thèse recoupe bien cette idée de production de connaissance à partir d’une vision analytique de l’objet. Il s’agit en effet de produire de la connaissance à partir des quantités importantes de données numériques produites durant ces trois dernières décennies dans le contexte muséal à propos des œuvres d’art.

Nous le disions en introduction de ce mémoire, les logiciels de gestion de collection sont actuellement sujet à un phénomène de normalisation et d’industrialisation, qui se confronte à la complexité de description des œuvres et des interactions menées sur ces dernières. Une complexité qui nous est apparue lorsque nous avons souhaité étudier les situations dans lesquelles pouvait se trouver un bien culturel (une œuvre d’art dans le contexte d’un musée). L’objectif était alors d’identifier et de modéliser les différents types d’interaction entre un bien, un milieu et des agents afin de définir les besoins des logiciels documentaires en termes d’expression des actions menées sur un bien culturel.

¹⁹⁷ Traduisible par : *“L’ACV a été conçue par Harry E. TEASLEY, Jr. en 1969. À l’époque, il dirigeait la conception des emballages pour la Coca-Cola Company. Pendant plusieurs mois, il a imaginé une étude qui tenterait de quantifier les conséquences énergétiques, matérielles et environnementales du cycle de vie complet d’un emballage, de l’extraction des matières premières à l’élimination.”*

¹⁹⁸ Traduisible par : *“L’étude de Coca-Cola [...] a été utilisée par l’entreprise au début des années 1970 dans de nombreuses décisions en matière d’emballage et de business.”*

L'exemple type menant notre réflexion est une situation d'incendie dans un musée dans laquelle un pompier doit extraire une œuvre d'une salle. Pour cela, il a besoin d'informations spécifiques sur l'œuvre, correspondantes à des données que l'on trouve dans le système d'information du musée. Ces informations ont souvent été exprimées dans des termes scientifiques et ne correspondent pas nécessairement au langage et au besoin du pompier qui intervient. Il est donc nécessaire que les logiciels documentaires des musées prennent en compte les situations dans lesquelles peut se trouver un bien au-delà de la seule description de ce dernier. Mais la multitude de situations dans lesquelles peut se trouver un bien est telle, de même que la complexité de ces logiciels, qu'il est souvent difficile de savoir si une situation spécifique tombe dans le champ d'action de ces logiciels.

La définition d'un cycle de vie des biens culturels permet de prendre en compte la multiplicité des statuts de ces derniers. Entre la copie d'un jeu vidéo des années 80 conservée dans une bibliothèque par un passionné collectionneur et une peinture bénéficiant du statut de trésor national dans un musée, l'écart est conséquent. Aussi bien en termes de statuts juridiques, de types d'opérations menées sur le bien culturel que de situations dans lesquelles il peut se retrouver. La définition d'un cycle de vie permet dès lors de structurer et de normaliser les différentes situations et interactions qui interviennent dans la vie du bien culturel.

Nous détaillons ainsi dans cette partie les travaux menés au cours de ces trois années de doctorat qui ont abouti à la conceptualisation d'un modèle de cycle de vie des biens culturels, à la croisée de l'ontologie événementielle, de l'outil documentaire qu'est le dossier d'œuvre et des SIGC. Enfin, au-delà des enjeux de modélisation des données que pose la numérisation du dossier d'œuvre, nous détaillerons les travaux menés sur la représentation graphique de ce cycle de vie et du dossier d'œuvre numérisé.

Chapitre 11 : Définition d'un modèle de cycle de vie des biens culturels

S'il semble que nous soyons les premiers à proposer un modèle de cycle de vie des biens culturels, quelques occurrences de l'expression *cycle de vie* existent pour autant dans la littérature sur la gestion documentaire de ces biens. Ainsi, Alexandra Legrand note précisément que *“ces dossiers [d'œuvre] s'efforcent de rendre compte du cycle de vie des objets conservés par les musées”* (Legrand, 2012). Stéphanie Demergès précise que

“le dossier d'œuvre est présent à chaque phase qui compose le cycle de la vie d'une œuvre, de la pré-acquisition, à l'acquisition, à son indexation, à ses constats, restaurations, photographies, accrochages, prêts, éditions ; chaque étape permet l'intégration de nouvelles informations au sein du dossier d'œuvre et de la base de données.” (Demergès, 2009)

Maryse Rizza analyse quant à elle le prototype de dossier d'œuvre numérisé du DOCAM¹⁹⁹ sous le prisme d'une lecture du cycle de vie :

“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.” (Rizza, 2018)

Si l'expression est donc bien employée, elle n'est pour autant jamais définie ni spécifiée au contexte des musées et de leurs collections. Nous tâchons dans ce chapitre de définir le cadre de ce cycle de vie appliqué à des collections muséales.

Cycle de produit et analyse du cycle de vie

Dans le domaine des cycles de vie, il convient de distinguer principalement deux modèles, celui du cycle de produit et celui de l'analyse de cycle de vie. En ce qui concerne le premier, la notion a été définie en 1966 par Raymond Vernon (Vernon, 1966). Cette notion est

¹⁹⁹ DOCAM est une alliance de recherche canadienne dédiée à la conservation, la documentation, le catalogage, l'histoire des technologies et la terminologie du patrimoine et des arts médiatiques - <https://www.docam.ca/fr.html>

principalement utilisée dans le monde industriel et permet de normaliser l'analyse des performances d'un produit ou d'un service afin de mieux anticiper les besoins d'une industrie en termes d'innovation, de production ou de rentabilité. Elle permet de classer des produits sur une échelle de valeur (par exemple le nombre de ventes) mise en regard d'une évolution chronologique.

Au sein du cycle d'un produit, sont définies des phases correspondant à des tendances sur l'échelle de valeur définie. Dans son article de 1966, Vernon s'intéresse ainsi aux différences de productivité d'un produit entre pays développés et pays non développés selon le degré de standardisation de ce dernier (produit nouveau, produit mature, produit standardisé). (Grossman & Helpman, 1989) rappellent en ces termes l'hypothèse développée par Vernon :

*“Development and initial manufacturing of new products takes place in the North, he [Vernon] argued, because R&D capabilities are well developed there and because proximity to large, high-income markets facilitates the innovation process. After a while, the production methods become more standardized. Then, technology transfer or imitation by Southern firms takes place, whereupon the bulk of production migrates to the South to capitalize on the relatively cheap labor there. Interregional trade in manufactured goods involves exchange of the latest, innovative goods, produced only in the North, for older, more established goods, produced predominantly or entirely in the South.”*²⁰⁰

La notion de cycle de produit s'inscrit ainsi dans les théories de l'innovation et vise à fournir des outils d'aide à la décision en matière de coûts d'innovation et de localisation de la production et de la commercialisation d'un produit. Pour autant, la notion de cycle de produit n'est pas restreinte aux domaines industriels ni à la comparaison de différents modèles d'innovation et d'économie. Elle s'est ainsi diffusée dans de nombreux domaines. En ce qui

²⁰⁰ Traduisible par : “Selon lui [Vernon], le développement et la fabrication initiale de nouveaux produits ont lieu dans le Nord, parce que les capacités de R&D y sont bien développées et que la proximité de grands marchés à revenus élevés facilite le processus d'innovation. Après un certain temps, les méthodes de production se standardisent. Il y a alors transfert de technologie ou imitation par les entreprises du Sud, après quoi la majeure partie de la production migre vers le Sud pour tirer parti de la main-d'œuvre relativement bon marché qui s'y trouve. Le commerce interrégional de produits manufacturés implique l'échange des produits les plus récents et innovants, produits uniquement dans le Nord, contre des produits plus anciens et plus établis, produits principalement ou entièrement dans le Sud.”

concerne le secteur culturel, nous identifions plusieurs propositions. Proche de l'idée originale du cycle de produit, (Butler, 2006) a proposé dans les années 1980 un cycle de vie des lieux touristiques (Tourist Area Life Cycle, abrégé TALC). Ce cycle de vie propose là encore une segmentation de la vie d'un lieu touristique en phases, partant d'une phase d'investissement, suivie d'une phase d'exploration (durant laquelle des touristes pionniers fréquentent un site peu connu puis en font la promotion) jusqu'à une phase de consolidation puis de stagnation lorsque le lieu est connu et visité. Enfin, le lieu connaît une phase de déclin lorsqu'il perd de son attrait.

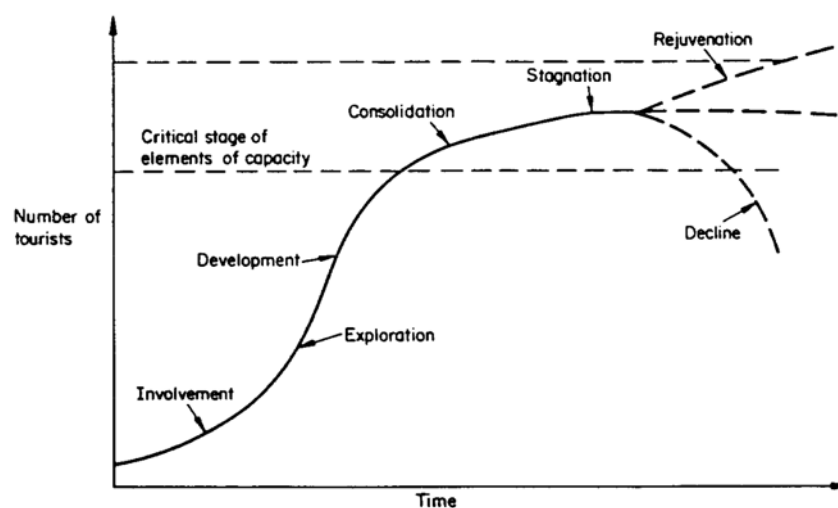


Figure 51 - Modélisation du cycle de vie d'un lieu touristique - (Butler, 2006)

Plus proche de notre problématique, (Chabin, 2010) a proposé un cycle de vie des documents, le définissant comme les *“étapes qui jalonnent la vie d'un document destiné à supporter la responsabilité ou la mémoire d'une entreprise ou d'un organisme, depuis sa conception jusqu'à la mise en œuvre de son sort final.”* Ce cycle de vie conceptualise deux événements dans la vie du document : *“la validation qui lui donne son plein effet engageant et l'événement qui déclenche le calcul de la date de fin de conservation.”*

(Lallich-Boidin et al., 2004) proposent une modélisation plus fine du cycle de vie des documents, avançant trois espaces possibles de lecture du document : l'univers sociohistorique, l'espace documentaire et l'univers du discours que les auteurs définissent comme :

- *“l'espace documentaire, celui où se situe le corpus documentaire,*

- *l'univers social ou plutôt sociohistorique, celui du contexte dans lequel s'inscrivent les acteurs, qu'ils soient auteurs, lecteurs, « collectionneurs »,*
- *et l'univers créé par le discours ou univers discursif : un discours (un « texte », un « film » considéré dans leur contexte de production) construit un univers, avec ses objets, leurs états, les événements qui les affectent.”*

Pour chacun de ces univers, les auteurs définissent une temporalité spécifique au sein de laquelle *“des événements s’y produisent, des successions et des durées y sont observables”*. L’espace documentaire constitué des éléments de la matérialité documentaire comme l’inscription d’une œuvre à l’inventaire, le temps du discours est *“inscrit par l’auteur et (re) construit par le(s) lecteur(s)”*, et enfin le temps sociohistorique constitué d’événements tels que des *“ères géologiques, périodes historiques, âges de la vie”*.

Nous le voyons, la notion de cycle de produit vise à fournir des outils d’analyse et d’aide à la décision dans le domaine de la gestion de produits ou de services. Dans le dernier cas décrit, celui des documents, ces recherches s’inscrivent dans les problématiques de pérennité de la gestion des documents ou des enjeux du traitement des documents numériques (Savard, 2004).

En ce sens, la notion de cycle de vie de produit est à ne pas confondre avec celle d’analyse du cycle de vie (ACV). Cette méthode - certifiée ISO²⁰¹ - propose d’évaluer l’impact d’un produit tout au long de son existence. Nous le précisons en introduction, le concept d’ACV a été formalisé dans les années 1990 par l’américain Robert G. Hunt (Hunt et al., 1996), même si sa mise en œuvre remonte aux années 1960, et notamment dans le contexte de la production des contenants et packaging de la marque Coca-Cola.

L’analyse de cycle de vie vise à mesurer l’ensemble des flux d’énergie et de matières allant et sortant du produit. Aujourd’hui, cette méthode connaît une forte popularité dans le contexte de réduction des émissions mondiales de gaz à effet de serre, tout particulièrement dans des contextes industriels. Elle se déroule principalement en quatre étapes : définition d’un périmètre d’analyse, collecte de données, transformation des données en impact et analyse des résultats.

²⁰¹ Voir la norme ISO 14040 - <https://www.iso.org/fr/standard/37456.html>

Dans le cadre d'une ACV, le principal enjeu se trouve dans la définition d'une unité fonctionnelle précise et pertinente, ce que l'ADEME explicite de la façon suivante :

“L'unité fonctionnelle est l'unité de mesure utilisée pour évaluer le service rendu par le produit. De la même manière que pour comparer le prix de deux fruits un consommateur ramène les prix au kilo, pour comparer les impacts environnementaux de deux produits, on ramènera les impacts à une unité de mesure commune. Une juste définition de l'unité fonctionnelle est indispensable pour rendre les résultats de l'ACV opérationnels et pertinents. Exemple d'unité fonctionnelle pour une ampoule : éclairer avec une luminosité de 40 W pendant 1 000 heures. Pour un stylo : couvrir une longueur d'écriture de 20 km. Exemple d'application ici : si un stylo A génère deux fois moins d'impacts sur l'environnement qu'un stylo B, mais que le stylo A doit être renouvelé au bout de 10 km d'écriture alors que le stylo B couvre une longueur d'écriture de 20 km, il faut multiplier les impacts du stylo A par deux pour pouvoir les comparer à ceux du stylo B. Résultat : les impacts réels des deux stylos sont équivalents.” (ADEME, 2014)

L'analyse de cycle de vie permet de mesurer les conséquences d'un produit à différents plans, et plus précisément : “[les] impacts globaux (effet de serre, dégradation de la couche d'ozone...), impacts régionaux (eutrophisation...), impacts locaux (toxicité humaine, écotoxicité...)”. (Guérin-Schneider & Tabi, 2017) L'analyse de cycle de vie répond donc à des enjeux industriels et sa formalisation est donc moins le fait des communautés de la recherche académique que des professionnels des différents secteurs qui la mettent en œuvre. La méthodologie ACV étant normée (ISO), les recherches dans ce domaine visent principalement à définir des unités fonctionnelles ou des méthodes de collecte de données pertinentes, telle que l'illustre la citation de l'ADEME ci-dessus, plus qu'à définir en tant que tel des modèles conceptuels de cycle de vie.

Pour autant, dans les deux cas, le cycle de vie est une représentation schématique de la vie du bien décrit. On l'entend dans une perspective chronologique (même si celle-ci n'est pas formalisée dans le rendu de l'ACV), au regard d'une problématique spécifique exprimée par

une valeur quantifiable. La notion de cycle est donc à comprendre, pour ces deux expressions, comme une suite, un enchaînement de phénomènes pris dans un ordre déterminé. Mais elle n'induit pas nécessairement un phénomène de répétition ou de cyclicité. Il s'agit d'une possibilité du modèle, mais pas d'un impératif.

Dans le contexte des biens culturels, un cycle de vie n'aura pas pour objectif de représenter la performance de l'entité décrite mais bien de représenter les chemins types empruntés par les biens, et ainsi faciliter le travail de description et de gestion opéré sur ces biens. Pour le dire autrement, on peut considérer le cycle de vie du bien culturel comme étant un schéma des événements qui viennent affecter ce bien. En un sens, il s'agit de renverser la méthode d'analyse du cycle de vie pour mesurer non pas comment un produit impacte son environnement, mais au contraire pour mesurer comme un bien est impacté par son environnement. Ce sont ces impacts que nous mesurons et qui sont ensuite la base des situations que doit gérer un progiciel documentaire.

En ce sens, le cycle de vie est un outil que nous proposons pour améliorer la gestion des œuvres au sein d'institutions culturelles. Nous proposons d'en évaluer la pertinence comme outil synthétique, complément à la vision analytique que nous décrivions dans notre seconde partie, et donc nous avons montré qu'elle ne satisfaisait pas à toutes les caractéristiques de la grammatisation.

Enfin, nous parlerons bien ici de biens culturels et non d'œuvre d'art, puisque le cycle modélise l'ensemble de la vie de l'objet. Il ne s'agit donc pas nécessairement d'œuvre, ou l'objet n'a pas toujours été une œuvre (c'est par exemple le cas de l'appareil de géodésie du Louvre). Nous les qualifions donc de biens culturels en tant que catégorie plus générique d'objets que la notion d'œuvre.

Phases de vie d'un bien culturel

Rappelons que nous définissons un bien culturel comme un bien, au sens économique du terme donné par Marc Pénin dans l'article sur les biens économiques de l'encyclopédie Universalis (Pénin, s. d.). Ainsi un bien doit être *“utile, apte à satisfaire des besoins humains”*.

Dans le cas d'un bien culturel, son utilité provient de son caractère culturel et non de sa valeur monétaire ou utilitaire. Cela veut dire, et c'est ce que l'on retrouve dans la définition donnée par l'UNESCO dans sa *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé* (UNESCO, 1954), que la question de l'attribution du statut de bien culturel est très personnelle. Est un bien culturel tout objet auquel n'importe qui peut conférer une valeur culturelle. La vie d'un bien culturel ne se résume donc pas à celle d'une œuvre exposée dans un musée. Il peut s'agir de tout objet collectionné ou disparu sur lequel on projette une valeur culturelle, intrinsèque ou extrinsèque.

Le cas des objets disparus pose néanmoins une difficulté : un objet disparu n'est par définition plus un bien, puisqu'il n'est plus possédé. Nous surmontons cette problématique en définissant que si le bien culturel disparu n'est plus un bien, il le fut et la mémoire dont il fait aujourd'hui l'objet est reliée et impactée par son existence passée. C'est pourquoi l'analyse du cycle de vie d'un bien culturel reste pertinente même après sa disparition.

Comme nous l'avons expliqué, les cycles de vie proposent généralement d'identifier des phases au sein de la vie d'une œuvre. Ces phases sont des périodes chronologiques durant lesquelles l'échelle de valeur selon laquelle on analyse le cycle de vie adopte une tendance (croissance, décroissance, stabilité) de laquelle découle une analyse proposée par l'auteur du cycle de vie.

Instinctivement, il semble possible de découper la vie d'un bien culturel en un certain nombre de phases. Prenons l'exemple du sarcophage des époux²⁰² pour détailler les phases auxquelles est sujet un bien culturel.

²⁰² Décrite sur la base Collections du musée du Louvre, voir la page en ligne, consultée le 9 juillet 2021 : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010298046>



Figure 52 - Sarcophage des époux, musée du Louvre, Cp 5194 - © 2012 Musée du Louvre / Philippe Fuzeau

Le sarcophage des époux a été réalisé vers 520 av. J.-C. à Caere, en Italie. Lorsque ce sarcophage est entre les mains des potiers de Caere, il est dans ce que l'on peut qualifier de phase de création-exécution. Cette notion de *création-exécution* se retrouve d'ailleurs dans la plupart des progiciels documentaires et regroupe un certain nombre d'aspects (auteur, date de création, technique, commanditaire, etc.) permettant de décrire le contexte d'apparition du bien.

Le titre du sarcophage des époux est trompeur puisqu'il ne s'agit pas d'un sarcophage mais d'une urne funéraire. Cette urne avait vocation à accueillir les cendres d'un couple et fut placée dans leur tombeau. Durant le laps de temps allant de l'exécution du sarcophage à la mort du dernier époux, le bien est dans une phase d'utilisation. Un objet n'a pas nécessairement de valeur culturelle lors de cette phase, il peut être considéré comme un bien classique. C'est une phase que l'on retrouve pour beaucoup de biens culturels. Par exemple, les quelques guillotines

aujourd'hui conservées dans des musées ont une valeur culturelle, qu'elles n'avaient évidemment pas au moment de leur utilisation.

Du fait de sa destination - un tombeau - la mémoire collective s'efface rapidement à propos de l'existence du sarcophage des époux. Il entre alors dans une phase de disparition. L'objet n'est alors plus un bien à proprement parler, puisqu'il ne répond plus à un besoin ni n'est plus possédé par quiconque. Cette phase de disparition concerne la plupart du temps les seuls objets archéologiques.

En 1850, la tombe contenant le sarcophage est inventée par le marquis Campana qui intègre l'objet à sa collection. Le bien entre alors dans une phase de collection. À partir de ce moment, l'objet devient un bien culturel puisqu'il satisfait dès lors un intérêt artistique ou historique : il est collectionné.

À la vente de la collection Campana en 1861, l'objet est acheté par le musée du Louvre. L'objet entre alors dans une phase de conservation. À partir de ce moment, les interventions faites sur l'objet n'ont plus pour objet d'augmenter sa valeur culturelle mais uniquement de le préserver et de le conserver dans l'état dans lequel il demeure.

Enfin, si le sarcophage venait à être détruit, il entrerait dans une phase de mémoire. C'est-à-dire qu'il continuerait à susciter un intérêt qui se manifesterait par exemple par des productions écrites ou des reconstitutions. C'est par exemple le cas de la première version du tableau Saint Matthieu et l'ange, œuvre du Caravage pour la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis des Français à Rome, qui fut détruite dans les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Cette œuvre est aujourd'hui décrite sur l'encyclopédie Wikipédia²⁰³, ce qui constitue un acte de mémoire.

En ce sens, nous obtenons une distribution des phases de l'objet de la façon suivante :

²⁰³ Accessible à l'URL https://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Matthieu_et_l'Ange#Historique, consulté le 23 avril 2019

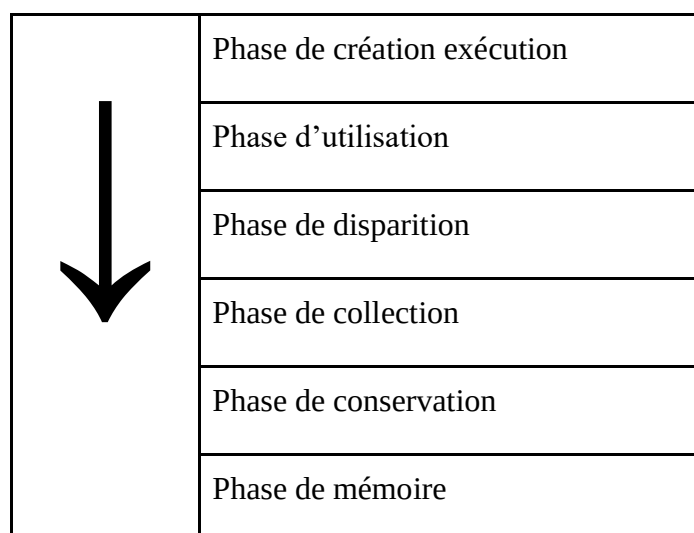


Tableau 10 - Schématisation des différentes phases de vie du Sarcophage des époux

Cette distribution en phase nous permet ici de distinguer les différents statuts de l'objet (un bien, une œuvre, un objet de mémoire) et ainsi de faciliter le traitement des différentes situations auxquelles il peut être confronté. Pour reprendre l'exemple que nous donnions précédemment, les mesures mises en œuvre pour un objet lors d'un incendie varient en fonction du statut de l'objet : par exemple s'il est en phase de disparition ou s'il est en phase de conservation. C'est bien ce que nous cherchons à modéliser ici.

Pour autant, la description de phases que nous venons de dresser ne permet pas de répondre aux enjeux induits par un cycle de produit classique. La variation des chemins de vie est ainsi particulièrement importante pour les biens culturels. Deux œuvres pourront ainsi avoir des parcours très différents.

Pour l'exemple, nous pouvons comparer le sarcophage des époux aux lambris de l'hôtel de Luynes. Les lambris de l'hôtel ont ainsi, comme le sarcophage, connu une période de création-exécution entre 1770-1775, lorsque Marie-Charles d'Albert en passe commande à Pierre-Louis Moreaux-Desproux.

Entre 1775 et 1900, le décor peut s'entendre dans deux phases. En premier lieu, il est utilisé au sein de l'hôtel. Il a une vocation utilitaire, celle d'habiller les murs. Mais il est également collectionné, puisqu'il est vu comme un élément important de la pièce et référencé comme tel

(nous mentionnions dans notre prologue la référence au guide touristique de Paris, le guide Thiéry).

De 1900 à 1962, le décor conserve ce double statut lorsqu'il est installé dans l'hôtel Lebaudy. Là encore, il a une fonction utilitaire, mais également une fonction culturelle.

Enfin, en 1962, l'ensemble est légué au musée du Louvre. L'œuvre entre alors dans une phase de conservation. Pour autant, elle conserve une fonction utilitaire, puisqu'elle est utilisée pour signifier un espace architectural perdu pour le besoin d'une autre œuvre, en l'occurrence la chambre de la duchesse de Luynes.

Nous le constatons donc, la catégorisation que nous proposons ci-dessus ne peut s'appliquer à toutes les œuvres, que ce soit dans sa dimension de cycle, mais également dans la définition même de ses phases. Il semble vain de tenter un découpage de la vie d'un bien culturel en phases, tant celles-ci sont dépendantes des situations de vie.

Il serait peut-être possible d'identifier quelques jalons fondamentaux (tel que le passage du statut de bien à celui de bien culturel, ou celui de bien culturel à œuvre d'art), mais cette représentation n'apporterait à priori pas une réponse suffisante à notre problématique d'identification des situations de vie.

Une lecture par strate de la vie des biens culturels

Nous l'avons montré, le cycle de vie est un outil de mesure de la performance. C'est ce que l'on retrouve dans le cycle de produit tel qu'un modèle de voiture pour lequel la performance mesurée sera celle du nombre d'exemplaires vendus. C'est également ce que l'on retrouve dans l'analyse du cycle de vie d'un item spécifique de ce modèle de voiture pour lequel on peut mesurer le bilan environnemental à travers la mesure des flux d'énergie et de matières allant et sortant de l'item.

Une proposition de cycle de vie des biens culturels doit donc avant tout passer par la définition d'une problématique spécifique d'analyse des biens culturels. Nous avons cependant montré

que la variété des typologies de biens culturels, au même titre que la variété des situations dans lesquelles ils peuvent se trouver, ne permettent pas de définir une unique problématique d'analyse, universellement pertinente dans le contexte d'un système de gestion de collection et de gestion documentaire.

Ainsi, la vision par phase que nous présentons ci-dessus ne permet pas de répondre aux différentes situations de vie d'un bien culturel. Afin de modéliser la vie d'une œuvre et répondre à notre problématique de représentation synthétique des situations de vie, il nous faut dépasser cette représentation par phase.

Nous proposons alors que le cycle de vie des biens culturels juxtapose des grilles de lecture permettant de donner à voir les différentes problématiques qui interviennent dans la vie de l'objet. C'est pourquoi nous proposons de représenter le cycle de vie des biens culturels à travers différentes strates.

Chaque strate constitue au sein du cycle de vie le niveau de lecture pour une problématique associée aux biens culturels. Nous reprenons ici le terme de strate, dans son acceptation de couche, entre plusieurs autres couches, afin de marquer l'ancrage sémiotique de la notion de cycle de vie. Celle-ci s'inscrit fortement dans l'idée de représentation visuelle (nous présentons nos propositions à ce propos plus loin dans ce chapitre). La notion de strate nous permet de qualifier l'espace ontologique de définition d'une problématique spécifique de la vie de l'objet, aussi bien que sa représentation visuelle.

En ce sens, nous nous inscrivons dans la veine des travaux de (Lallich-Boidin et al., 2004) qui définissaient dans leur modèle de cycle de document des espaces de lecture de ce dernier au sein du cycle de vie (pour rappel, un espace documentaire, un espace culturel et un espace sociohistorique).

Notre compréhension d'une strate du cycle de vie des biens culturels est donc celle d'une représentation schématique de la vie du bien vue sous le prisme d'une problématique spécifique exprimée par une valeur quantifiable disposée à l'ordonnée du schéma. Le cycle de vie dans

son ensemble devient alors une représentation schématique de la vie chronologique du bien divisée en strates correspondantes à des problématiques spécifiques.

La définition que nous donnons d'un cycle de vie de bien culturel et la manière dont nous y intégrons la notion de strate s'inscrit dans la continuité de la notion de *storylines* définie dans le projet *Golden Agents Infrastructure* porté par le Huygens Institute of Netherlands History (Brouwer & Nijboer, 2017; Zamborlini et al., 2017; Zamborlini & van den Heuvel, 2018). Ce projet vise à modéliser les relations entre différents agents et concepts sur une même frise chronologique afin de visualiser où se situent les points de jonction entre les lignes d'histoire de chaque acteur et concept. Ces points de jonction constituent alors des événements, et sont modélisés comme tels via des modèles de données comme CIDOC-CRM. Nous utiliserons nous-même la notion d'événement au sein de notre modèle comme point de connexion entre les différentes strates du cycle de vie.

Chapitre 12 : Ontologie du cycle de vie des biens culturels

Le cycle de vie des biens culturels que nous souhaitons proposer est avant tout un modèle conceptuel permettant de modéliser la vie d'un objet, notamment au regard de la production documentaire dont il a été l'objet. Notre proposition principale est précisément ce modèle conceptuel du cycle de vie.

Nous en proposons tout d'abord une description en dehors de tout contexte documentaire, puis, dans la suite de cette partie, nous l'enrichissons par les sous-modèles liés aux strates que nous proposons ci-après.

Ce modèle a vocation - tout comme notre modèle de dossier d'œuvre - à s'intégrer comme extension de l'ontologie CIDOC-CRM. Nous avons montré que cette dernière fonctionne autour d'un noyau restreint de concepts, enrichi selon les usages par différentes extensions. Notre modèle de cycle de vie vise donc à offrir un pont conceptuel entre l'ontologie cœur de CIDOC-CRM et les usages des SIGC.

Le modèle de ce cycle de vie repose sur un ensemble relativement sobre de neuf concepts. Il a pour objectif d'être applicable à tout type d'objet subissant des changements de situation, et permet la définition de différentes grilles de lecture vis-à-vis de ces dernières.

Le bien culturel

Nous avons d'ores et déjà eu l'occasion de définir à plusieurs reprises ce que nous regroupons sous l'appellation de bien culturel.

Rappelons que la principale définition retenue pour qualifier un bien culturel est celle de l'UNESCO dans sa *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*²⁰⁴ (UNESCO, 1954) :

²⁰⁴ [Voir la convention en ligne sur le site de l'UNESCO](#)

Article premier. Définition des biens culturels

Aux fins de la présente Convention, sont considérés comme biens culturels, quels que soient leur origine ou leur propriétaire:

a. Les biens, meubles ou immeubles, qui présentent une grande importance pour le patrimoine culturel des peuples, tels que les monuments d'architecture, d'art ou d'histoire, religieux ou laïques, les sites archéologiques, les ensembles de constructions qui, en tant que tels, présentent un intérêt historique ou artistique, les œuvres d'art, les manuscrits, livres et autres objets d'intérêt artistique, historique ou archéologique, ainsi que les collections scientifiques et les collections importantes de livres, d'archives ou de reproductions des biens définis ci-dessus;

b. Les édifices dont la destination principale et effective est de conserver ou d'exposer les biens culturels meubles définis à l'alinéa a, tels que les musées, les grandes bibliothèques, les dépôts d'archives, ainsi que les refuges destinés à abriter, en cas de conflit armé, les biens culturels meubles définis à l'alinéa a.;

c. Les centres comprenant un nombre considérable de biens culturels qui sont définis aux alinéas a. et b., dits « centres monumentaux ».

Un bien culturel n'est ni plus ni moins qu'un bien, au sens économique du terme donné par Marc Pénin (Pénin, s. d.) dans l'article sur les biens économiques de l'encyclopédie Universalis²⁰⁵. Ainsi un bien doit être "*utile, apte à satisfaire des besoins humains*" mais qui plus est il doit être rare et produit par une activité humaine.

Ainsi la principale caractéristique du bien culturel est que sa valeur, son utilité provient de son caractère culturel et non de sa valeur monétaire ou utilitaire. Cela veut dire, et c'est ce que l'on retrouve dans la définition donnée par l'UNESCO, que la question de l'attribution du statut de

²⁰⁵ <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedia/bien-economique/>

bien culturel est individuelle. Est un bien culturel tout objet auquel n'importe qui peut conférer une valeur culturelle. En ce sens, le bien culturel s'oppose à l'œuvre d'art par le caractère individuel de la définition de son intérêt culturel. Le bien est culturel pour un individu, quand l'œuvre l'est pour un collectif. Nous comprenons ici qu'une œuvre d'art est donc un cas spécifique de bien culturel.

Exemples de bien culturel

Le nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

Cet objet correspond à la définition d'un bien culturel, aussi bien lorsque Marie-Antoinette le possède (elle y projette une valeur autre qu'utilitaire ou monétaire, elle apprécie l'objet pour lui-même) qu'aujourd'hui puisque cet objet est caractéristique d'une période spécifique de l'Histoire de France. On ne peut substituer à ce nécessaire n'importe quel autre nécessaire.

Une copie du jeu vidéo GTA V conservée à la BNF

Il s'agit effectivement d'un bien culturel au sens où c'est un objet rare dans le contexte de la collection dans laquelle il se trouve et qui est un représentant notable d'une culture spécifique, celle du jeu vidéo.

***Les casseurs de pierre* de Gustave Courbet²⁰⁶, détruit pendant la Seconde Guerre mondiale**

Ce bien n'existe plus. Il ne peut donc plus être considéré comme un bien. En effet, la notion de rareté donnée par la définition économique d'un bien induit celle d'existence. Cependant, on peut dire que *Les casseurs de pierre* a été un bien culturel avant d'être détruit.

Le cycle de vie

Nous l'avons montré, nous relions la notion de cycle de vie aux notions de cycle de produit et d'analyse de cycle de vie. Dans ces deux cas, le cycle de vie est une représentation schématique de la vie du bien au regard d'une problématique spécifique exprimée par une valeur quantifiable.

²⁰⁶ Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Casseurs_de_pierres

Dans le contexte des biens culturels, un cycle de vie n'a pas pour objectif de représenter la performance de l'entité décrite mais de représenter les chemins types empruntés par les biens, et ainsi faciliter le travail de description et de gestion opéré sur ces biens. Le cycle de vie des biens culturels est donc une représentation schématique et synthétique de la vie chronologique du bien, divisée en strates correspondantes à des problématiques spécifiques et basée sur une vision analytique du bien.

Enfin, nous le mentionnions plus haut, la notion de cycle est à comprendre comme une suite, un enchaînement de phénomènes pris dans un ordre déterminé. Mais elle n'induit pas nécessairement un phénomène de répétition, ni de cyclicité. Il s'agit d'une possibilité du modèle, mais pas d'un impératif.

Exemple de cycle de vie

Le cycle de vie du Sarcophage des époux

Nous avons détaillé précédemment les différents événements ayant marqué la vie de cette œuvre. Le cycle de vie de l'œuvre est donc la vision synthétique de ces événements qui facilitera la gestion par l'organisme de conservation de l'objet (ici le Louvre)

La strate

Nous utilisons le terme "strate" comme analogie à la strate géologique, qui renvoie à l'idée de plans, de couches superposées les unes au-dessus des autres. Nous le mentionnions ci-dessus, nous définissons une strate comme une grille de lecture donnant à voir une problématique dans la vie de l'objet. Par exemple, une strate liée à la matérialité du bien et la préservation de celle-ci.

La notion de strate, dans son acceptation de couche, entre plusieurs autres couches, marque également l'importance de la représentation graphique dans la notion de cycle de vie. La notion de strate nous permet de qualifier l'espace ontologique de définition d'une problématique spécifique de la vie de l'objet, aussi bien que sa représentation visuelle.

La modélisation de l'objet sur une strate peut être continue ou discontinue. Ainsi, il peut arriver que la ligne matérialisant la vie du bien dans la strate s'interrompt, puis reprenne. L'exemple le plus évident de strate dans laquelle la ligne est le plus souvent continue est la strate matérielle. Lorsque l'objet est créé, la ligne commence ; lorsque l'objet est détruit, la ligne s'arrête. Entre-temps, la ligne est continue. À l'inverse, une strate s'intéressant à la réception de l'objet en tant qu'œuvre peut avoir une ligne discontinue si un objet était considéré comme œuvre pendant une période, tombe dans l'anonymat puis retrouve un statut d'œuvre par la suite. Se serait par exemple le cas pour une statue grecque issue d'un temple qui aurait été retrouvée en fouille archéologique puis exposée dans un musée.

Une strate, en tant qu'instance d'un cycle de vie à propos d'une problématique spécifique, hérite de l'absence d'obligation à la cyclicité du cycle de vie. En ce sens, une strate peut être cyclique (c'est-à-dire proposer un enchaînement répétitif de phases) ou acyclique.

Exemple de strate

La strate matérielle

Cette strate, que nous présentons ci-après, nous permet de schématiser et synthétiser les données collectées autour de la matérialité d'un bien. Il s'agit de montrer l'évolution de l'intégrité physique du bien, depuis sa création jusqu'à sa disparition.

La phase

Dans le contexte du cycle de vie, nous définissons une phase comme une période chronologique aux bornes définies durant laquelle un bien culturel possède un état défini. Si l'état du bien évolue, la phase prend fin. La phase qualifie ainsi l'état du bien au sein du cycle de vie.

Plus précisément, nous utilisons le concept de phase dans le contexte des strates. Ainsi, les phases se succèdent au sein d'une strate représentant une problématique de la vie du bien.

Ici, il y a donc en réalité absence de corrélation entre évolution de l'état du bien et évolution de phase. La phase concernant une strate, si le bien évolue vis-à-vis d'une autre strate, son état évolue mais pas la phase.

Exemple de phase

Phase de création-exécution

La phase de création-exécution correspond à la période temporelle de production du bien. Elle commence lorsque le créateur du bien initie la phase de création (réflexions préparatoires, essais, etc.) et s'achève lorsque le bien est acquis comme achevé par le créateur. Cette phase s'inscrit dans la strate matérielle au sens où elle constitue la phase initiale de cette strate. Si le bien connaît un engouement culturel majeur pendant sa phase de création, celle-ci ne s'achève pas pour autant, puisque l'engouement culturel est lié à la strate culturelle.

L'état

Nous considérons l'état d'un item comme l'ensemble des caractéristiques dudit-item. L'état est donc la disposition de ces caractéristiques, le plus souvent à un moment donné. Si l'une de ces caractéristiques vient à évoluer, l'état évolue également.

Exemple d'état

Un livre dans un incendie

Ainsi, si un livre se trouve dans une bibliothèque en feu (pour reprendre l'exemple de l'incendie), et qu'il disparaît dans cet incendie, la matérialité du livre est modifiée. Il passe d'une matérialité de pages en papier assemblées à celle de cendre. De fait, le livre passe d'un état A à un état B. Chaque état est stable, puisque les propriétés du livre n'évoluent plus.

Pour autant, lorsque le livre se consume, nous pouvons également postuler que le livre se trouve dans un état spécifique. Certes, sa matérialité évolue en permanence (puisqu'elle passe

de papier à cendre), mais nous pouvons postuler qu'elle évolue de façon continue et que cela représente en soi un état du livre.

L'événement

Dans le contexte de ce modèle de cycle de vie, nous définissons un événement comme une période temporelle aux bornes délimitées induisant un changement d'état pour son objet. En ce sens, l'événement présente une clôture systémique (de temps, de lieu, d'action). Au sein de notre modèle de cycle de vie, l'événement prend place à l'intérieur des strates.

Notre définition de l'événement s'inscrit dans le prolongement de la définition de CIDOC-CRM à laquelle nous nous rattachons pour ce concept :

*“This class comprises changes of states in cultural, social or physical systems, regardless of scale, brought about by a series or group of coherent physical, cultural, technological or legal phenomena. Such changes of state will affect instances of E77 Persistent Item or its subclasses.”*²⁰⁷ (E5 Event, CIDOC-CRM, version 6.2.2, <http://www.cidoc-crm.org/Entity/e5-event/version-6.2.2>)

Exemple d'événement

Publication de l'article *Diamants et nécessaire de Marie-Antoinette* par Bertrand Jestaz en 2013

Cette action de publication constitue un événement au sens où il s'agit d'une période temporelle (le mois ou l'année de publication de l'article) au sein de laquelle les objets de l'événement voient leur état évoluer : l'article en tant que tel passe d'un état non-publié à un état publié. Le nécessaire passe d'un état “absence de commentaire de Bertrand Jestaz” à un état “présence du commentaire de Bertrand Jestaz”. Dans le cadre du cycle de vie du nécessaire, cet événement vient modifier la perception culturelle du bien, et se situe donc au sein de la strate correspondante.

²⁰⁷ Traduisible par : “Cette classe comprend les changements d'état des systèmes culturels, sociaux ou physiques, quelle que soit leur échelle, provoqués par une série ou un groupe de phénomènes physiques, culturels, technologiques ou juridiques cohérents. Ces changements d'état affecteront les instances de l'élément persistant E77 ou de ses sous-classes.”

La situation

Nous définissons comme situation, un état au sein d'un événement (caractérisé par une clôture systémique) présentant une interaction entre un acteur et le bien culturel. Une situation induit donc un comportement spécifique et adapté, dépendant des critères intrinsèques à la situation.

Nous nous inscrivons ici dans la définition d'une situation donnée par Henry Duméry (Duméry, s. d.) :

“Au sens le plus large, la situation est un état complexe résultant de l'interaction, à un moment déterminé, d'un vivant ou d'une personne avec son environnement physique, affectif, social (éventuellement culturel, intellectuel, historique).”

Exemple de situation

Incendie dans un musée

L'incendie déclaré dans un musée est la situation type que nous identifions. Il s'agit d'un événement à la clôture systémique précise (le lieu est le musée, les bornes chronologiques sont celles du départ de feu jusqu'à sa canalisation). En son sein, des acteurs et des biens ont une interaction précise, dictée par les caractéristiques intrinsèques de la situation. Les flammes détruisant les œuvres, les secours (acteurs) doivent donc évacuer les œuvres dans un ordre allant de l'œuvre la plus fragile à la moins fragile.

La chose

Nous définissons à travers cette classe tout item persistant (au sens de DOLCE) spécifiquement défini, qu'il s'agisse d'un concept ou d'un artefact. En ce sens, nous nous rattachons ici au concept Thing de CIDOC-CRM :

“This general class comprises discrete, identifiable, instances of E77 Persistent Item that are documented as single units, that either consist of matter or depend on being carried by matter and are characterized by relative stability.

They may be intellectual products or physical things. They may for instance have a solid physical form, an electronic encoding, or they may be a logical concept or

structure.”²⁰⁸ (E70 Thing, CIDOC-CRM, version 6.2.2, <http://www.cidoc-crm.org/Entity/e70-thing/version-6.2.2>)

Exemple de chose

Dossier d'œuvre

Un dossier d'œuvre est un artefact persistant spécifiquement défini. Il peut donc être qualifié de chose.

Le type

Nous considérons un type comme un élément au sein d'une classification permettant de qualifier et préciser un concept externe. Nous nous rattachons au concept Type, que l'on trouve dans de nombreuses ontologies, et plus spécifiquement dans sa version CIDOC-CRM :

“This class comprises concepts denoted by terms from thesauri and controlled vocabularies used to characterize and classify instances of CRM classes. Instances of E55 Type represent concepts in contrast to instances of E41 Appellation which are used to name instances of CRM classes.

*E55 Type is the CRM's interface to domain specific ontologies and thesauri. These can be represented in the CRM as subclasses of E55 Type, forming hierarchies of terms, i.e. instances of E55 Type linked via P127 has broader term (has narrower term). Such hierarchies may be extended with additional properties.”*²⁰⁹ (E55 Type, CIDOC-CRM, version 6.2.2, <http://www.cidoc-crm.org/Entity/e55-type/version-6.2.2>)

²⁰⁸ Traduisible par : “Cette classe générale comprend les instances discrètes et identifiables de l'élément persistant E77 qui sont documentées en tant qu'unités uniques, qui consistent en de la matière ou dépendent d'être portées par de la matière et qui se caractérisent par une relative stabilité.

Il peut s'agir de produits conceptuels ou de choses physiques. Ils peuvent par exemple avoir une forme physique solide, un codage électronique, ou être un concept ou une structure logique.”

²⁰⁹ Traduisible par : “Cette classe comprend des concepts dénotés par des termes provenant de thésaurus et de vocabulaires contrôlés utilisés pour caractériser et classer des instances de classes CRM. Les instances de E55 Type représentent des concepts, contrairement aux instances de E41 Appellation qui sont utilisées pour nommer les instances des classes CRM.

E55 Type est l'interface du CRM avec les ontologies et les thésaurus spécifiques au domaine. Celles-ci peuvent être représentées dans le CRM comme des sous-classes de E55 Type, formant des hiérarchies de termes, c'est-à-dire des instances de E55 Type liées via P127 a un terme plus large (a un terme plus spécifique). Ces hiérarchies peuvent être étendues avec des propriétés supplémentaires.”

Exemple de type

Strate matérielle

Le qualificatif “matérielle” vient ici qualifier et préciser la notion de strate en indiquant sa spécificité. Ce qualificatif est compris au sein d’une classification plus large, celle des différentes spécificités de strate. Il s’agit donc d’un type.

Modèle conceptuel

Nous avons ainsi défini neuf concepts pour notre modèle conceptuel :

- Bien culturel ;
- Cycle de vie ;
- Strate ;
- Phase ;
- État ;
- Événement ;
- Situation ;
- Chose ;
- Type

Par commodité d’usage, nous numérotions ces neuf concepts à partir de la lettre C (référence à Cycle de vie) suivi d’un numéro incrémental : C1 Bien culturel ; C2 Cycle de vie ; C3 Strate ; C4 Phase ; C5 État ; C6 Événement ; C7 Situation ; C8 Chose ; C9 Type.

Ayant défini les concepts de notre modèle, il nous reste à présent à qualifier les propriétés de ces concepts. Nous identifions sept propriétés permettant de qualifier les liens entre nos concepts, que nous préfixons par la lettre X.

“*est représenté par*” (numérotation X1) vise à qualifier le lien existant entre le bien modélisé et le cycle de vie. Chaque bien est ainsi représenté par un cycle de vie, et un cycle de vie ne peut correspondre qu’à un bien. Cette propriété permet donc d’établir le lien entre ces deux

entités. Nous avons choisi de représenter la propriété du point de vue du bien, car c'est *in fine* ce dernier qui est au cœur de la modélisation du cycle de vie. Mais nous pouvons inverser la propriété avec “représente” (X1i).

Domaine : C1 Bien culturel

Portée : C2 Cycle de vie

“est composé de” (numérotation X2) vise à qualifier le lien de hiérarchie entre cycle de vie et strate, ainsi qu'entre strate et événement. Ainsi, elle représente la structuration d'un concept générique (cycle de vie) par un ensemble d'instances de concepts spécifiques (strate). La propriété inverse est “fait partie de” (X2i).

Domaines : C2 Cycle de vie, C3 Strate

Portée : C3 Strate, C6 Événement

“a pour type” (numérotation X3) qualifie la relation entre un type et une entité à typer, ici une strate. La propriété inverse est “type” (X3i)

Domaine : C3 Strate

Portée : C9 Type

“a pour état” (numérotation X4) qualifie le lien entre une phase et un état. Nous considérons ainsi que la phase et l'état représentent une même réalité (un ensemble de propriétés définies à un instant T). La phase la représente du point de vue du cycle de vie, l'état la représente du point de vue du bien. Il s'agit néanmoins d'une interprétation stricte du concept de phase, puisque dans les cycles de produit, celle-ci possède rarement des limites précises. La propriété inverse est “est l'état de” (X4i)

Domaine : C4 Phase

Portée : C5 Etat

“délimite” (numérotation X5) qualifie le lien entre un événement et une phase. Nous considérons ainsi, dans cette interprétation stricte du concept de phase, que celle-ci possède nécessairement un début et une fin. Il s'agit alors d'événements, marquant l'entrée et la sortie de la phase. Par exemple, une œuvre est exposée dans un musée. L'événement en marquant le

début est l'installation de l'œuvre dans l'exposition. L'événement en marquant la fin est la désinstallation de l'œuvre. Nous proposons ici une version simplifiée des marqueurs de limite, nous pourrions pour aller plus loin spécifier une limite de début et une limite de fin. La propriété inverse est "*est délimité par*" (X5i)

Domaine : C6 Événement

Portée : C4 Phase

"*perçoit le bien culturel comme*" (numérotation X6) qualifie la représentation du bien selon une strate, en l'occurrence en chose. Ainsi, nous définissons que chaque strate représente le bien dans le contexte d'une problématique spécifique, sous un prisme spécifique. La strate culturelle - que nous présentons ci-après - perçoit le bien comme un produit. La strate administrative - que nous présentons également ci-après - perçoit le bien comme un dossier. La propriété inverse est "*est la perception du bien culturel de*" (X6i)

Domaine : C3 Strate

Portée : C8 Chose

"*se perçoit dans la situation*" (numérotation X7) qualifie le lien entre un événement et une situation. Nous l'avons montré, la situation est la perception d'un agent au sein d'un événement spécifique. En ce sens, tout événement peut donc être perçu comme une situation, et réciproquement, selon le point de vue. La propriété inverse est "*est perçu dans l'événement*" (X7i)

Domaine : C6 Événement

Portée : C7 Situation

In fine, nous représentons notre modèle sous la forme du schéma suivant :

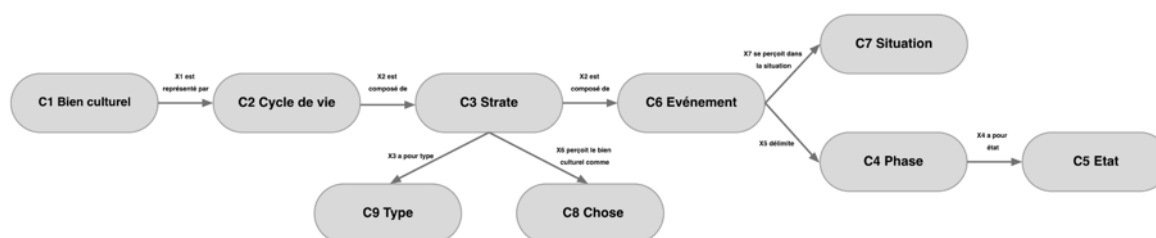


Figure 53 - Représentation schématique du modèle conceptuel de cycle de vie des biens culturels²¹⁰

Le modèle que nous présentons ici permet ainsi de modéliser aisément le parcours de vie d'un bien culturel. Ainsi, le bien peut être abordé sous différents angles via la notion de strate, permettant de définir des problématiques d'analyse spécifique. Plusieurs analyses d'un même bien peuvent ainsi cohabiter au sein d'un même cycle de vie, en se basant sur un ensemble d'événements partagés de la vie de l'objet. Ce modèle permet également d'analyser le bien par différentes méthodes, selon si l'on choisit de mettre en œuvre la notion de phase - pour se rapprocher d'un cycle de produit - ou si l'on en reste à la notion d'événement - dans une conception plus pratique du cycle.

Enfin, ce modèle s'inscrit dans la continuité de modèles génériques pré-existants. Il se veut notamment compatible avec CIDOC-CRM, que nous avons présenté, et le lecteur aura noté que nous réutilisons plusieurs concepts de cette ontologie dans notre propre modèle. En ce sens, nous souhaitons voir ce modèle de cycle de vie être considéré comme une extension possible de CIDOC-CRM, au même titre que notre modèle de description des dossiers d'œuvre. Nous nous assurerons par ailleurs dans le chapitre suivant de la compatibilité de ces deux modèles (cycle de vie et dossier d'œuvre).

Ce modèle défini, nous allons maintenant nous attarder sur la notion de strate, cœur de notre proposition, afin d'en détailler les instanciations que nous proposons en lien avec notre objet principal, le dossier d'œuvre.

²¹⁰ Accéder à la version haute-résolution en ligne : <https://documents.karl-pineau.fr/these/assets/ontologie-CdV.png>

Chapitre 13 : Le dossier d'œuvre dans le contexte du cycle de vie

Comme nous l'expliquions ci-dessus, notre travail autour de la notion de cycle de vie s'est articulé au départ autour des situations de vie que peut rencontrer un bien culturel. Dans quel contexte se retrouve-t-il ? Qui en fait usage ? Quelles sont les actions qui sont menées à son sujet ?

Dans le cadre de notre problématique liée à la modélisation des situations de vie d'un bien culturel, nous avons identifié trois catégories de sous-problématiques spécifiques à la gestion des biens culturels en contexte muséal. Nous définissons pour chacune d'entre elles une strate au sein de notre cycle de vie. Ces trois problématiques sont issues d'une double analyse : à la fois une rationalisation empirique des usages des SIGC, ces progiciels de gestion de collection ; ainsi que de l'analyse des dossiers d'œuvre que nous avons présentée dans notre première partie.

Dans notre présentation des enjeux autour de dossier d'œuvre, nous avons montré notamment comment la structuration des dossiers d'œuvre au département des peintures du musée du Louvre est perçue par les documentalistes comme la structuration canonique de ce dossier. Nous avons également montré que les sections du dossier type du département des peintures se divisaient en trois grandes catégories :

- Ce qui concerne la matérialité physique de l'œuvre (couverture photographique, analyse en laboratoire, restauration) ;
- Ce qui concerne la réception culturelle et historique de l'œuvre (historique, étude, comparaison, expositions, fortune) ;
- Enfin, ce qui concerne la gestion de l'œuvre (entrée au musée, correspondance, litiges).

Par ailleurs, nous avons nous-mêmes retrouvé cette tripartition au sein des dossiers que nous avons analysés dans notre corpus, présenté en prologue. Celle-ci nous apparaît empiriquement représentative des dossiers des institutions que nous avons pu rencontrer. Rappelons tout de

même que le dossier d'œuvre n'est pas un outil documentaire normalisé et que sa forme et ses usages évoluent selon les institutions.

Mais de fait, cette tripartition correspond bien à trois problématiques spécifiques posées à la gestion de l'objet : la gestion matérielle de l'objet, le travail scientifique et culturel sur l'objet et la gestion administrative de l'objet. Nous définissons ainsi trois strates liées dans notre cycle de vie des biens culturels : une strate matérielle, une strate culturelle et une strate institutionnelle.

Ces trois strates constitueront donc le cœur de notre vision synthétique de l'œuvre et de son dossier, permettant de représenter schématiquement ces trois sous-problématiques de sa gestion. Nous détaillons donc dans ce chapitre les spécificités de ces trois strates. Nos exemples seront constitués d'items variés et non restrictifs à notre corpus. Nous reprenons pour cela les exemples que nous avons proposé dans le cadre de la première communication que nous avons donné pour ce cycle de vie en 2019 lors du colloque H2PTM'19 et intitulé "*De l'hypertexte aux humanités numériques*" (Pineau et al., 2019) ²¹¹.

Précisons enfin que cette répartition en trois strates n'est pertinente que dans notre contexte de gestion des œuvres d'art à partir de leur dossier. D'autres problématiques et d'autres contextes (celui d'un marchand d'art ou celui d'un service de médiation) amèneraient d'autres problématiques, et donc une vision synthétique différente du bien culturel.

Représentation graphique du cycle de vie

Dans la suite de ce chapitre, nous allons présenter les différentes strates que nous définissons pour notre besoin de cycle de vie lié au dossier d'œuvre. Pour chaque strate, au-delà des spécifications de modélisation, nous proposons des mises en application graphiques. Nous évoquerons plus spécifiquement dans le chapitre suivant la mise en forme de notre modèle de cycle de vie, les enjeux liés à la gestion des collections et les propositions que nous avons construites en ce sens.

²¹¹ Voir <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02331579>

Pour ce chapitre, nous reprenons les choix de sémiologie graphique que nous avons également proposé dans le cadre de la première communication que nous avons donné pour ce cycle de vie (Pineau et al., 2019). Il s'agit ici d'une représentation du cycle de vie orienté cycle de produit, avec l'usage d'une courbe représentant les phases ascendantes, descendantes et stables de l'objet au regard de la problématique de la strate, et en fonction des phases identifiées.

Le choix proposé repose ainsi sur une représentation chronologique de la vie de l'œuvre ou du bien culturel mentionné, figurée sous la forme de frise chronologique en abscisse. Sur cette frise, nous indiquons les événements marquants de la vie de l'œuvre, et proposons également des ellipses temporelles, afin de préserver une lecture claire. En ordonnée, nous figurons la problématique de la strate concernée. Celle-ci nous sert ensuite à tracer la courbe de vie de l'objet le long de sa frise chronologique. Cette courbe est nécessairement relative, et jamais absolue. Elle indique ainsi une tendance, mais n'a pas vocation à être une représentation analytique de la vie de l'objet. Là-encore, comme l'ensemble du cycle de vie, il s'agit d'une représentation schématique et synthétique. Cette courbe présente trois profils : ascendant (l'objet est en posture favorable par rapport à la problématique définie), stable (l'objet n'évolue pas par rapport à la problématique définie) et descendante (l'objet est en posture défavorable par rapport à la problématique définie). À partir de ces tendances, et des événements marquants de la vie de l'objet, nous identifions et qualifions les différentes phases de la vie que nous indiquons dans la partie supérieure du schéma.

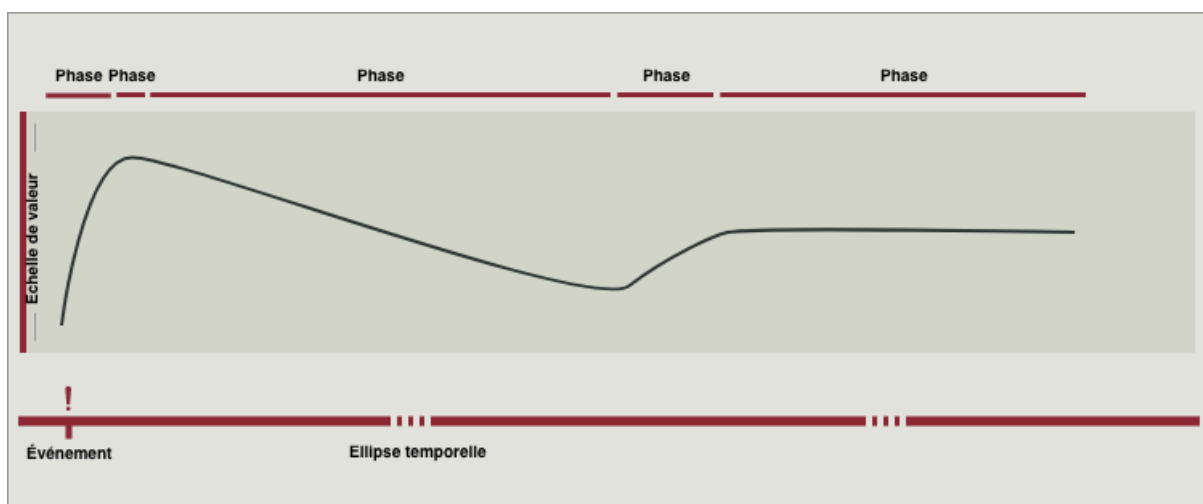


Figure 54 - Modèle de représentation schématique d'une strate du cycle de vie

Strate matérielle

La première strate que nous définissons est une strate matérielle. Elle vise à représenter le cycle de vie de l'objet physique. Ce cycle commence lorsque l'objet est créé et s'achève à la destruction de l'objet. Au regard des parcours de vie que nous présentions préalablement, cette strate correspond principalement aux moments de création-exécution, d'utilisation, voire de disparition de l'objet. En ce qui concerne le dossier d'œuvre, cette strate regroupe principalement les documents des catégories telles que la couverture photographique, les analyses en laboratoire, les restaurations voire les reconstitutions.

Il s'agit ici d'étudier la matérialité de l'objet. La préservation de l'intégrité de cette matérialité de l'objet constitue la problématique de cette strate. Cet intérêt pour la matérialité de l'objet et sa préservation se justifie aisément par le fait que la conservation du bien est l'un des enjeux principaux liés aux biens culturels, si ce n'est l'enjeu par excellence (et notamment dont le métier de conservateur tire son nom), que l'on retrouve dans les situations de conservation, de restauration, d'archivage ou autres. Le bien culturel ne reste bien que s'il perdure, il est donc nécessaire d'en préserver l'intégrité.

Pour cette strate, nous définissons en conséquence une échelle de valeur basée sur l'intégrité de l'objet : plus l'objet est altéré, moins son intégrité est complète. Cette échelle de valeur correspond à une vision moderne et européenne de la compréhension d'un bien culturel, dans sa dimension patrimoniale. Elle reflète l'objectif de préservation des objets voire de restauration dans un état donné mis en œuvre par les institutions de conservation.

En ce sens, au sein de cette strate, nous considérons l'objet en tant que produit. Cette vision de l'objet permet d'accentuer l'idée que le cycle matériel fait appel à des processus - qui peuvent être des processus de production, de restauration ou d'altération - aboutissant à un résultat : le bien, dans sa dimension matérielle.

Nous nous référons ici à la définition d'un processus donnée par (Brandenburg & Wojtyna, 2006) : *“un processus est un enchaînement d'activités ou d'ensembles d'activités, qui est alimenté par des entrées, qui dispose de ressources et qui ajoute de la valeur par rapport au*

but pour créer des sorties”. Au sein de ce processus, Brandenburg et Wojtyna proposent d’identifier quatre entités :

- Un macro-processus qui correspond à l’ensemble de la vie de notre objet ;
- Des processus élémentaires, correspondant aux différentes étapes de la vie de cet objet (création, restauration, destruction) ;
- Des sous-processus qui viennent s’intégrer dans les processus élémentaires : par exemple la réalisation d’une esquisse en amont de la réalisation d’une peinture ;
- Des tâches ou activités : par exemple l’action de peindre un tableau.

Au sein de cette strate, et si nous y percevons l’objet en tant que produit, les données que nous collectons au sein du dossier d’œuvre et des SIGC pour produire cette vision synthétique de l’objet concernent avant tout ses propriétés physiques. Ainsi, cette strate repose sur une vision analytique des propriétés physiques de l’objet (également pris dans sa dimension physique). Nous définissons ici une propriété physique telle qu’un aspect tangible, discret et mesurable d’un objet lui-même discret. La valeur de cet aspect de l’objet peut quant à elle évoluer. À titre d’exemple, la hauteur de l’objet est une propriété physique (puisque’elle est tangible, discrète et mesurable), dont la valeur peut évoluer dans le temps, par exemple si l’objet venait à être cassé.

L’exemple du sarcophage des époux

Nous proposons sur le schéma ci-dessous une application de cette strate du cycle de vie pour le sarcophage des époux. Nous reprenons sur l’axe des ordonnées l’intégrité du bien. Cette intégrité se découpe, dans le cas du sarcophage des époux, en 4 phases.

La première phase se trouve être celle de création-exécution, vers 520 av. J.-C. La courbe est alors ascendante : l’objet passe de l’état de matériau ou d’idée, à celui d’objet constitué. À son issue, l’objet est à l’apogée de son intégrité : il est tel que ses créateurs l’ont voulu. Il connaît ensuite une longue phase d’altération due à sa localisation dans une tombe. Phase pendant laquelle l’objet va être détérioré (perte de couleurs, objet brisé, etc), raison pour laquelle la courbe est descendante : plus le temps passe, plus l’objet s’abîme. En 1850, lorsque l’objet est inventé, il est restauré. En découle une phase durant laquelle l’intégrité de chaque partie de l’objet est stabilisée, et où il est reconstitué à partir de ses différents fragments. Nous le

représentons sous la forme d'une phase ascendante du cycle de vie puisque l'objet passe de fragments disparates à objet unifié. Il ne retrouve cependant pas le point le plus haut de la courbe : l'objet reste lacunaire. Enfin, à l'issue de cette phase de restauration, l'objet est conservé pour être préservé tel quel et maintenir son intégrité, d'abord au sein de la collection Campana, puis au musée du Louvre.

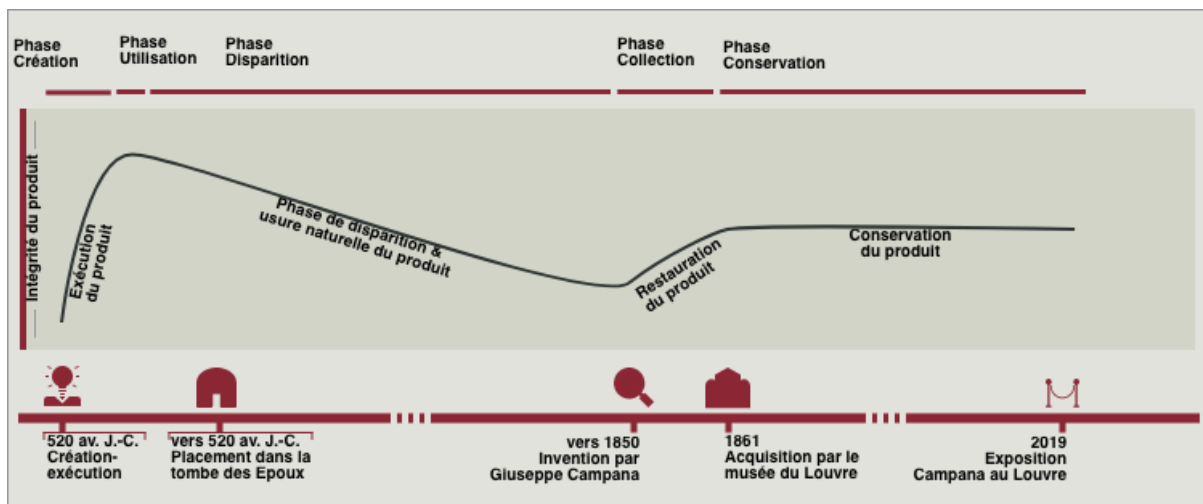


Figure 55 - Strate matérielle du cycle de vie appliquée au sarcophage des époux

La courbe que nous présentons pour le cycle de vie matérielle répond donc à une échelle de valeur : l'intégrité de l'objet. Il est donc nécessaire de définir à quel moment l'intégrité de celui-ci est complète et à quel(s) moment(s) elle ne l'est pas.

Dans le cas du sarcophage des époux - nous l'avons explicité ci-dessus - la chose est assez simple : l'intégrité est à son plus haut à la sortie des ateliers de potiers de Caere en 520 av. J.-C. et elle diminue notamment lorsque le sarcophage est brisé dans la tombe des époux. Ce que cela implique, c'est que l'intégrité du produit se définit en fonction d'un référentiel : l'intention du producteur, en l'occurrence les potiers. Plus l'intégrité est proche de l'intention du producteur, plus l'intégrité est complète.

L'exemple de la cathédrale Notre-Dame de Paris

À ce titre, se pose la question des objets modifiés, transformés, remodelés au cours de leur histoire. Nous pouvons prendre l'exemple des cathédrales françaises - par exemple Notre-Dame de Paris - dont la plupart a connu de multiples phases de construction, à diverses époques.

Chaque époque véhiculant son propre goût, l'intention des différents maîtres d'œuvre ou architectes varie. C'est notamment le cas au XIX^e siècle, lorsque le groupe des architectes diocésains, dont le plus célèbre est Eugène Viollet-le-Duc, restaure les cathédrales selon une intention différente de celle de l'époque de leur construction.

Dans ce cas de figure, cela pose une question : à l'issue de l'intervention de Viollet-le-Duc sur la cathédrale, peut-on considérer l'intégrité de l'édifice comme complète ? Faut-il considérer au sein du cycle de vie que le plus-haut de la matérialité de la cathédrale a été atteint à la fin des travaux de l'époque médiévale en 1345, et que l'état post-Viollet-le-Duc ne peut être équivalent ? Faut-il considérer que les deux états ont la même valeur matérielle ? Ou qu'il s'agit tout simplement de deux édifices culturellement différents, nécessitant deux cycles de vie distincts et qui ne peuvent être comparés ?

Il nous semble qu'il faut considérer l'édifice comme unique aux deux époques. En effet, au plan de sa matérialité, il est bien en grande partie le même²¹², et qu'au plan de sa réception culturelle, sa qualification et son usage restent les mêmes. Ensuite, nous considérons que la courbe de notre cycle de vie doit repartir de son point le plus haut telle que montrée dans la figure suivante, appliquée au cas de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Nous considérons ainsi que l'état physique dans lequel Eugène Viollet-le-Duc laisse la cathédrale de Paris à la fin de ses travaux constitue l'intention de l'architecte que nous cherchons nous-même à préserver aujourd'hui, et qui constitue en ce sens notre état d'intégrité de référence.

²¹² Le cas rappelle bien évidemment l'expérience de pensée du bateau de Thésée, dédiée à la question de l'identité et de la matérialité.

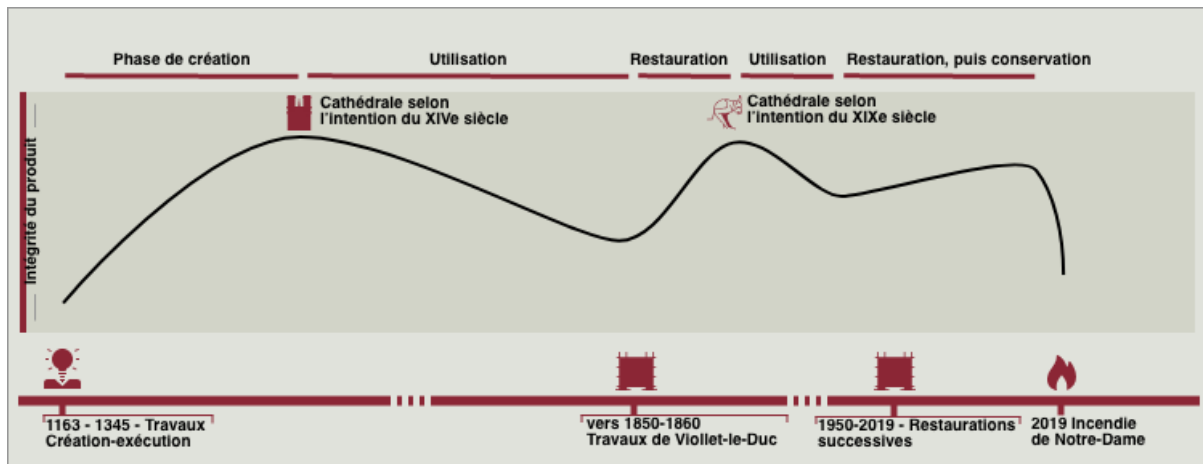


Figure 56 - Strate matérielle du cycle de vie appliquée à la cathédrale Notre-Dame de Paris

Si le plus haut de l'intégrité de l'objet se situe donc par rapport à son producteur, c'est bien nous - récepteurs - qui définissons le producteur de référence de l'objet que nous recevons en tant que document.

Cette question de l'identité et de l'unicité de l'objet se retrouve également dans les œuvres composites, telles que les porcelaines montées. Il s'agit de porcelaines, issues des productions des manufactures européennes (Sèvres, Meissen, etc.) ou orientales (chinoises ou japonaises). Elles peuvent être utilisées telles quelles mais une partie d'entre elles sont insérées dans une monture en argent ou en bronze doré. À ce moment, nous considérons que le producteur principal du produit change ainsi que son l'intention, et que nous préservons l'objet selon cette dernière intention. La courbe repart donc de son plus haut point.



Figure 57 - *L'Aigle de Suger, exemple de vase en porphyre antique, avec monture en bronze médiévale* - musée du Louvre, MR 422 - © 1990 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet²¹³

Modèle conceptuel de la strate matérielle

Objet physique

L'objet physique est défini comme la matérialisation discrète, tangible et perceptible du bien culturel. Il peut s'agir d'un unique item, tel que l'appareil de géodésie du musée du Louvre, composé d'une seule pièce. Il peut également s'agir d'un regroupement d'items formant le bien culturel, tel que le nécessaire de Marie-Antoinette ou la chambre de la duchesse de Bourbon. Au sein d'un objet physique, on peut alors distinguer des sous-objets, tel qu'un meuble spécifique de la chambre de la duchesse.

Au sein de l'ontologie, nous désignons l'objet physique sous la numérotation S1 (S pour Strate).

Exemple d'objet physique

Le nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

La boîte du nécessaire et son contenu constituent bien un ensemble discrétisable, tangible et perceptible, soit un objet physique, faisant référence au bien culturel du nécessaire.

²¹³ Voir <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010113063>, consulté le 17 août 2021

Propriété physique

Nous l'avons mentionné, nous définissons une propriété physique telle qu'un aspect discret et mesurable d'un objet lui-même discret. La valeur de cet aspect de l'objet peut quant à elle évoluer.

Au sein de l'ontologie, nous désignons l'objet physique sous la numérotation S2.

Exemple de propriété physique

La hauteur d'un objet physique

La hauteur de l'objet est une propriété physique, puisqu'elle est discrète, tangible et mesurable, dont la valeur peut évoluer dans le temps, par exemple si l'objet venait à être cassé.

Strate culturelle

Dans le cadre de notre problématique de gestion des œuvres à partir de leur dossier, la seconde strate que nous définissons vise à fournir un cadre d'analyse autour de la problématique suivante : comment mesurer le caractère culturel d'un bien ? Il s'agit en d'autres termes de mesurer l'acceptation sociale du bien en tant que bien culturel.

Nous regroupons au sein de cette strate les phénomènes d'appropriation culturelle d'individus vis-à-vis du bien, des situations de collection du bien par des individus, ou d'actes de mémoire ou de patrimonialisation qui peuvent toucher le bien. La liste des situations ou des phases qui peuvent entrer dans cette strate est donc très hétérogène.

Au plan des documents que l'on trouve dans un dossier d'œuvre, nous regroupons dans cette strate la majeure partie des notices de catalogue ou articles de recherche consacrés à l'œuvre. Ils témoignent en effet de l'intérêt culturel pour cette dernière. S'y trouvent également certains documents liés aux expositions tels que des affiches. Ce sont donc tous les documents témoignant de l'intérêt culturel de l'objet qui nous servent à construire cette strate.

À titre d'exemple, citons l'affiche du musée du Louvre sur les consignes de visite à destination des jeunes publics et qui utilise comme illustration de la fragilité des œuvres, le nécessaire de voyage de Marie-Antoinette. Ici, le choix de l'œuvre n'est pas anodin, car au-delà de refléter effectivement la fragilité de l'objet, il illustre l'intérêt - de fait culturel - pour un objet que l'on ne souhaite pas voir endommagé, et son usage comme exemplification d'une œuvre fragile, au sein d'un corpus d'œuvres notoirement remarquables telles que la Vénus de Milo ou le Scribe accroupi.



Figure 58 - Affiche de prévention à destination des jeunes publics du musée du Louvre - Le nécessaire est utilisé comme illustration du point numéro 3.

Nous l'avons explicité au sein de notre ontologie du dossier d'œuvre, ce dernier n'est pas composé de documents, mais d'extraits documentaires. Ces derniers forment au sein du dossier un ensemble d'énoncés, chacun caractérisant de façon subjective un aspect de l'item décrit, et formant ainsi un objet discursif (c'est-à-dire une construction de discours) représentant le bien tel qu'il est perçu culturellement par le récepteur du dossier.

Au sein de notre strate culturelle, nous définissons donc ces deux concepts (objet discursif et énoncé), l'objet discursif étant la façon dont cette strate perçoit le bien culturel, les énoncés étant ce qui composent cet objet discursif.

Une construction de strate par collectifs

Nous le constatons, cette strate regroupe des documents et des phases très hétérogènes. Nous proposons d'ordonner cette hétérogénéité de concepts à travers la notion de collectifs. Ces collectifs ne se substituent pas à la notion de phase. Ils ne s'inscrivent pas dans la logique de cycle (un ordre pré-établi). Il s'agit d'illustrer à travers ces collectifs la façon dont le bien évolue - sous forme de tendances - au sein de la strate. Nous définissons alors trois grands collectifs que nous mobilisons dans la structuration du cycle de vie au sein de cette strate : un collectif créatif, un collectif d'usage et un collectif de mémoire.

Le collectif créatif correspond au passage de l'objet d'un statut de bien à celui de bien culturel. C'est la création du caractère culturel du bien. Nous intégrons dans ce collectif les phases ou les situations dans lesquelles le goût s'initie. C'est par exemple ce qu'il se passe quand Giuseppe Campana intègre le sarcophage des époux dans sa collection : il initie le goût autour de ce bien, et plus généralement c'est la période à laquelle le goût pour les antiquités étrusques se construit. C'est également dans ce collectif que l'on classerait la proposition de Marcel Duchamp d'un urinoir nommé "Fountain" au concours de la première exposition de la Société des artistes indépendants de New York, en 1917. Par cette proposition - refusée - Duchamp initie l'idée qu'une œuvre d'art n'est pas nécessairement le résultat d'une expertise technique de l'artiste et que cet urinoir peut être une œuvre par le sens qui lui est donné.

Vient ensuite un collectif d'usage. Il s'agit cette fois-ci des périodes pendant lesquelles le bien est un bien culturel, il correspond au goût contemporain. C'est par exemple ce qu'il se passe quand un bien culturel est exposé dans un musée ou qu'il donne lieu à d'autres biens culturels qui s'en inspirent ou qui le citent. L'exemple le plus paradigmatique est probablement la Joconde, qui attire les foules et qui est reprise par de nombreuses autres œuvres. On peut citer le clip musical APES**T - THE CARTERS des artistes Jay-Z et Beyoncé dans lequel la Joconde est mise en scène comme apogée culturel servant de référentiel pour mesurer le succès des deux artistes. Le clip s'ouvre devant le tableau, les artistes situés visuellement sous l'œuvre (cf. capture d'écran) et sur laquelle ils se retournent à la fin du clip, comme une marque d'égalité entre le succès de l'œuvre et le leur.



Figure 59 - Capture d'écran du clip APES**T - THE CARTERS des artistes Jay-Z et Beyoncé²¹⁴

Enfin, nous pouvons définir une dernière catégorie de situations et de phases, celles qui relèvent de la patrimonialisation du bien. Il s'agit alors des actes d'intégration du bien culturel au sein d'un patrimoine, défini ici comme un ensemble de biens culturels renvoyant à un héritage culturel commun ou individuel. Cela se traduit donc dans des actions de conservation (dans un musée par exemple), par l'écriture d'ouvrages sur le bien, l'inscrivant dans un collectif d'autres biens. Pour autant, cette patrimonialisation peut avoir lieu alors même que le bien ne bénéficie

²¹⁴ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>, consulté le 17 août 2021

pas d'une renommée acquise. Cette dernière est ainsi liée à l'institutionnalisation de l'œuvre que nous évoquons ensuite.

Ce qui sous-tend la strate que nous définissons, c'est ainsi la notion de popularité culturelle du bien. Définissant cette popularité telle que l'expression d'un intérêt commun parmi le peuple (au sens de l'ensemble des personnes vivant sur un territoire donné), nous proposons de l'utiliser comme outil de mesure de l'intérêt culturel suscité par le bien. En ce sens, la notion de popularité embarque une double mesure de notoriété du bien (est-il connu ?) et d'acceptation du bien comme bien culturel (s'agit-il d'un bien culturel pour la majorité des gens ?) Plus un bien est connu et reconnu comme culturel, plus l'intérêt culturel pour ce bien est fort. En ce sens, la Joconde bénéficie d'un intérêt culturel supérieur à l'appareil de géodésie du musée du Louvre. La Joconde est en effet à la fois plus connue, et plus identifiée comme une œuvre. Pour autant, l'intérêt culturel de l'appareil de géodésie n'est pas nul.

Les trois collectifs proposés nous permettent alors de définir la structure de la courbe du cycle de vie que nous utilisons en fonction de cette notion de popularité : ascendante dans le contexte du collectif créatif (la popularité augmente), stable dans le collectif d'usage (l'objet est populaire), descendante dans le collectif patrimoniale (l'objet perd en popularité et nécessite une préservation spécifique).

Ces différents collectifs ne présument pas de l'existence physique de l'objet (ce qui correspond à la strate matérielle). Ainsi, un bien peut être dans le goût d'une époque et être pour autant disparu. De la même manière, le goût peut être cyclique, il peut venir et s'en aller. À la différence de la strate matérielle (le bien ne peut être recréé), cette strate culturelle est donc cyclique.

L'exemple des Halles de Paris

Citons à titre d'exemple les Halles de Paris construites à partir de 1848 puis sous le Second Empire par l'architecte Baltard, l'un des monuments phares de l'architecture métallique parisienne. Elles sont détruites en 1971 pour laisser place au centre commercial Châtelet-Les

Halles et au jardin face à la bourse de commerce. Ce complexe architectural illustre parfaitement l'évolution culturelle que nous décrivons à travers les collectifs.



Figure 60 - Halles centrales de Paris. — Vue générale. — Dessin de Lancelot reproduit dans *Magasin Pittoresque*, t. XXX, janvier 1862, p. 28 – Source : Wikipédia, contributeur Lancelot - Domaine public

Ainsi, à sa construction en 1854, l'ouvrage est considéré comme un bâtiment technique auquel on ne reconnaît aucun caractère culturel ni goût artistique. Son architecte lui-même se voit imposer par Napoléon III et Haussmann l'usage du métal et déconsidère l'édifice. On peut dire qu'au moment de sa construction, l'édifice ne bénéficie pas du statut du bien culturel. Il n'est qu'un bâtiment d'usage. Pourtant, il participe à installer en France le goût de l'architecture métallique - qui triomphe dès 1851 à Londres avec le Crystal Palace - dont découlent nombre de monuments de la capitale : les abattoirs de la Villette, l'église Saint-Augustin, la gare d'Orsay, la tour Eiffel, etc. En ce sens, les halles se trouvent en plein collectif créatif dans le début de la seconde moitié du XIXe siècle, puis dans un créatif d'usage dans le reste de cette seconde moitié du XIXe siècle, puisque l'architecture métallique est en plein dans le goût installé.

Les Halles et l'architecture métallique tombent pourtant en déshérence avec l'arrivée du béton armé au XXe siècle et le succès des architectes du Bauhaus, Auguste Perret ou Le Corbusier. Progressivement, ces bâtiments sortent du goût installé, et on en vient à considérer les détruire. Les Halles de Baltard le sont ainsi dans les années 1970.

Pourtant, un phénomène de patrimonialisation s'initie à la fin des années 1960. Il s'agit alors d'acter le désintérêt actuel de l'architecture métallique, mais son intérêt au plan historique et patrimonial. Ainsi, la gare d'Orsay est sauvée dans les années 70 pour devenir le musée d'Orsay. Pour les Halles de Baltard, si elles sont détruites dans les années 1970, des manifestations de riverains ou protecteurs du patrimoine cherchent à les préserver et un bâtiment des halles sera préservé et partiellement remonté à Nogent-sur-Marne.

Cela témoigne ainsi non seulement du passage du goût (on ne détruit pas un édifice culturel dans le goût de l'époque) mais également de sa patrimonialisation (une part de la population considérait l'édifice comme partie de son patrimoine culturel). Depuis sa destruction, on peut néanmoins dire que le cycle reprend, puisque l'architecture métallique fait l'objet de protection patrimoniale désormais, et qu'une production culturelle (des expositions, des livres, ainsi que du tourisme) y est consacrée. Il est alors possible qu'un nouveau collectif créatif voit le jour à propos de l'architecture métallique.

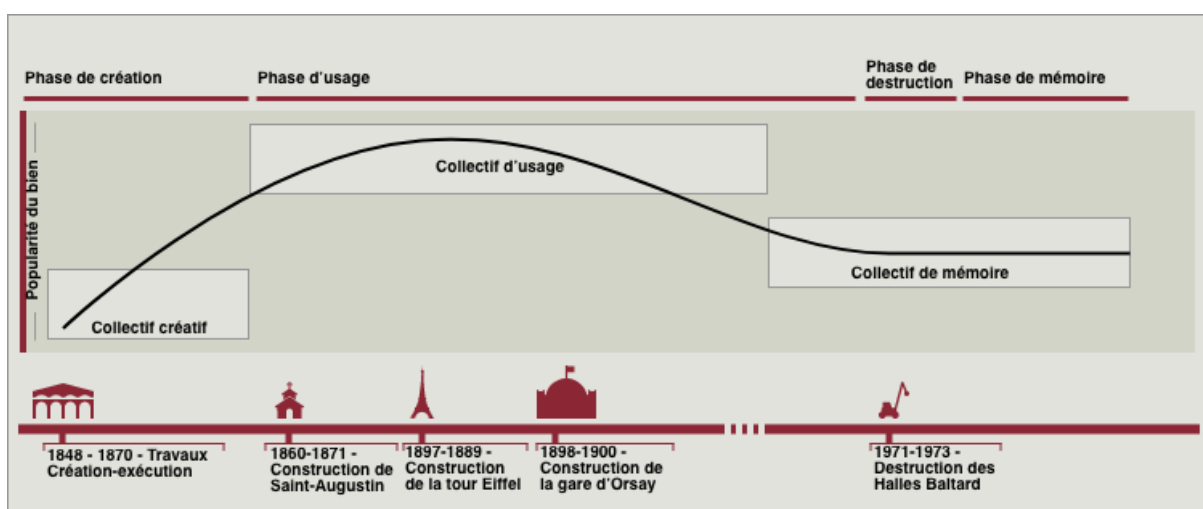


Figure 61 - Strate culturelle du cycle de vie appliquée aux Halles Baltard

Nous proposons sur le schéma ci-dessus une représentation de la strate culturelle des halles de Paris construite par Baltard. Nous distinguons dans la courbe trois collectifs, que nous ordonnons selon la popularité du bien.

Modèle conceptuel de la strate culturelle

Objet discursif

Au sein de la strate culturelle, l'agrégat d'énoncés (cf ci-dessous) vient former un objet discursif. Nous entendons l'expression "objet discursif" dans un sens linguistique.

Citons Franck Lebas (Lebas, 1999) repris par Julien Longhi (Longhi, 2008) : *"L' « objet » est défini comme une infinité potentielle de rapports focalisés sur un point. Cette infinité potentielle est l'expression d'une conception d' « équilibre phénoménologique », qui établit qu'un objet est une synthèse d'apparences. Ceci constitue le renversement fondamental à la théorie : on ne peut pas dire qu'un objet prend des apparences, mais que des apparences – parce qu'elles sont conçues comme telles – synthétisent un objet."*

Au sein de l'ontologie, nous désignons l'objet discursif sous la numérotation S3.

Exemple d'objet discursif

Le nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

Il s'agit de tous les énoncés faits à propos du nécessaire et qui construisent l'image de ce dernier. En l'occurrence, le rôle de l'objet dans l'histoire de la fuite à Varenne constitue l'élément central de la proposition construite autour de l'objet, alimentée par les divers récits de Madame Campan puis les interprétations des différents marchands d'art.

Énoncé

L'objet discursif est donc la construction intellectuelle de l'objet qui résulte des discours que l'on tient à son égard. Plus que des discours, nous considérons que l'objet se construit à partir d'énoncés. Un énoncé est une catégorie regroupant aussi bien des récits, des discours ou des

argumentaires. Nous entendons l'énoncé dans un sens foucaldien, en tant qu'expression d'une subjectivité. Un énoncé est nécessairement une sous-classe d'événement puisqu'il est prononcé à un moment donné.

Au sein de l'ontologie, nous désignons l'énoncé sous la numérotation S4.

Exemple d'énoncé

Les mémoires de Madame Campan.

Récit dans lequel Madame Campan explique l'histoire de l'objet à travers son témoignage.
Cet énoncé participe de l'objet discursif qu'est le nécessaire de Marie-Antoinette.

Strate institutionnelle

Enfin, la dernière strate que nous définissons dans le cadre de notre problématique de gestion des œuvres à partir de leur dossier, est une strate institutionnelle. Cette strate nous permet de répondre à la question : à quelles actions institutionnelles le bien est-il sujet ?

Si la strate culturelle que nous décrivions ci-dessus s'intéresse à la manière dont un bien est perçu par des individus, la strate institutionnelle s'intéresse quant à elle à la manière dont des institutions administrent ce bien. Nous reprenons ici la notion d'institution dans sa définition de sciences politiques, en tant qu'organisation d'un corps administratif, juridiquement formalisé ou non. Ainsi, un musée est une institution, tout comme une fondation d'art privée ou un institut de recherche.

La strate institutionnelle est donc constituée des tâches administratives tels que l'inscription à l'inventaire, l'obtention d'un statut juridique, la réalisation de certificats, les actes d'archivage, la communication administrative. Plus généralement, il s'agit donc de l'ensemble des documents ou des activités documentaires produits par l'institution qui a la charge ou qui a une vue sur l'objet. Cette strate se retrouve donc aussi bien du point de vue de l'institution de conservation de l'objet, qui éditera par exemple un registre d'inventaire, qu'une institution de

recherche étudiant un objet qu'elle ne conserve pas mais qui structure tout de même une documentation administrative à son propos, ne serait-ce que pour suivre le travail de ses agents consacré à cet objet. Ici, l'exemple type pour la France est l'Institut National d'Histoire de l'Art, qui ne conserve pas d'objets, mais qui a un regard culturel et administratif sur ces objets (l'institut conserve par exemple des archives).

Lorsque ces institutions sont des institutions de conservation muséales, elles structurent alors leur production sous la forme d'un dossier d'œuvre, comme nous l'avons vu, ce qui justifie l'acquisition du statut d'œuvre d'art par l'objet. Ainsi, la perception institutionnelle de l'objet se transcrit bien dans le dossier documentaire.

Ce dossier d'œuvre, nous l'avons déjà décrit en détail. Nous considérons qu'il est ainsi composé d'extraits documentaires, qui représentent l'activité documentaire, mais également administrative de l'institution à propos de l'objet. La strate institutionnelle est donc constituée dans notre modèle conceptuel de ces extraits documentaires, permettant la perception du bien en tant que dossier par la strate.

Concernant l'évaluation de l'intérêt institutionnel pour l'objet sur cette strate, nous faisons le postulat empirique que plus le nombre d'actes administratifs et documentaires concernant l'objet augmentent, plus celui-ci est au centre d'une attention collective et administrative. Nous pensons également pouvoir dire que cette augmentation de la volumétrie se traduit par une protection accrue de l'objet via un statut spécifique. Ce statut représente une contrainte administrative qui s'applique à la fois à des agents publics et privés dans la préservation de l'œuvre dans des conditions précises. Il peut être juridique (lorsque c'est un Etat qui l'impose) ou n'être que le fruit d'un acteur privé énonçant son intention de protéger l'objet.

Si le statut juridique varie selon les pays et parfois selon les typologies d'objets, on retrouve néanmoins toujours une notion de hiérarchie de protection. Ainsi en France, nous pouvons distinguer, dans le champ des objets, les biens culturels des trésors nationaux. Les biens culturels tels que définis par l'UNESCO sont protégés par leur propriétaire et la valeur culturelle qu'il y projette. Il n'a donc pas de protection spécifique. Les trésors nationaux sont

des biens culturels protégés par l'Etat français tel que défini par le code du Patrimoine. Ces biens font l'objet de contraintes spécifiques telles que leur caractère inaliénable ou l'obligation de conservation.

Autre exemple, dans le domaine du patrimoine, on distingue en France l'inscription et le classement aux monuments historiques, ainsi que la catégorie des biens classés au patrimoine mondial de l'UNESCO. La protection du bien peut donc varier d'une protection spécifique inexistante (pour un bien classique) à une protection spécifique déterminée par une convention internationale et régie par une institution internationale.

Nous reprenons donc cette notion de protection comme échelle de valeur pour notre strate institutionnelle. Elle nous semble pertinente dans la mesure où elle retranscrit l'intérêt administratif pour l'objet et l'activité documentaire qui en découle. Enfin, cette échelle de valeur correspond bien à l'évolution chronologique d'un objet culturel type. En effet, nombre de biens culturels changent de statut au cours de leur vie. Un tableau collectionné sera un bien culturel avant d'être acquis par un musée et de devenir un trésor national.

L'exemple de l'hôtel de Villemaré

Prenons à titre d'exemple pour cette strate l'hôtel de Villemaré²¹⁵, situé sur la place Vendôme à Paris, et ayant connu de multiples propriétaires et occupations, avant d'être en partie classé pour sa façade en 1862. À ce titre, l'hôtel a fait l'objet de la constitution d'un dossier de classement auprès de l'institution compétente (en l'occurrence aujourd'hui il s'agirait des services régionaux de l'inventaire).

²¹⁵ Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Hôtel_de_Villemaré, consulté le 24 avril 2019

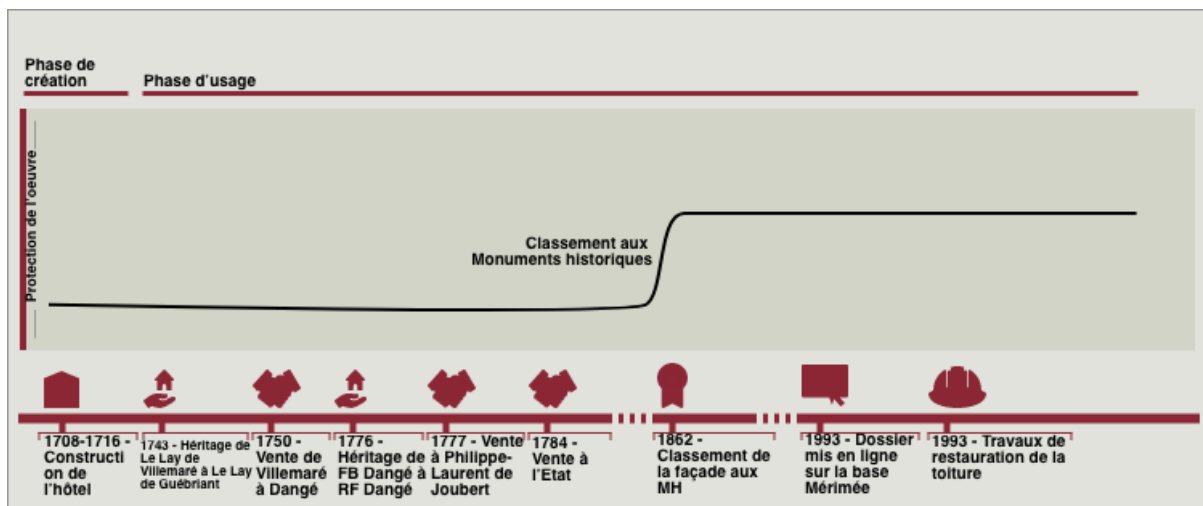


Figure 62 - Strate institutionnelle du cycle de vie appliquée à l'hôtel de Villemaré

L'exemple du nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

Le cas du nécessaire de Marie-Antoinette est ici plus complexe. En effet, l'objet a connu plusieurs périodes aux régimes spécifiques. Il a également été possédé dans plusieurs pays.

En premier lieu, le nécessaire est fabriqué et disponible chez l'ébéniste Palma. Il s'agit donc d'un bien, sans protection quelconque. Il est acquis par Marie-Antoinette, ce qui lui confère un statut très particulier. Du fait de son statut de reine de France, Marie-Antoinette est la représentante d'une institution spécifique, la Couronne de France. Si la gestion patrimoniale des biens sous l'Ancien Régime ne peut en aucun cas être comparée à celle qui est la nôtre aujourd'hui (la notion de patrimoine n'existant pas), il n'en reste pas moins que le nécessaire bénéficie d'un statut spécifique, lié à un traitement administratif : l'achat fait l'objet de facture, les membres de la maison de la Reine produisent des documents traitant de cet objet et il ne peut être vendu ou cédé sans l'accord de la Reine, représentante de l'institution.

Lors de la Révolution française, le nécessaire est saisi comme les autres biens de la Couronne et devient un bien de l'Etat. Il serait là aussi anachronique de projeter nos référentiels patrimoniaux sur cette période. Mais là encore, le nécessaire fait l'objet d'un traitement administratif, il est par exemple mentionné dans des inventaires.

Lorsque le nécessaire est acquis en début du XIXe siècle par la famille Origoni, il change à nouveau de statut. Il n'est plus couvert par le droit français et il devient de notre point de vue un bien culturel, ne bénéficiant plus que de l'intérêt que lui confère son propriétaire.

Enfin, lorsqu'il rejoint les collections du musée du Louvre au XXe siècle, l'objet devient un trésor national, inaliénable et faisant l'objet d'une volonté de conservation.

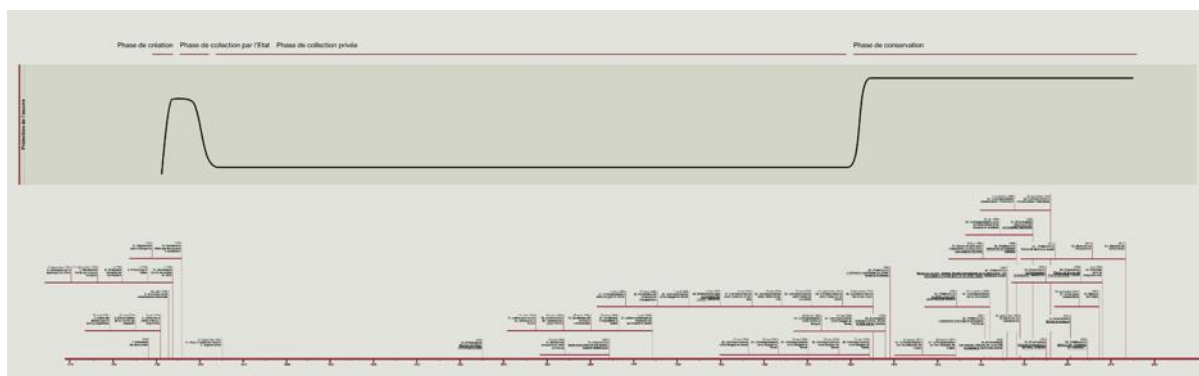


Figure 63 - Cycle de vie du nécessaire de Marie-Antoinette²¹⁶

Modèle conceptuel de la strate institutionnelle

Dans le contexte du modèle conceptuel de la strate institutionnelle, nous utilisons les concepts de dossier d'œuvre et d'extraits documentaires déjà définis dans notre modèle conceptuel du dossier d'œuvre. Nous y renvoyons pour définition.

Application du modèle

Ainsi, il nous semble que le modèle de cycle de vie proposé est un outil adaptable aux différents besoins et aux différentes problématiques que les professionnels de la gestion des biens culturelles peuvent rencontrer. Il s'agit également d'un outil permettant d'obtenir une vision synthétique de la vie de l'œuvre à partir d'une analyse précise des données et des documents que l'on possède à son propos.

Après avoir détaillé l'architecture générale de notre modèle ainsi que les différentes strates que nous définissons, nous proposons au lecteur d'assembler ces différents éléments pour obtenir

²¹⁶ Accéder à la version haute définition de l'image ici : <https://documents.karl-pineau.fr/these/assets/CdV-Necessaire-Marie-Antoinette-StrateInstitutionnelle.png>

la vision globale d'un bien culturel, selon le modèle défini. Plus précisément, nous proposons dans ce chapitre de nous attarder sur un certain nombre d'exemples de biens culturels afin d'illustrer comment le modèle que nous proposons s'adapte au contexte de biens dont nous connaissons plus ou moins en détail les données spécifiques. Nous proposons au lecteur de parcourir deux exemples déjà détaillés dans ce chapitre, et dont nous ne donnons qu'une vision à grosse maille, sans entrer dans le détail de leur vie respective : le sarcophage des époux et les Halles de Paris.

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous aborderons les cas des œuvres de notre corpus, proposant ainsi un cycle de vie plus abouti grâce aux données recueillies dans les dossiers d'œuvre de ces derniers.

Pour ce chapitre, nous conservons les choix de représentation graphique proposés au chapitre précédent.

Le Sarcophage des Époux

Nous avons déjà présenté l'œuvre ci-dessus : le sarcophage est en réalité une urne funéraire, réalisée par des potiers de Caere au Ve siècle avant Jésus-Christ. Par la suite, il a été retrouvé en fouille par Giuseppe Campana au milieu du XIXe siècle, qui fait restaurer l'objet et l'intègre à sa collection privée. Lorsque Giuseppe Campana est contraint à vendre sa collection dans le cadre de ses démêlés judiciaires avec le Vatican, le musée du Louvre achète une partie de la collection, dont le sarcophage. Ce dernier est aujourd'hui une pièce maîtresse de la collection étrusque du musée.

Nous avons déjà présenté la strate matérielle du sarcophage. Elle suit la vie de l'œuvre que nous venons de présenter, avec un moment notable lorsque Giuseppe Campana fait restaurer l'œuvre au XIXe siècle.

En ce qui concerne la strate culturelle, nous pouvons identifier deux périodes dans la vie de l'œuvre : une première dans l'antiquité, lors de la production de l'objet, qui le situe dans un collectif d'usage (l'objet peut être considéré à la mode, d'ailleurs nous possédons d'autres

modèles de sarcophages similaires, tel qu'un exemplaire largement similaire au musée national étrusque de la villa Giulia de Rome.). L'objet voit une seconde période après son invention au XIXe siècle, qui le fait tour à tour entrer dans un collectif créatif (l'objet participe de la création de l'*anticomania* du XIXe siècle), un collectif d'usage (en tant qu'œuvre exposée, qui va inspirer le goût du XIXe siècle, puis du XXe siècle) et un collectif de mémoire (l'œuvre étant progressivement patrimonialisée).

Enfin, au plan institutionnel, la vie de l'œuvre ne débute qu'à son entrée dans la collection Campana, institution d'art privée qui vaut alors collection publique, puis son entrée au Louvre et son acquisition du statut de trésor national à la création du statut en 1992.

Nous appliquons ici le modèle de cycle de vie avec l'ensemble des strates.

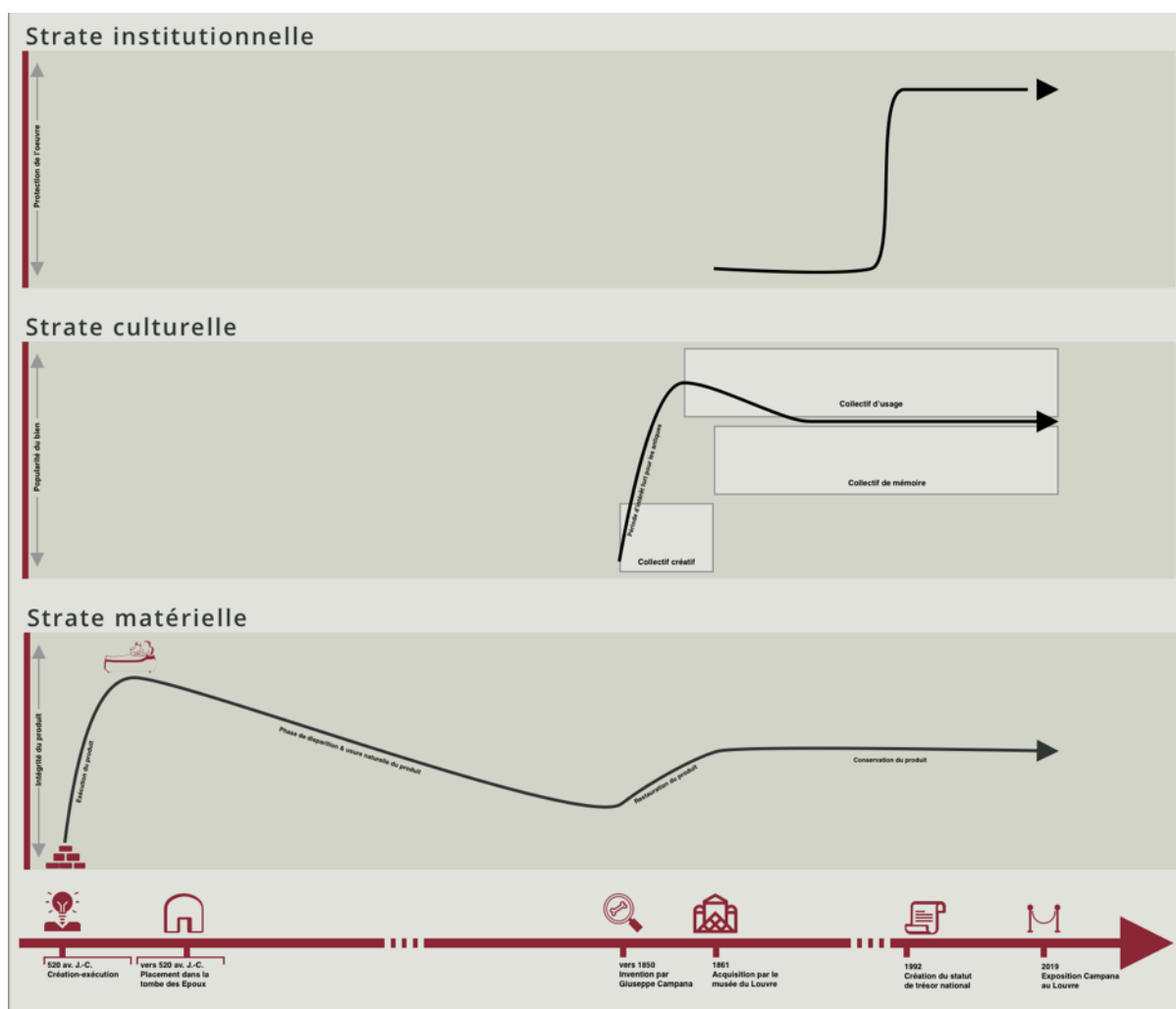


Figure 64 - Cycle de vie du sarcophage des époux

Halles de Paris

Édifice construit par Baltard sous le Second Empire, les halles sont détruites dans les années 1970 à l'exception de 2 pavillons qui sont remontés par la suite et classés monuments historiques.

Ainsi, la strate matérielle des halles se présente sous la forme d'une courbe principalement descendante représentant la dégradation du bâtiment dû à son usage au cours du XIXe siècle et du XXe siècle, puis sa destruction en 1970 où elle atteint son plus bas. La courbe reprend ensuite pour représenter le remontage d'un pavillon à Nogent-sur-Marne.

Au plan culturel, nous reprenons la strate présentée ci-dessus, avec la succession d'un collectif créatif (lors de la construction), un collectif d'usage dans le courant du XIXe siècle, puis un collectif de mémoire juxtaposé à un collectif d'usage depuis les années 1970.

Enfin, au plan institutionnel, le bâtiment était considéré depuis sa construction jusqu'à sa démolition comme un bâtiment technique. Il ne faisait pas l'objet d'une protection spécifique. Celle-ci n'arrivera sous la forme d'un classement aux Monuments Historiques qu'en 1982, ne s'appliquant que pour le pavillon remonté à Nogent-sur-Marne²¹⁷.

²¹⁷ Voir la notice POP <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00079895>, consultée le 26 septembre 2021

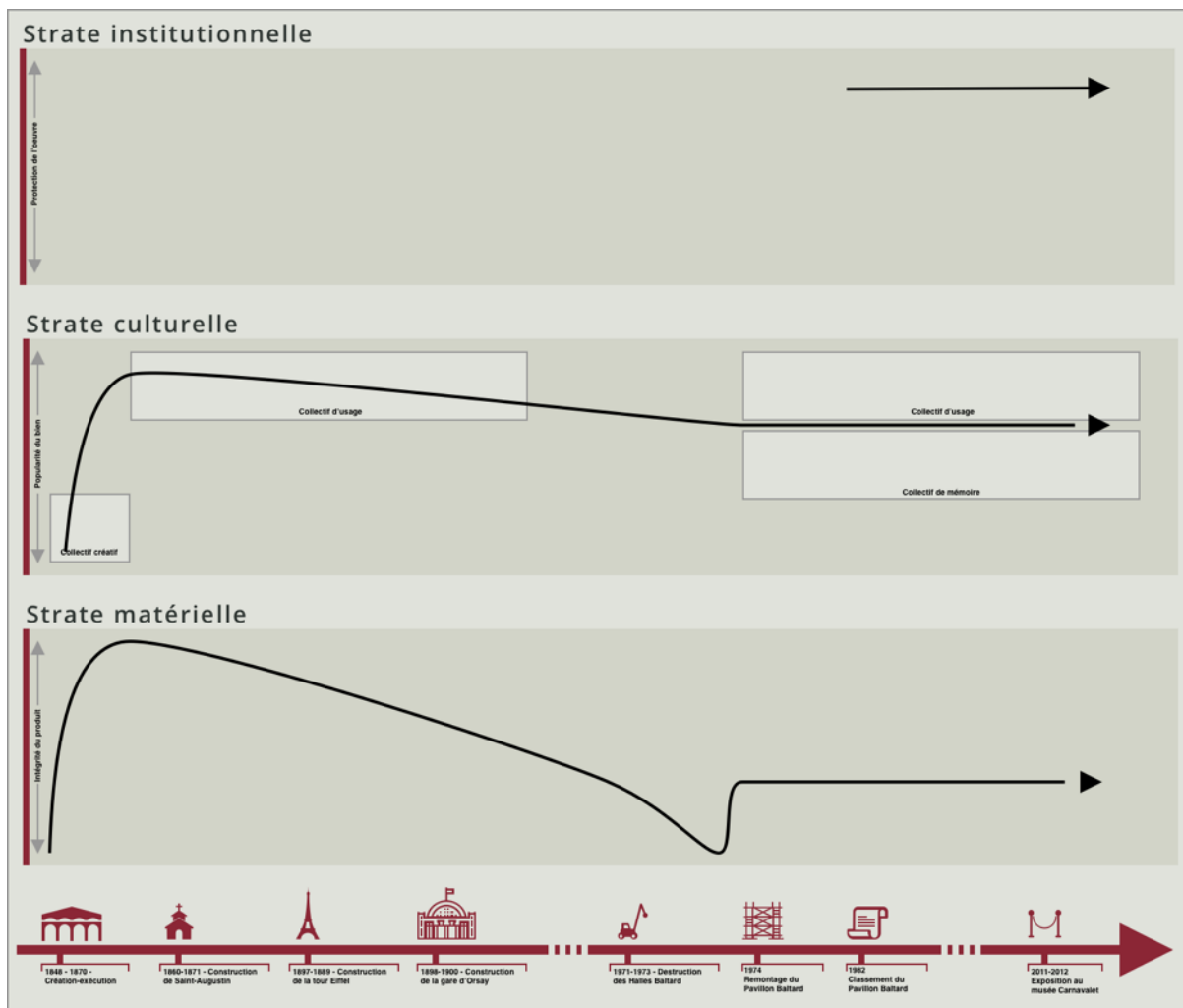


Figure 65 - Cycle de vie des Halles de Paris

Nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

En ce qui concerne le nécessaire de voyage de Marie-Antoinette, nous avons vu que sa vie comportait trois moments majeurs : celle de la Révolution française, lorsque l'objet passe régulièrement de mains en mains, celle de l'exposition de 1900 à Paris pendant laquelle l'œuvre est sortie de sa collection privée en Italie, et celle de 1955 lorsque l'œuvre est achetée par le musée du Louvre.

Au plan matériel, l'œuvre a été particulièrement bien préservée dans le temps. Si elle s'est inévitablement abîmée, ce n'est qu'à la marge (oxydation du métal). À ce titre, elle a été l'objet de légères restaurations ces dernières années.

L'analyse du dossier d'œuvre nous montre que suite à l'achat du musée du Louvre, l'œuvre a été présentée dans un grand nombre d'expositions et de publications. Si les documents précédant l'acquisition sont principalement des documents administratifs, ceux qui la suivent sont principalement culturels, témoignant d'un attrait pour l'œuvre, qui se situe alors dans le collectif de mémoire que nous avons défini. Culturellement, l'œuvre quitte donc son collectif de création lors de la Révolution française (le goût de la période évolue), pour retrouver un collectif de mémoire à partir des années 1960.

Enfin, au plan institutionnel - nous l'avons déjà dit - le nécessaire présente un cas intéressant puisqu'il a été la propriété documentée de plusieurs entités étatiques à différentes époques, ainsi que dans plusieurs pays. Cette strate recouvre ici largement la strate culturelle, puisque les moments forts de cette institutionnalisation de l'œuvre restent sa possession par Marie-Antoinette puis son acquisition par le musée du Louvre.

Nous obtenons alors la visualisation suivante, sur laquelle le lecteur lira aisément les moments forts de la vie de l'œuvre :

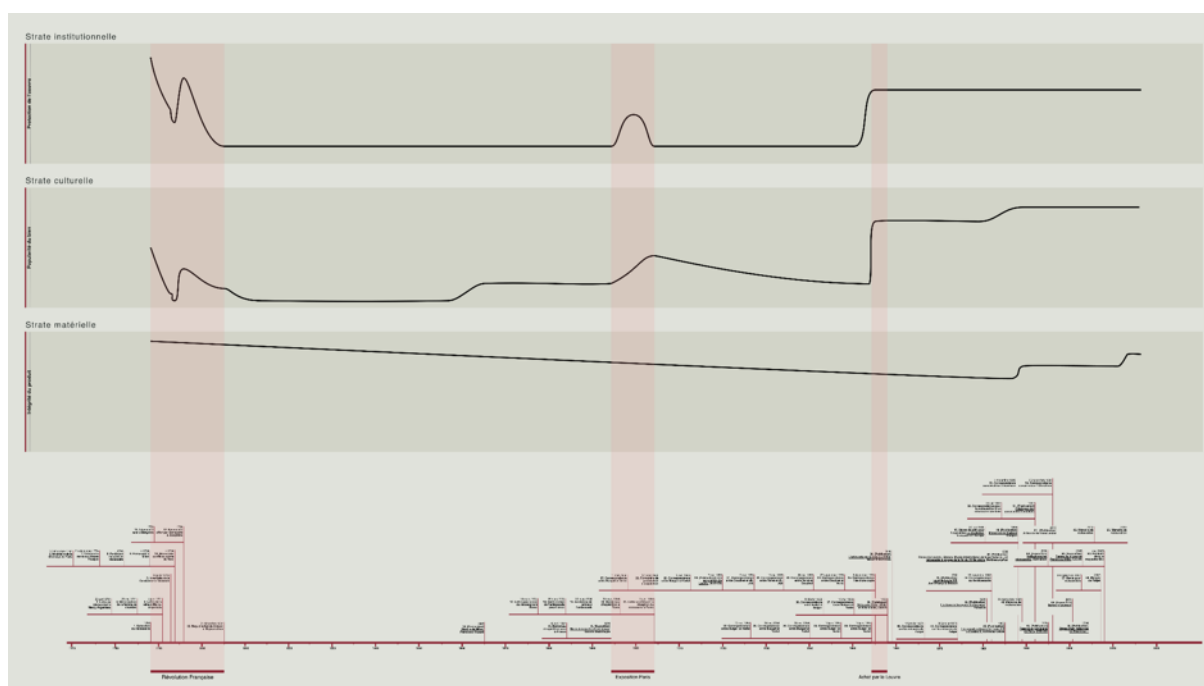


Figure 66 - Cycle de vie du nécessaire de Marie-Antoinette²¹⁸

En ce qui concerne le nécessaire de voyage de Marie-Antoinette, nous avons également produit une version RDF du cycle de vie de l'objet. C'est également le cas des deux objets suivants. Les versions complètes de ces graphes sont présentées en partie 2 de nos annexes. Ils nous permettent notamment de montrer que notre proposition d'ontologie du cycle de vie est bien instanciable dans le contexte de la numérisation du dossier d'œuvre.

Appareil de géodésie

L'appareil de géodésie présente un cycle de vie très différent de celui du nécessaire de Marie-Antoinette. Son dossier d'œuvre ne compte que très peu de documents, et sa vie peu d'événements.

Ainsi, au plan matériel, le dossier d'œuvre ne contient aucune information notable telles que des altérations ou des restaurations. L'œuvre ne semble pas avoir été détériorée d'ailleurs. En ce qui concerne la strate culturelle, la réalisation de l'œuvre s'inscrit dans un collectif d'usage pour des objets de ce type, d'utilité scientifique mais qui présentent tout de même un intérêt artistique. Ce collectif s'est depuis achevé et a laissé la place à un collectif de mémoire, que l'on retrouve dans la présence de l'œuvre à une exposition en 2007. Néanmoins, il est clair que l'intérêt pour cette œuvre est limité à un cercle de spécialistes et qu'elle représente une catégorie d'objets plus que l'item en tant que tel. Enfin, au plan institutionnel, l'œuvre ne connaît un statut particulier que depuis son arrivée au musée du Louvre, et plus spécifiquement depuis 1993 et la loi spécifiant le statut de trésor national.

On le voit, le cycle de vie de cet appareil est, au regard de son dossier, très sobre. Il correspond à une œuvre peu documentée et ayant connu peu d'événements marquants dans sa vie.

²¹⁸ Accéder à la version haute définition de l'image ici : <https://documents.karl-pineau.fr/these/assets/CdV-Necessaire-Marie-Antoinette.png>



Figure 67 - Cycle de vie de l'appareil de géodésie²¹⁹

Étude d'un homme nu, agenouillé, soulevant une draperie

Dans le contexte du projet de visualisation de la documentation d'une œuvre que nous présentons dans le chapitre suivant, nous avons eu l'opportunité d'accéder au dossier d'une dernière œuvre, complémentaire à celles présentées auparavant. Il s'agit d'une étude du peintre Antoine Watteau représentant un homme nu agenouillé portant un drapé. Elle est conservée au département des Arts graphiques du musée du Louvre. Nous remercions Brigitte Donon et Cloé Viala pour nous l'avoir transmis et avoir assuré le travail de numérisation.

L'œuvre a été réalisée en 1717, mais le document le plus ancien du dossier date de 1859, et la publication posthume de notes de Pierre-Jean Mariette, célèbre historien de l'art décédé en 1774. Il y décrit le dessin dans un de ses textes. Il faut ensuite attendre les années 1940 pour voir l'apparition de quelques autres documents. C'est principalement à partir de 1960 que les écrits sur cette œuvre se multiplient réellement, à travers les catalogues des multiples expositions où est montré le dessin.

L'œuvre présente ainsi un cycle de vie relativement particulier puisque son dossier ne contient aucun élément permettant d'évaluer sa matérialité. Seul un constat d'état dressé en 2011 précise l'état général de l'œuvre. À ce titre, nous sommes ici face à un dossier offrant peu de visibilité sur la matérialité de l'œuvre.

²¹⁹ Accéder à la version haute définition de l'image ici : <https://documents.karl-pineau.fr/these/assets/CdV-Objet-scientifique.png>

Au plan culturel, le dossier est beaucoup plus riche, et nous permet d'identifier tant les nombreux événements de la vie de l'œuvre que les publications qui décrivent cette vie culturelle. Ainsi, nous pouvons identifier deux périodes fortes au sein de la strate culturelle de l'œuvre : une première qui s'inscrit dans un collectif d'usage dans les 1720, lors de la production de l'œuvre, et par la suite jusqu'à la Révolution française. L'œuvre est alors dans le goût de l'époque auquel Watteau a largement contribué, même si ce dessin reste une esquisse préparatoire mineure. Et une seconde période à partir des années 1940 et jusqu'à aujourd'hui, marquée par une intense production documentaire attestant de l'intérêt patrimonial pour l'œuvre, qui se situe dans un collectif de mémoire.

Enfin, au plan institutionnel, l'œuvre est arrivée au musée du Louvre dans le contexte du leg de Louis La Caze, plus important leg reçu par le Louvre au cours de son histoire. Il bénéficie donc à partir de 1992, comme les autres œuvres des collections des musées de France, du statut de trésor national.

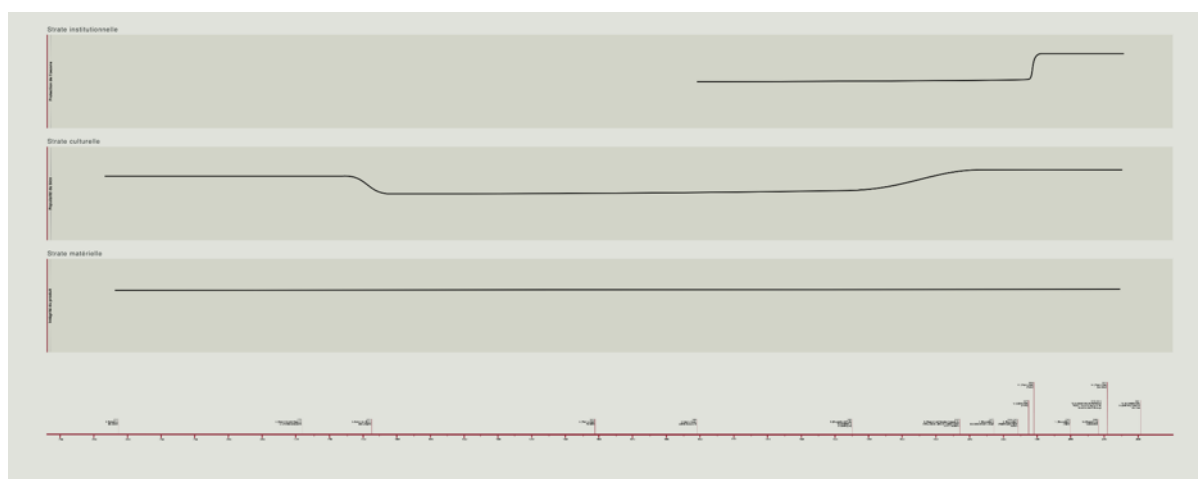


Figure 68 - Cycle de vie de l'étude d'un homme nu²²⁰

L'exemple de l'étude de Watteau pointe les limites de notre proposition de visualisation du cycle de vie. En effet, si le modèle nous semble pertinent au plan de la description ontologique - il propose une synthèse problématisée des données sur l'œuvre - nous constatons que la

²²⁰ Accéder à la version haute définition de l'image ici : <https://documents.karl-pineau.fr/these/assets/CdV-Etude-homme-nu.png>

visualisation des données peut rapidement devenir plate et peu porteuse de sens pour les œuvres qui n'ont pas une documentation très riche. La visualisation est ainsi très dépendante du dossier d'œuvre.

Dès lors, notre proposition peut-elle trouver une place parmi les outils proposés par les SIGC, ces progiciels de gestion de collection ? Nous proposons d'adresser cette question à travers les travaux de visualisation menés dans la dernière partie de notre thèse en collaboration avec des élèves ingénieurs de l'UTC.

Chapitre 14 : Mise en œuvre du cycle de vie dans le contexte des SIGC

Pour conclure cette partie, nous souhaitons présenter un travail réalisé en parallèle de notre travail de thèse et qui cherche à faire le lien entre les développements de celle-ci et le contexte industriel de notre thèse CIFRE. Il s'agit d'un travail exploratoire, plus proche d'une démarche d'ingénierie et de design. À ce titre, il n'est pas totalement achevé à date de présentation de ce mémoire de thèse.

Nous avons ainsi montré comment le modèle de cycle de vie que nous proposons permet de décrire la vie d'une œuvre en partant du contexte spécifique d'analyse de cette dernière. En l'occurrence, le contexte que nous avons traité est celui de la gestion de collection par les musées.

Nous avons également montré en quoi la numérisation des dossiers d'œuvre (au sens de scanner les documents et les intégrer de façon plus ou moins sémantisée au SIGC) constitue un défi pour les institutions culturelles et les progiciels de gestion documentaire. Il ne peut en effet s'agir d'une simple numérisation scannée, mise en ligne sur un *DAM (Digital Asset Management*, traduisons par logiciel de gestion des contenus numériques) au risque de perdre la richesse des usages de manipulabilité du dossier papier.

Nous le mentionnions dans notre première partie, des prototypes ont ainsi déjà été produits dans l'idée de représenter et visualiser ce dossier d'œuvre numérisé. C'est par exemple le cas du Raphael Research Project, projet porté par la National Gallery et regroupant un grand nombre d'institutions culturelles conservant ou étudiant des œuvres du peintre italien, et qui propose pour certaines d'entre elles un dossier d'œuvre numérisé. Ce dernier se présente sous la forme d'un explorateur de fichier via l'utilisation d'une visionneuse d'images (les documents scannés). Ces dernières sont présentées en vignette. L'interface propose un menu de navigation à gauche sous la forme d'une arborescence reprenant la structure du dossier.

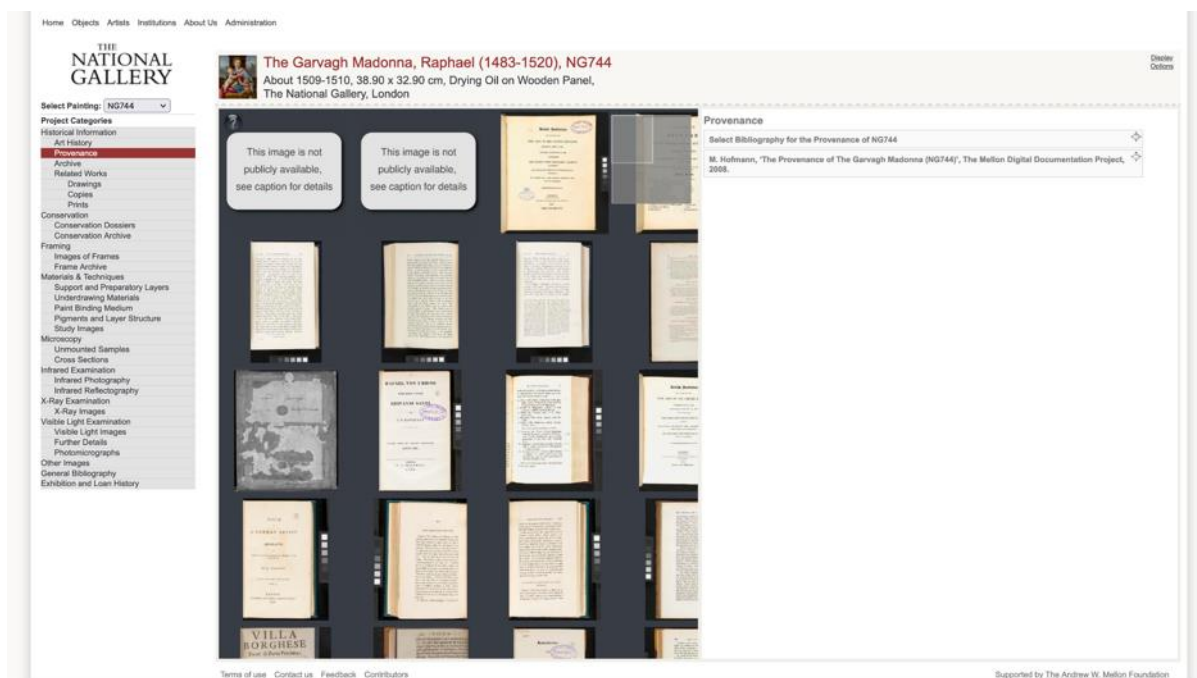


Figure 69 - Capture d'écran de l'interface de navigation dans les dossiers d'œuvre du Raphael Research Project, ici le dossier de la Madone Garvagh conservée à la National Gallery - Capture réalisée le 5 septembre 2021

Plus proche de notre proposition, le DOCAM (alliance de recherche canadienne dédiée à la documentation et à la conservation du patrimoine) propose quant à elle une interface²²¹ également basé sur les codes sémiotiques des explorateurs de fichiers (documents représentés sous forme d'icône, en grille), mais à laquelle est intégré le modèle documentaire développé par l'alliance. Ainsi, on retrouve en partie supérieur de l'interface des catégories (sous la forme d'onglets de documents) issues du cycle de vie de l'œuvre défini par DOCAM. Ce dernier répartit les documents du dossier d'œuvre en quatre catégories : création, dissémination, recherche et responsabilités. On les retrouve sur la partie haute de l'interface. Il semble alors possible de filtrer les documents en fonction de leur place au sein de ce cycle de vie.

²²¹ Il nous est difficile d'analyser précisément cette interface puisque cette dernière nécessite le logiciel Flash Player pour être ouverte. Or Flash n'est plus maintenu et supporté depuis le 31 décembre 2020. Le prototype de DOCAM est pour ainsi dire obsolète.

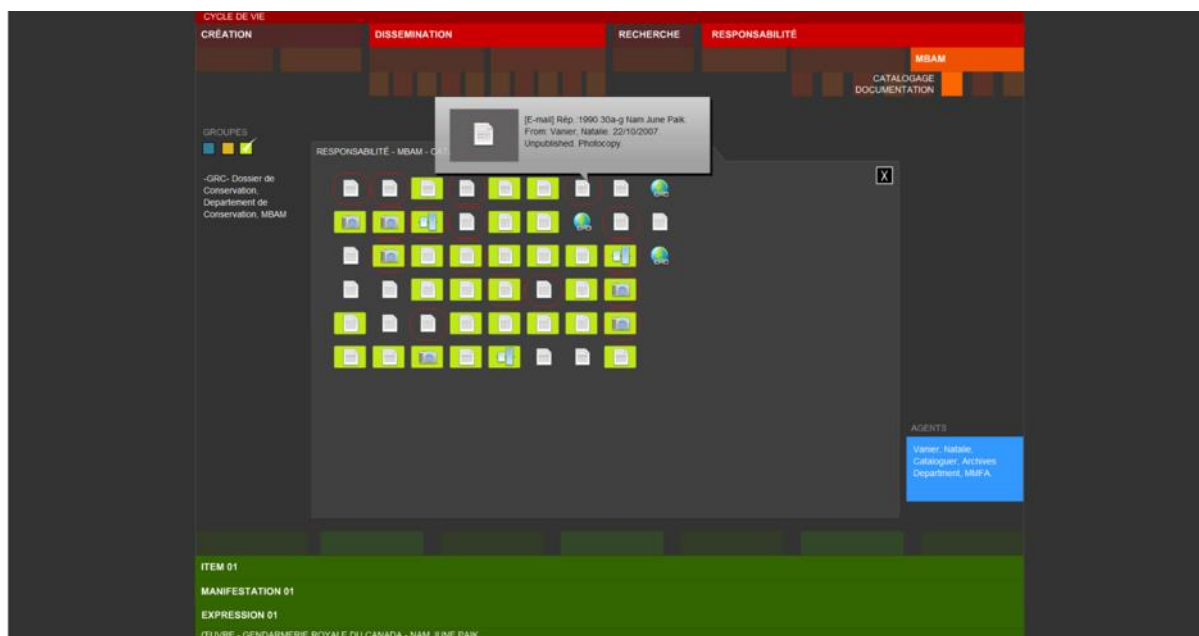


Figure 70 - Capture d'écran du prototype de visualisation du dossier d'œuvre par DOCAM - Source : Legrand, 2012

Dans le contexte de cette thèse, nous avons nous-même travaillé à un prototype de visualisation du dossier d'œuvre numérisé, dont nous présentons le résultat dans ce chapitre. Ce travail a été réalisé en collaboration avec quatre élèves ingénieurs de l'Université de technologie de Compiègne, dans le cadre de Travaux de Laboratoire (TX, dans la terminologie de l'UTC). Nous remercions vivement Leïla Ballouard, Olympe Quillet, Manon Bévière et Émeric Dupil pour la qualité de leurs travaux au cours de l'année universitaire 2020-2021.

La réalisation de cette visualisation s'inscrivant dans le contexte contraint d'UV universitaires de l'Université de technologie de Compiègne, la réalisation n'est pas complètement achevée. Il s'agit avant tout d'un travail prospectif et itératif que nous entendons poursuivre au-delà de la thèse, notamment dans la représentation du cycle de vie au sein de ce prototype. La notion de cycle reste aujourd'hui relativement absente de ce dernier qui - dans le contexte pédagogique - s'est focalisé sur l'utilisabilité par les professionnels.

L'objectif de ce prototype de visualisation est de permettre à un professionnel des musées (conservateur, documentaliste, régisseur...) d'appréhender une œuvre de façon globale à travers la représentation du dossier d'œuvre, et donc d'exploiter les caractéristiques physiques significatives du dossier au sein d'une représentation numérique. Il a été conçu dans l'objectif

initial de s'intégrer au sein de l'interface d'un SIGC tel que Decalog Flora, afin de proposer pour chaque œuvre une vision synthétique de cette dernière avant d'accéder à l'ensemble des données que le logiciel stocke à son propos. Mais les différentes itérations du prototype l'ont progressivement fait évoluer vers une interface autonome, qui permet de mettre l'accent sur le processus d'embarquement de l'utilisateur au sein d'une interface dont les tests utilisateurs ont montré - si elle semble répondre aux problématiques posées - qu'elle est de prime abord, déstabilisante pour les utilisateurs rencontrés.

L'objectif de ce prototype est donc de permettre une appréhension globale de l'œuvre. La notion d'appréhension recouvre ici la possibilité pour l'utilisateur concerné d'identifier rapidement les principales caractéristiques de vie de l'œuvre. La principale question posée étant la possibilité d'utiliser les documents comme traces significantes de ces caractéristiques. Ainsi, de la même façon que le dossier d'œuvre participe de la manipulabilité de l'œuvre en agissant comme sa grammatisation, et tout comme le cycle de vie offre une vision synthétique du dossier à travers les documents du dossier d'œuvre, nous tentons de savoir s'il est possible d'appréhender l'œuvre par la visualisation (mais pas la lecture) de ces documents. La visualisation accroît-elle la manipulabilité de l'œuvre ? Dans quelles conditions ?

Par exemple, dans le cas du nécessaire de Marie-Antoinette et via la visualisation de son dossier d'œuvre, peut-on percevoir les grands moments de la vie de cet objet ? Plus précisément, identifie-t-on les deux grands événements de la Révolution française, puis de son achat par le Louvre ?

Nous avons souhaité focaliser notre prototype sur cette vision événementielle des œuvres d'art car il s'agit d'un élément fondamental de leur analyse en contexte historique et muséologique, tel qu'en témoignent les principales ontologies du monde des musées et notamment CIDOC-CRM. Or, cette visualisation événementielle est absente des propositions existantes que nous avons illustrées ci-dessus. Elles se focalisent sur une représentation strictement documentaire, permettant de lire le dossier ou d'en trier les documents, mais ne cherchent pas à relier ce dossier au cycle de vie, entendu dans son sens événementiel.

La réalisation de ce prototype a été menée selon une approche orientée sur l'expérience utilisateur (UX), définie comme “*a person's perceptions and responses that result from the use or anticipated use of a product, system or service*”²²² (ISO, 2010). Pour cela, nous avons rencontré un certain nombre d'équipes de musées : conservateurs, documentalistes, dont nous avons déjà mentionné les témoignages dans la première partie de notre mémoire. Ces rencontres nous ont permis en premier lieu de définir les besoins de ces professionnels dans le cadre d'un prototype de visualisation, puis dans un second temps de tester le prototype réalisé. Tout cela s'intégrant comme nous l'avons dit dans les parcours d'apprentissage des étudiants de l'UTC.

Finalement, nous aboutissons à un prototype composé de deux interfaces de visualisation. La première interface reprend les codes sémiotiques et les affordances des explorateurs de fichiers traditionnels. Les documents sont disposés sous forme de vignettes ou de listes, il est possible de cliquer dessus pour obtenir des informations. La navigation se fait selon les codes des explorateurs, en cliquant sur les noms des dossiers au sein d'une arborescence.

²²² Traduisible par : “*les perceptions et les réponses d'une personne qui résultent de l'utilisation ou de l'utilisation anticipée d'un produit, d'un système ou d'un service.*”

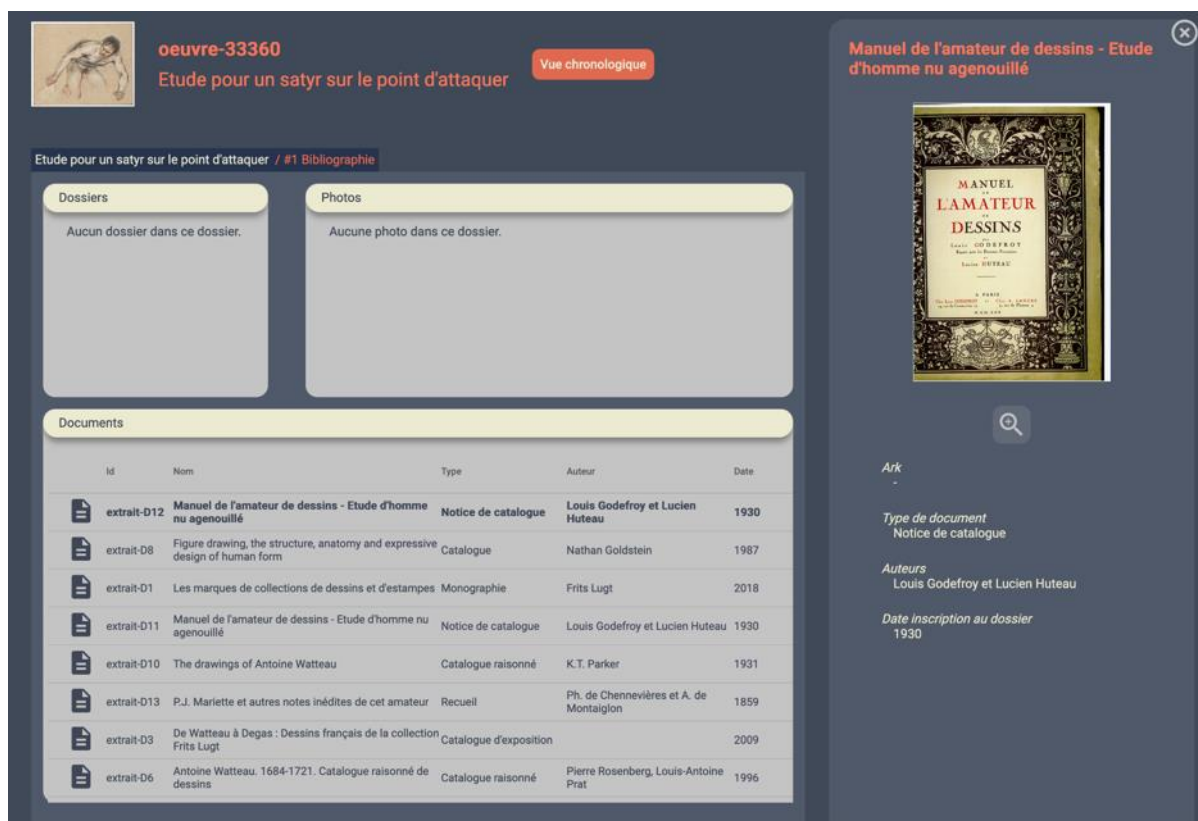


Figure 71 - Capture d'écran de l'interface développée - Proposition de visualisation du dossier d'œuvre sous la forme d'un explorateur de fichiers.

Précisons que dans le cadre de cette première interface, nous ne sommes pas intervenus sur l'architecture des dossiers. Il s'agit de visualiser un dossier numérisé, pas de construire un dossier numérique. Nous avons donc repris la structure des dossiers qui nous ont été fournis par les départements des Objets d'Art du musée du Louvre, ainsi que par le document des Arts graphiques, sans les modifier.

Seule intervention et évolution notable par rapport aux interfaces classiques d'explorateurs de fichiers, nous avons séparé en trois zones distinctes l'affichage des dossiers, des documents et des photographies. Ce afin de permettre en premier lieu une meilleure navigation, puisque les dossiers et sous-dossiers ne s'affichent pas dans les documents. En second lieu, cela accroît également la lisibilité, puisque les photographies sont affichées sous forme de vignette, et que les documents sont affichés sous forme de liste et que leurs métadonnées sont accessibles immédiatement.

Cette première interface a été produite afin de répondre au besoin des utilisateurs que nous avons interrogés de retrouver une architecture familière du dossier. Par architecture familière, nous entendons à la fois la structure du dossier sous forme de chemise documentaire, ainsi que l'interface des explorateurs de fichiers. Cette proposition a vocation à permettre à l'utilisateur de trouver aisément les documents ou à naviguer dans le dossier au format numérique. Dans le contexte de ce travail, il s'agissait avant tout de permettre à l'utilisateur de découvrir et de s'appropriier le prototype à travers une interface familière. Cette interface est pensée comme une étape d'embarquement²²³ de l'utilisateur vers notre seconde proposition.

Ainsi, le cœur de notre proposition réside dans la seconde interface à laquelle l'utilisateur accède via le bouton "vue chronologique". Comme son nom l'indique, il s'agit ici de représenter les mêmes documents du dossier, mais cette fois-ci sous la forme d'une frise chronologique.

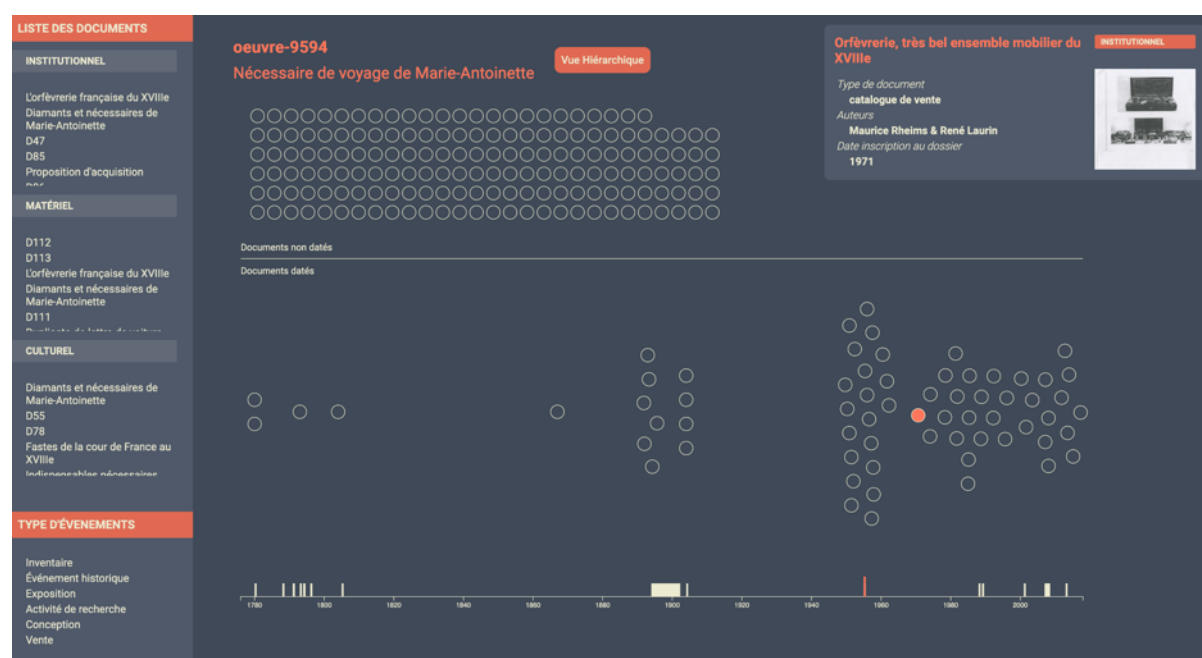


Figure 72 - Capture d'écran de l'interface développée - Proposition de visualisation chronologique du dossier d'œuvre

²²³ L'embarquement est ici entendu dans le sens donné par Marina Cascaes Cardoso "The onboarding initiates when a first-time visitor enters the website, where it communicates its relevance, the main benefits of becoming a member, and clarifying what to expect from the community/service. This phase we call purpose statement". (Cascaes Cardoso, 2017)

De notre analyse de corpus des dossiers d'œuvre, nous avons noté que la plupart des documents non-visuels d'un dossier d'œuvre peut aisément être datée : qu'il s'agisse de la date d'un inventaire, d'un élément de correspondance ou d'une notice de catalogue, elle est le plus souvent inscrite dans le texte ou a été ajoutée à la main en marge de celui-ci. Certains documents ne possèdent pas de date, tels que des notes manuscrites ou des brouillons, mais ils sont en règle générale peu nombreux dans le dossier. Seule une catégorie de documents au sein du dossier est généralement difficilement datable, alors qu'il s'agirait d'une information signifiante : il s'agit des photographies de l'objet.

Il est donc possible de disposer ces documents datés en regard d'une frise chronologique. Dans notre proposition d'interface, chaque document est présenté sous la forme d'un cercle blanc à l'emplacement de sa date d'écriture ou de publication. C'est ici que nous faisons l'hypothèse de faire apparaître les principaux événements de la vie de l'œuvre, partant du principe que ces derniers auront été documentés dès le moment de leur déroulement, et qu'ils marqueront visuellement les événements sous la forme de paquets de documents s'agglomérant. L'hypothèse nous semble épistémologiquement peu coûteuse, puisque l'analyse des dossiers d'œuvre de notre corpus montre précisément que les moments clés de la vie d'une œuvre donnent lieu à une intense production documentaire. Par exemple, l'événement consistant en l'attribution de la tapisserie vendue à Madame Strauss en tant que ciel de lit de la duchesse de Bourbon est documenté par la correspondance entre le conservateur Pierre Verlet et l'antiquaire Duveen à travers une dizaine de lettres.

Nous disposons sur la frise chronologique présente dans la partie inférieure de cette visualisation, des marqueurs de ces événements. Dans le cadre de ce travail, nous les avons manuellement relevés dans les dossiers d'œuvre, mais en contexte de production, ils sont bien souvent référencés dans les SIGC.

Dans la partie supérieure de la visualisation, nous avons représenté les documents non datés (qui ne peuvent donc pas être placés sur la frise). Il s'agit de donner une indication à l'utilisateur sur la proportion de documents datés / non datés. Lors des premières itérations du prototype, il s'agissait également de donner la possibilité à l'utilisateur d'accéder à ces documents, lorsque

la première visualisation décrite ci-dessus n’existait pas. Néanmoins, les retours utilisateurs sur cette partie de la visualisation montre qu’elle crée de la confusion. Les utilisateurs ne perçoivent pas immédiatement qu’il s’agit des documents non datés. Les futurs travaux que nous souhaitons voir sur ce prototype verront probablement la disparition de cette catégorie de documents non datés, ou il s’agira à minima de leur accorder une place beaucoup moins importante et signifiante vis-à-vis des documents datés.

À gauche de la visualisation, nous présentons les documents du dossier sous forme de trois listes, chacune correspondant à une strate du cycle de vie que nous avons défini. Cette partie est également amenée à évoluer, puisque les tests utilisateurs font ressortir un besoin de catégories plus pratiques pour les utilisateurs : précisément la reproduction des différentes sections du dossier d’œuvre (dossier administratif, dossier de restauration, œuvres de comparaison, etc.). Dans les prochaines évolutions, nous souhaitons déporter la représentation de ces strates du cycle de vie au sein de la visualisation directement, en reprenant la représentation en trois couches que nous avons utilisée dans les représentations du cycle de vie précédemment dans cette partie de notre mémoire. Cela permettra d’utiliser la liste des documents pour la présentation de ces catégories de gestion de l’œuvre.

Les premiers résultats obtenus pour cette seconde visualisation semblent tout de même conforter l’hypothèse de départ du prototype. Ainsi, les utilisateurs perçoivent bien les temps forts de la vie des œuvres. Dans le cas du nécessaire de Marie-Antoinette, nous retrouvons bien notamment le moment de la Révolution française, l’exposition de l’œuvre à Paris en 1900 et son achat par le Louvre en 1955. La visualisation chronologique permet également d’illustrer la forte augmentation de la production documentaire ces trente dernières années, et tout particulièrement dans le contexte des expositions temporaires et de la publication de catalogues. D’ailleurs, nous souhaiterions ajouter lors des prochaines itérations une différenciation visuelle des documents afin de visualiser les potentielles évolutions de production par typologie.

Ces premiers retours tendent ainsi à confirmer la capacité du dossier d’œuvre numérisé à représenter les éléments signifiant de la vie de l’œuvre sans avoir besoin de le parcourir. La

poursuite de ces travaux sur la représentation visuelle, que nous espérons pouvoir mener à L'Ecole de Design Nantes Atlantique, permettra de confirmer cette hypothèse.

Enfin, les derniers travaux des étudiants de l'UTC ont porté sur une première version de l'animation faisant la transition entre les deux prototypes de visualisation présentés. Nous l'avons dit, la première représente les documents sous forme d'icône ou de listes, dans la veine des explorateurs de documents, tandis que la seconde représente les documents sous la forme de points disposés sur une frise chronologique. Afin que les utilisateurs perçoivent l'évolution d'une visualisation à l'autre, il est essentiel de leur signifier cette transition sémiotique. Pour cela, nous avons mis en œuvre dans le prototype un effet graphique produit, comme pour le reste de la visualisation, à partir de la librairie D3.js²²⁴.

Les documents de la visualisation documentaire sont transformés en points pendant que la visualisation documentaire est assombrie par effet de transparence. Les points se rejoignent ensuite au centre de l'écran, laissant apparaître la frise chronologique de l'œuvre avant que les points ne rejoignent leur emplacement sur cette frise. L'utilisateur perçoit ainsi la transition des documents de la visualisation documentaire vers la visualisation chronologique. L'effet est reproduit à l'inverse lorsque l'utilisateur passe de la visualisation chronologique à la visualisation documentaire.

Ainsi, que conclure de ce prototype de visualisation du dossier d'œuvre numérisé ? *In fine*, la visualisation accroît-elle la manipulabilité de l'œuvre ? La proposition que nous faisons tente de rassembler représentation graphique de la documentation de l'œuvre, documentation de l'œuvre, sémantisation des données et développement des SIGC. Cette proposition cherche ainsi à développer une vision numérique de la grammatisation, en remettant les caractéristiques de la discrétion et de la formalisation au cœur de l'enjeu de la manipulation, tout en se détachant des formes classiques d'interfaces documentaires²²⁵. Pour ça, elle se base sur les travaux de cycle de vie que nous avons proposés ci-dessus.

²²⁴ Présentée à <https://d3js.org/>

²²⁵ L'interface type de l'explorateur de fichier n'intervient ici que dans l'embarquement de l'utilisateur

Nous constatons en premier lieu que l'hypothèse d'une représentation de l'activité documentaire par le biais d'une sémiologie graphique semble valide, puisque l'on obtient bien des résultats graphiques qui vont dans le sens des hypothèses initialement posées : l'activité événementielle et l'intérêt autour de l'œuvre se transcrivent en activité documentaire marquée sur la visualisation. Plus l'activité est importante, plus la visualisation est chargée de signes. En ce sens, la visualisation participe bien d'une vision synthétique de l'œuvre puisqu'elle permet de saisir d'un coup d'œil les principales caractéristiques documentaires de l'œuvre, que l'utilisateur transcrira en caractéristiques de l'œuvre. En ce sens, le dossier agit bien en grammatisation de l'œuvre, tout particulièrement dans sa dimension organique.

En second lieu, la visualisation inscrite dans une interface agit en clôture formelle et discrète de la mise en données de l'œuvre : elle propose une formalisation appréhendable à la mise en données de l'œuvre, et permet la discrétisation de l'œuvre au sein de l'ensemble de données exprimées à son égard. En ce sens, elle facilite en ce sens l'appréhension de l'œuvre, caractéristique de la manipulabilité.

In fine, il nous semble que cette proposition participe à la remise en récit de l'œuvre - pour en revenir à André Chastel - en restituant un système formel d'appréhension de l'œuvre (la visualisation) au sein duquel celle-ci est présentée à travers ses caractéristiques saillantes au même titre que Vasari présentait les œuvres à travers leur réception critique.

Conclusion

Nous l'avons vu, bien que relativement peu étudié, le dossier d'œuvre est un outil documentaire essentiel des musées. Malgré l'absence d'obligation, son usage s'est progressivement diffusé dans l'ensemble des musées français entre les années 1980 et 2010. D'un outil de documentation de l'approche critique et historique des œuvres, il est aujourd'hui devenu un outil de documentation de la gestion de l'œuvre dans le musée. Nous avons constaté que son développement s'est fait en parallèle des Systèmes Intégrés de Gestion des Collections (SIGC), et dans les mêmes années²²⁶. À partir de ce constat, nous pouvons donc faire l'hypothèse que le dossier ne répond pas aux mêmes fonctions que le SIGC, sans quoi ce dernier l'aurait absorbé ou remplacé.

La question posée au cours de cette thèse est donc : que fait le dossier à l'œuvre ? Plus spécifiquement, dans le contexte de la numérisation tant des données culturelles que des pratiques de gestion des musées (à travers les SIGC), qu'induit la numérisation du dossier au plan de l'information sur l'œuvre ? Et au plan industriel de cette thèse CIFRE, comment le SIGC peut-il récupérer les fonctions du dossier ?

Les résultats de ce mémoire démontrent que le dossier participe à la grammatisation de l'œuvre d'art, en permettant notamment de la décrire, de la formaliser et de la discrétiser. Par cette grammatisation, le dossier met en place les conditions d'une manipulation analytique de l'œuvre, que nous qualifions de manipulabilité. Cette manipulabilité concerne alors aussi bien l'œuvre dans sa dimension administrative : le dossier agit en tant qu'archive justifiant les actions réalisées sur et avec l'œuvre ; que dans sa dimension documentaire : la lecture du dossier influence le regard sur l'œuvre et vient alimenter l'état de la connaissance sur cette dernière.

En ce sens, le dossier est un élément essentiel de la caractérisation du statut de l'œuvre. Sans dossier, l'œuvre n'est qu'un objet décontextualisé et substituable. Ce qui explicite son rôle et

²²⁶ Les premiers SIGC datent de 1985, soit précisément le moment où la plupart des musées semblent avoir commencé à produire des dossiers d'œuvre.

sa place au sein de la collection - qualifiant par là même le passage du statut d'objet au statut d'œuvre - c'est bien le dossier. En ce sens, le dossier est une organicité de l'œuvre puisqu'il est inhérent à sa constitution. Il est également une organicité au sens où le dossier est un composé qui mobilise ses composants à la façon d'un organe, ces derniers interagissant en vue du tout, c'est-à-dire la constitution du récit autour de l'œuvre. Mais le dossier est également le composant d'un autre organe qui le mobilise, au sens de la collection du musée qui se construit par l'accumulation des dossiers.

Nous avons alors démontré que la mise en données introduite par les SIGC et le web de données - ayant pour but d'augmenter l'analyticité du dossier - ne permet pas d'augmenter la manipulation analytique de l'œuvre. En effet, la mise en données produit la perte de l'unité synthétique de l'œuvre. Elle agit en dispersion, quand le dossier agit en synthèse manipulable et permet une réduction phénoménologique de l'œuvre.

Cette perte de manipulabilité se transcrit à travers plusieurs caractéristiques, identifiables dans différents modèles de données : la gestion des notices bibliographiques nous montre comment cette mise en données échoue le plus souvent à générer la découverte de nouvelles informations, caractéristique pourtant essentielle du dossier d'œuvre. L'exemple des bibliothèques numériques et de leur modèle de données nous a permis de montrer que la mise en données de la documentation initie de nouveaux enjeux documentaires autour de la représentation de l'entité numérique (ce que l'on qualifie d'enregistrement, ou record) vis-à-vis de l'œuvre originale. Nous avons montré également que la multiplicité des discours sur l'œuvre devient également un enjeu majeur de la mise en donnée : chacun peut s'exprimer sur l'œuvre, et la sémantisation des données tend à valoriser les expressions multiples au lieu d'en proposer une réduction. Cette mise en données produit alors un "fossé d'intelligibilité" (Bachimont, 2009) qui complexifie la manipulabilité de l'œuvre. Enfin, nous avons montré à travers le cas de la mise en données des œuvres et l'exemple de CIDOC-CRM, que celle-ci induit une disproportion des caractéristiques de la grammatisation. La description de l'œuvre prend une proportion nettement plus importante, par la volumétrie du web de données, au détriment de la formalisation et de la discrétisation de l'œuvre, qui s'évaporent au sein de

l'ensemble de triplets RDF. En ce sens, la mise en données rend l'appréhension de l'œuvre plus complexe.

Nous avons donc constaté que la pratique de la mise en données focalise essentiellement sur la volumétrie de données produites, au détriment de la formalisation et de la discrétisation, ce qui a pour effet de réduire la capacité à manipuler l'œuvre. Nous avons montré que cette tendance se retrouve également dans la pratique de la désignation des œuvres. Or, qu'il s'agisse de la désignation ou du dossier, ces outils font effet de parergon sur l'œuvre. Ils influencent la perception du lecteur ou du spectateur sur l'œuvre. En retour, ils agissent sur l'œuvre elle-même en modifiant les conditions de sa manipulabilité. En ce sens, la mise en données, par la réduction des possibilités de la grammatisation, brise l'effet de parergon de l'œuvre. Nous avons ainsi montré que si le dossier d'œuvre produit une réduction phénoménologique de l'œuvre permettant sa compréhension, la mise en données échoue à cela.

Afin d'accompagner le gain analytique de la mise en données par un renfort synthétique, nous proposons finalement une nouvelle forme de grammatisation de l'œuvre à travers un cycle de vie des biens culturels, que nous modélisons à travers un système de strates afin d'y restituer les différentes problématiques et histoires de l'œuvre. Ces strates expriment les différentes problématiques métiers des musées, permettant de ne pas réduire le cycle à une unique dimension de lecture. Dans le contexte des musées, nous avons proposé trois strates, correspondant à un découpage des documents du dossier d'œuvre : une strate à propos de la matérialité de l'œuvre ; une strate représentant la réception culturelle de l'œuvre ; enfin, une strate concernant la prise en charge institutionnelle de l'œuvre. Ce cycle permet alors d'instrumenter l'organicité de l'œuvre, comme devenir historique entre le jeu de ses composants d'une part et son inscription dans les histoires de ce qui l'englobe d'autre part.

Ces trois éléments de réponse ont ainsi été proposés en trois temps. En premier lieu, nous avons mené une étude sur le dossier d'œuvre en tant que tel, afin de comprendre ce qu'il fait à l'œuvre. Dans un second temps, nous avons proposé une étude sur la mise en données de l'œuvre lors du passage aux technologies numériques, et plus spécifiquement dans le contexte de la sémantisation des données, afin d'explorer les différences fonctionnelles entre le dossier et le

SIGC. Enfin, en troisième lieu, nous avons élaboré la définition d'un cycle de vie de l'œuvre comme réunion des fonctions du dossier et du SIGC.

La première partie de notre thèse est produite à partir de l'analyse d'un corpus de dossiers d'œuvre et d'entretiens avec des professionnels de la conservation et de la documentation. De cette méthodologie empirique, nous avons montré - comme nous l'exprimions ci-dessus - que le dossier apparaît de façon organique dans l'histoire des musées et qu'il reste peu documenté à ce jour, malgré l'intérêt certain qu'il suscite dans les communautés académiques et professionnelles ces dernières années. Cependant, l'analyse de la bibliographie à son sujet montre que son étude porte le plus souvent autour de son rôle dans l'organisation du musée, sur les conditions de sa constitution ou de sa consultation, mais peu sur son lien à l'œuvre documentée.

À partir de l'analyse documentaire de quatre dossiers d'œuvre du département des Objets d'Art du musée du Louvre, nous avons proposé un modèle conceptuel original du dossier d'œuvre. Nous y avons notamment défini les trois concepts majeurs qui interagissent en son sein : le dossier, le document et l'extrait documentaire. Nous avons démontré que ce dernier est l'élément caractéristique du dossier d'œuvre et qu'il constitue un type spécifique de document en l'adaptation du document source au contexte de l'œuvre documentée.

La seconde partie de notre thèse est le résultat d'une démarche déductive et d'analyse du contexte de la sémantisation des données dans ces dernières années. Nous y avons montré que si le déploiement des technologies du web sémantique n'a pas connu le succès escompté, la philosophie qui sous-tend cette démarche - consistant à produire des données à la granularité toujours plus fine, et liées entre elles - influence largement les démarches de numérisation de la documentation sur les œuvres, que nous qualifions de mise en données.

Enfin, notre troisième partie a présenté une solution originale visant à remplacer la grammatisation et la réduction phénoménologique au sein de la mise en données de l'œuvre. Ce travail a été réalisé à nouveau à partir d'une approche déductive, selon une méthodologie de formalisation ontologique puis de conception orientée expérience utilisateur d'une

visualisation des documents du dossier. Le premier temps de cette proposition est donc la formalisation de ce cycle de vie des biens culturels, à travers un modèle composé de neuf concepts, compatible avec la principale ontologie culturelle, CIDOC-CRM. Nous proposons des exemples d'application du cycle de vie aux différentes œuvres de notre corpus.

Le deuxième temps de notre proposition a consisté en un prototype de visualisation du dossier numérisé, ayant vocation à s'intégrer parmi les fonctionnalités des SIGC. Pour cette proposition, nous partons également de notre corpus de dossiers. Ce travail a été réalisé selon une démarche orientée autour de l'expérience utilisateur, mais se veut pour autant exploratoire. Elle vise à créer un pont entre les apports théoriques de cette thèse et le contexte industriel de la CIFRE. La visualisation proposée offre une lecture chronologique de l'œuvre à travers les métadonnées des documents du dossier et des événements qui ont ponctué sa vie. Ce faisant, nous proposons une vision synthétique du dossier menant à une re-mise en récit de l'œuvre, selon la définition de l'histoire de l'art par André Chastel ("comme faisant la part belle à la Fable").

Nos travaux viennent ainsi en complément de ce que la recherche autour du dossier d'œuvre, récente, a déjà produit (Merleau-Ponty et al., 2016; Rizza, 2018). Celle-ci s'intéressait alors à des aspects organisationnels, réglementaires ou en regard de la collection, quand nous développons une approche informationnelle autour de l'œuvre.

Ils s'inscrivent également en complément de la recherche autour de la numérisation du dossier d'œuvre, qui se situe ici bien souvent à l'intersection de la recherche et de l'ingénierie (Demergès, 2009; Legrand, 2012). Nous proposons une visualisation qui ne repose ni sur une augmentation de la production de données, ni sur les affordances classiques des interfaces numériques documentaires, mais qui tente d'exploiter le potentiel du numérique pour produire une visualisation centrée sur les caractéristiques de dossier de l'œuvre, grammatisation de cette dernière.

Enfin, nos travaux participent de la recherche autour des modèles de données en histoire de l'art et muséographie, et plus particulièrement de CIDOC-CRM (Beretta, 2016; Oldman et al.,

2013), en proposant deux extensions contextuelles à cette ontologie, pour la gestion du dossier, et pour la définition de son cycle de vie.

Cette thèse présente également un certain nombre de limites. En premier lieu, notre démarche empirique de découverte du dossier restreint largement notre analyse aux musées d'art et d'histoire, excluant les muséums, les musées de technique ou d'industrie, ainsi que les monuments historiques, avec lesquels nous n'avons pas interagi. Notre étude est également largement focalisée sur le cas français, alors que le dossier d'œuvre n'existe pas sous une forme similaire à l'international - bien qu'il existe une documentation. De futurs travaux auront ainsi comme tâche d'en proposer une étude comparative.

Nous l'avons mentionné lors de la présentation de notre prototype de visualisation, ce dernier présente également un certain nombre de limites : en premier lieu, il s'agit d'un travail réalisé en contexte pédagogique, dans une optique affirmée d'expérimentation, et qui n'est donc pas parfaitement achevé. Le nombre d'itérations n'a été que de deux, et se trouve insuffisant pour obtenir une réelle preuve de concept. En parallèle, la méthodologie de conception, orientée UX, a été imparfaitement appliquée afin de respecter les contraintes pédagogiques et temporelles du projet. Il convient donc d'analyser avec recul les conclusions de cette partie et les retours des utilisateurs interrogés. De futurs travaux seront là encore nécessaires afin de valider les hypothèses émises.

Enfin, concernant notre modèle de cycle de vie, si ce dernier se veut être une extension du modèle CIDOC-CRM, il n'a pour le moment pas été présenté formellement en tant que tel à la communauté CRM-SIG, responsable de la maintenance du modèle. Sa version finale n'est donc pas éprouvée au regard des communautés expertes du modèle. Il s'agit là-encore d'une suite nécessaire à ces travaux de thèse.

In fine, nous montrons à travers cette thèse comment le dossier d'œuvre joue un rôle essentiel dans la constitution du statut de l'œuvre d'art, ainsi qu'en tant que support de manipulation de l'œuvre. En ce sens, le dossier n'est pas qu'un outil, puisqu'il agit également sur l'œuvre, à la façon d'un parergon.

Pourtant, le devenir du dossier est aujourd'hui incertain. Nos échanges avec les professionnels de la documentation montrent qu'il n'existe pas de consensus quant à son devenir, aussi bien en termes de souhaits qu'en termes d'analyses. Le dossier a-t-il vocation à partiellement ou totalement disparaître, une fois ses fonctions entièrement reprises par les SIGC ? Se spécialisera-t-il au contraire autour d'un aspect de l'œuvre - par exemple la documentation historique ? Ou doit-on s'attendre à une reconfiguration plus globale de la documentation des musées, en fonction de leur typologie (la documentation historique étant déjà une spécificité des musées ayant les moyens de dédier une partie de leurs ressources à la recherche) ? Nous confessons volontiers ne pas avoir la réponse à ces questions.

Comme nous l'expliquions en introduction, il nous semble que le Système Intégré de Gestion de Collection est un champ d'investigation essentiel pour traiter ce point. Les quelques logiciels se partageant le marché français restent peu, voire pas étudiés par les communautés académiques, alors même qu'ils reconfigurent l'espace socio-technique de la documentation et de la gestion des musées. Il nous semble ainsi que nos travaux devraient être complétés à l'avenir par une étude du versant logiciel des problématiques de gestion et de documentation des musées.

Bibliographie

- Abiteboul, S. (2013). Sciences des données : De la logique du premier ordre à la Toile : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 8 mars 2012. Chaire d'Informatique et sciences numériques. In *Sciences des données : De la logique du premier ordre à la Toile : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 8 mars 2012*. Collège de France. <http://books.openedition.org/cdf/529>
- Académie française. (s. d.). *État*. Consulté 12 novembre 2020, à l'adresse <https://academie.atilf.fr/9/consulter/%C3%A9tat?page=1>
- Ackoff, R. (1989). From Data to Wisdom. *Journal of applied systems analysis*.
- ADEME. (2014, août 14). *Comment réalise-t-on une ACV?* ADEME. <https://www.ademe.fr/expertises/consommer-autrement/passer-a-l'action/dossier/lanalyse-cycle-vie/comment-realise-t-acv>
- Alexiev, V. (2013, décembre 4). *BM Mapping—ResearchSpace*. Ontotext Wiki. <https://confluence.ontotext.com/display/ResearchSpace/BM+Mapping>
- Anonyme. (1938). Le service d'étude et de documentation du Louvre. *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, 140, 318.
- Anonyme. (1980). Le Service d'étude et de documentation du département des Peintures du musée du Louvre. *Gazette des Beaux-Arts*, 2, 51-52.
- Ars Industrialis. (s. d.). Grammatisation. *Ars Industrialis*. Consulté 18 décembre 2020, à l'adresse <http://arsindustrialis.org/grammatisation>
- Assemblée Nationale. (s. d.). *Guide de visite de l'Assemblée Nationale*. Consulté 23 mars 2021, à l'adresse <https://www.assemblee-nationale.fr/infos/visite.pdf>
- Avram, H. D. (1975). *MARC; its History and Implications*. Superintendent of Documents, U. <https://eric.ed.gov/?id=ED127954>

- Bachimont, B. (2000). *Engagement sémantique et engagement ontologique : Conception et réalisation d'ontologies en Ingénierie des connaissances*. 16.
- Bachimont, B. (2001). Dossier patient et lecture hypertextuelle. *Les Cahiers du numérique*, Vol. 2(2), 105-123.
- Bachimont, B. (2007). *Ingénierie des connaissances et des contenus : Le numérique entre ontologies et documents*. Hermes Science Publications.
- Bachimont, B. (2017). *Patrimoine et numérique. Technique et politique de la mémoire*. INA Publications.
- Bachimont, B. (2019). Indexation et grammatisation. In E. Cavalié (Éd.), *L'indexation matière en transition : De la réforme de Rameau à l'indexation automatique*. Éditions du Cercle de la librairie.
- Badr, M. (2005). *L'ancienne bibliothèque d'Alexandrie : Un regard d'historien* (p. 116). ENSSIB. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/600-l-ancienne-bibliotheque-d-alexandrie.pdf>
- Balibar, É., & Macherey, P. (s. d.). *Formalisme*. Encyclopædia Universalis. Consulté 21 avril 2021, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedie/formalisme/>
- Banat-Berger, F. (2010). Les archives et la révolution numérique. *Le Debat*, n° 158(1), 70-82.
- Becache, M. (1993). *Le coup de baguette magique ou comment transformer un centre de documentation de musée de collectivité territoriale en bibliothèque d'art, à travers l'exemple du Centre de documentation du Musée de Brou à Bourg-en-Bresse* [Mémoire d'étude]. Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques.

- Beretta, F. (2016). *L'interopérabilité des données historiques et la question du modèle : L'ontologie du projet SyMoGIH*. Presses universitaires de Paris Nanterre.
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01559816/document>
- Bernard, F., & Joule, R.-V. (2005). Le pluralisme méthodologique en sciences de l'information et de la communication a l'épreuve de la « communication engageante ». *Questions de communication*, 7, 185-208.
<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4647>
- Berners-Lee, T. (1998). *Semantic Web roadmap*. 8.
- Berners-Lee, T., & Fischetti, M. (2001). *Weaving the Web : The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web by Its Inventor*. DIANE Publishing Company.
- Berners-Lee, T., Hendler, J., & Lassila, O. (2001). The semantic web. *Scientific American*, 284(5), 34-43.
- Bernillon, S. (2013). Ressources documentaires en musée : Rôle, place et prospective. *Bulletin des bibliothèques de France*, 93-94.
- Bertin, J. (2013). *Sémiologie graphique : Les diagrammes, les réseaux, les cartes*. Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Blondel, J.-F. (1752). *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris....* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108033j>
- Bogdan, R., Taylor, S. J., & Taylor, S. S. (1975). *Introduction to Qualitative Research Methods : A Phenomenological Approach to the Social Sciences*. Wiley.
- Bottineau, Y., & Verlet, P. (1958). *Catalogue de l'orfèvrerie du XVIIe, du XVIIIe et du XIXe siècle* (Musée du Louvre & Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny, Éd.). Editions des Musées nationaux.

- Bouillon, J.-P. (s. d.). *Titre des œuvres d'art*. Encyclopædia Universalis. Consulté 22 mai 2018, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedia/titre-des-œuvres-d-art/>
- Boztas, S. (2015, décembre 11). *Dutch gallery removes racist artwork titles*. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/netherlands/12046714/Dutch-gallery-removes-racist-artwork-titles.html>
- Brandenburg, H., & Wojtyna, J.-P. (2006). *L'approche processus, mode d'emploi* (2e éd.). Éditions d'Organisation.
- Brezinski, C. (2005). Géodésie, topographie et cartographie. *Bulletin de la Sabix. Société des amis de la Bibliothèque et de l'Histoire de l'École polytechnique*, 39, 32-66. <https://doi.org/10.4000/sabix.525>
- Briatte, K. (s. d.). *Modèle harmonisé pour la production des données culturelles*.
- Briet, S. (2008). *Qu'est-ce que la documentation ?* (L. Martinet, Éd.). <http://martinetl.free.fr/suzannebriet/questcequeladocumentation/>
- Brouwer, J., & Nijboer, H. (2017). Golden Agents. A web of linked biographical data for the Dutch Golden Age. *CEUR Workshop Proceedings*, 2119, 6.
- Bruguière, J.-M. (2006). Introduction. *LEGICOM*, N° 36(2), 4-6.
- Bureau de la diffusion numérique des collections. (s. d.). *Chronologie de la base et du site Joconde*. Blog du portail Joconde : musées, collections, numérique, documentation. Consulté 15 décembre 2020, à l'adresse <http://portail-joconde.over-blog.com/pages/Chronologie-de-la-base-et-du-site-joconde-5858115.html>
- Butler, R. W. (2006). 1. The Concept of a Tourist Area Cycle of Evolution : Implications for Management of Resources. In *The Tourism Area Life Cycle, Vol. 1* (p. 3-12). Channel View Publications. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.21832/9781845410278-007/html>

- Cascaes Cardoso, M. (2017). The Onboarding Effect : Leveraging User Engagement and Retention in Crowdsourcing Platforms. *Proceedings of the 2017 CHI Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*, 263-267.
<https://doi.org/10.1145/3027063.3027128>
- Cattaruzza, A. (2019). *Géopolitique des données numériques*. Le Cavalier Bleu.
<https://doi.org/10.3917/lcb.catta.2019.01>
- Centre de ressources documentaires du département des conservateurs, INP. (2017). *L'inventaire et le récolement des collections publiques*. Institut National du Patrimoine.
http://mediatheque-numerique.inp.fr/var/ezdemo_site/storage/original/application/fbc8da689f1ca1c2b73c8dcb46c71f10.pdf
- Chabin, M.-A. (2010). *Nouveau glossaire de l'archivage*. http://www.arcateg.fr/wp-content/uploads/2017/03/Nouveau_glossaire_de_l_archivage.pdf
- Charnier, H. (1975). Définition de la Documentation. *Gazette des archives*, 88(1), 11-17.
<https://doi.org/10.3406/gazar.1975.2418>
- Chastel, A. (s. d.-a). *Art (Le discours sur l'art)—L'histoire de l'art*. Encyclopædia Universalis. Consulté 13 janvier 2022, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedie/art-le-discours-sur-l-art-l-histoire-de-l-art/>
- Chastel, A. (s. d.-b). *Vasari Giorgio (1511-1574)*. Encyclopædia Universalis. Consulté 23 mars 2021, à l'adresse http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedie/giorgio-vasari/#c_3
- CIDOC-CRM SIG. (s. d.-a). *CIDOC CRM*. Consulté 20 novembre 2020, à l'adresse <http://www.cidoc-crm.org/>
- CIDOC-CRM SIG. (s. d.-b). *CIDOC CRM Class Hierarchy*. Consulté 15 juin 2021, à l'adresse <http://www.cidoc-crm.org/FunctionalUnits/cidoc-crm-class-hierarchy>

- CIDOC-CRM SIG. (s. d.-c). *Short Intro*. Consulté 15 juin 2021, à l'adresse <http://www.cidoc-crm.org/node/191>
- CIDOC-CRM SIG. (2021). *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*. CIDOC. http://www.cidoc-crm.org/sites/default/files/CIDOC%20CRM_v.7.1%20%5B8%20March%202021%5D.pdf
- Côté-Lapointe, S., Winand, A., Brochu, S., & Lemay, Y. (2018, mars 28). *Archives audiovisuelles : Trois points de vue*.
- Couillard, N. (2017). *Les community managers des musées français : Identité professionnelle, stratégies numériques et politiques publiques* [Université d'Avignon ; Université du Québec à Montréal]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01715055>
- Courbières, C., Gardiès, C., Jeanneret, Y., Marteleto, R. M., & Fraysse, P. (2011). *Approche de l'information-documentation : Concepts fondateurs*. Cepaduès-Éditions.
- Crozat, S. (s. d.). *La raison computationnelle (Bruno Bachimont) [Mutation numérique : Enjeux et pratiques pour l'enseignement et la recherche]*. Consulté 16 janvier 2022, à l'adresse <https://stph.scenari-community.org/cp02/num/co/000012.html>
- Danto, A. (1989). « *Interprétation et Identification* », *La transfiguration du banal : Une philosophie de l'art* (C. Hary-Schaeffer, Trad.). Éditions du Seuil.
- Dassas, F. (2019). Les témoignages du lit de la chambre de la duchesse de Bourbon au Palais-Bourbon et leur présentation au Louvre. *In Situ. Revue des patrimoines*, 40, Article 40. <https://doi.org/10.4000/insitu.24796>
- Delahaye, J.-P. (1994). *Information, complexité et hasard*. Hermès.

- Delain, P. (s. d.). L'œuvre se reconnaît, se garde et se regarde, non sans ironie, par les cartouches et parerga qui la cadrent. *Idixa*. Consulté 15 janvier 2022, à l'adresse <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0706121010.html>
- Demergès, S. (2009). *Spécificités et enjeux du dossier d'œuvre face à ses perspectives d'évolution du papier vers l'électronique au sein d'une documentation muséale d'art contemporain : Le cas du Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle* [Other, Institut national des techniques de la documentation du CNAM]. https://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_00523893
- Derrida, J., & Prenowitz, E. (1995). Archive Fever : A Freudian Impression. *Diacritics*, 25(2), 9-63. <https://doi.org/10.2307/465144>
- Doerr, M., Gradmann, S., Hennicke, S., Isaac, A., Meghini, C., & van de Sompel, H. (s. d.). *The Europeana Data Model (EDM)*. IFLA 2010, Gothenburg.
- Circulaire n° 2007/007 du 26 avril 2007 portant charte de déontologie des conservateurs du patrimoine (fonction publique d'État et territoriale) et autres responsables scientifiques des musées de France pour l'application de l'article L. 442-8 du Code du patrimoine*, (2007) (testimony of Renaud Donnedieu de Vabres).
- Donnellier, C. (1998). MicroMusée : La base « images » des collections spécialisées de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA). *Bulletin d'informations de l'association des bibliothécaires français*, 178, 4.
- Dufrenne, M. (s. d.). *Œuvre d'art*. Encyclopædia Universalis. Consulté 24 avril 2019, à l'adresse <http://www.universalis.edu.com/encyclopedia/œuvre-d-art/>
- Duméry, H. (s. d.). *Situation*. Encyclopædia Universalis. Consulté 16 juillet 2021, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedia/situation-philosophie/>
- El-Abbadi, M. (1992). *Vie et destin de l'ancienne Bibliothèque d'Alexandrie*. Unesco.

- Ellin, E. (2009a). Considérations sur la création de banques de données muséographiques aux États-Unis d'Amérique. *Museum International (Edition Française)*, 23(1), 18-21. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1971.tb01356.x>
- Ellin, E. (2009b). L'avenir des ordinateurs dans le monde des musées. *Museum International (Edition Française)*, 23(1), 6-10. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1971.tb01354.x>
- Encyclopédie Universalis. (s. d.). *Réduction phénoménologique ou transcendante*. Encyclopædia Universalis. Consulté 16 janvier 2022, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedie/reduction-phenomenologique-transcendantale/>
- Engel, F., & Schlager, S. (2019, novembre 16). *RDFBones : A framework for the standardisation of osteological data*.
- Article 98 A, Code des impôts (1995). <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGIARTI000006298775/1995-10-27/>
- Articles L441-1 à L441-2, Code du Patrimoine (2004). <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGIARTI000006845650/2004-02-24/>
- Article D451-17, Code du Patrimoine (2011). https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000024240932/
- Europeana foundation. (2017). *Definition of the Europeana Data Model v5.2.8*. https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Share_your_data/Technical_requirements/EDM_Documentation//EDM_Definition_v5.2.8_102017.pdf
- Fabre, M. (2005). Deux sources de l'épistémologie des problèmes : Dewey et Bachelard. *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ere nouvelle*, Vol. 38(3), 53-67.
- Faguer, J.-P. (1968). A propos de L'amour de l'art de P. Bourdieu et A. Darbel. *Revue française de sociologie*, 9(3), 413-417.

- Fenaille, M. (1907). *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours : Période du XVIIIe siècle, 2ème partie.*
- Frégnaç, C. (Éd.). (1965). *Les grands orfèvres de Louis XIII à Charles X* (Vol. 1-1). Hachette.
- Frémontier-Murphy, C. (s. d.). *Planchette*. Musée du Louvre.
- Frémontier-Murphy, C. (2002). *Les instruments de mathématiques, XVIe-XVIIIe siècle : Cadres solaires, astrolabes, globes, nécessaires de mathématiques, instruments d'arpentage, microscopes*. Réunion des musées nationaux.
- Frické, M. (2009). The knowledge pyramid : A critique of the DIKW hierarchy. *Journal of Information Science*, 35(2), 131-142. <https://doi.org/10.1177/0165551508094050>
- Gady, A. (2017). *Les hôtels particuliers de Paris : Du Moyen Age à la Belle Epoque*. Parigramme.
- Gaëtan, I. (2016). *Fiche pratique « dossier d'œuvre »*.
- Gatineau, B. (2013). L'informatisation des collections des musées de Strasbourg. *I T E M* S, 9.
- Goody, J., Bazin, J., & Goody, J. (1986). *La raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*. Les éd. de minuit.
- Grossman, G. M., & Helpman, E. (1989). *Endogenous Product Cycles* (Working Paper N° 2913; Working Paper Series). National Bureau of Economic Research. <https://doi.org/10.3386/w2913>
- Guérin-Schneider, L., & Tabi, M. T. (2017). L'Analyse du Cycle de Vie, nouvel outil d'évaluation environnementale à l'appui des politiques publiques locales : Quelle appropriation par les services d'assainissement ? *Gestion et management public*, Volume 5 / n° 4(2), 61-83.

- Guillaud, H. (2017, septembre 5). De la matérialisation des données. *InternetActu.net*.
<https://www.internetactu.net/2017/09/05/de-la-materialisation-des-donnees/>
- Hickey, T. (2002, juin 20). *FRBR algorithms & tools*.
http://staff.oclc.org/~hickey/presentations/frbrAlgorithms20020620_files/frame.htm
- Hildesheimer, F. (s. d.). *Archives*. Encyclopædia Universalis. Consulté 22 décembre 2021, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedie/archives/>
- Hochet, Y. (2013). *Quel avenir pour les bibliothèques de musées ?* [Mémoire d'étude]. Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques.
- Housset, E. (2000). *Husserl et l'énigme du monde*. Seuil.
- Hunt, R. G., Franklin, W. E., & Hunt, R. G. (1996). LCA — How it came about. *The International Journal of Life Cycle Assessment*, 1(1), 4-7.
<https://doi.org/10.1007/BF02978624>
- ICOM. (s. d.). *Définition du musée*. ICOM. Consulté 12 novembre 2020, à l'adresse <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>
- IFLA. (1961). *Les Principes de Paris*. https://www.ifla.org/wp-content/uploads/2019/05/assets/cataloguing/IMEICC/IMEICC1/statement_principles_paris_1961-fr.pdf
- IFLA. (1994). *Manifeste de l'IFLA/UNESCO sur la Bibliothèque Publique*.
<https://www.ifla.org/FR/publications/manifeste-de-l-ifla-unesco-sur-la-biblioth-que-publique-1994>
- Irvin, S. (2005). Interprétation et description d'une œuvre d'art. *Philosophiques*, 32(1), 135-148. <https://doi.org/10.7202/011067ar>

- Isaac, A. (2013). *Europeana Data Model Primer*.
https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Share_your_data/Technical_requirements/EDM_Documentation/EDM_Primer_130714.pdf
- ISO. (2010). *ISO 9241-210*.
<https://www.iso.org/cms/render/live/fr/sites/isoorg/contents/data/standard/05/20/52075.html>
- Jeanneret, Y. (2008). *Penser la trivialité*. Hermès science publications ; Lavoisier.
- Jestaz, B. (2013). Diamants et nécessaire de Marie-Antoinette. *Lotharingia*, XVIII.
- Jones, J. (2015, décembre 15). Young Negro Girl : Should artworks with offensive names get an update? *The Guardian*.
<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/dec/15/artworks-racist-titles-rijksmuseum-amsterdam>
- Kant, E., & Renault, A. (2000). *Critique de la faculté de juger*. Flammarion.
- Klein, M., & Fensel, D. (2001). *Ontology versioning on the Semantic Web*. 18.
- Kroeger, A. (2013). The Road to BIBFRAME : The Evolution of the Idea of Bibliographic Transition into a Post-MARC Future. *Cataloging & Classification Quarterly*, 51(8), 873-890. <https://doi.org/10.1080/01639374.2013.823584>
- Lacombe, O. (2014). *L'ontologie de l'œuvre d'art dans l'esthétique analytique en France : Vers une compréhension intentionnelle des faits artistiques* [Mémoire]. Université du Québec à Montréal.
- Lahalle, A. (2015). Les écoles de dessin au xviii^e siècle : Entre arts libéraux et arts mécaniques. In *Les écoles de dessin au xviii^e siècle : Entre arts libéraux et arts mécaniques*. Presses universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/6981>
- Lallich-Boidin, G., Metzger, J.-P., & Sèdes, F. (2004). Le temps dans le cycle de vie du document numérique. *Le numérique : impact sur le cycle de vie du document*, 13.

- Lamizet, B., & Silem, A. (Éds.). (1997). *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Ellipses.
- Le Deuff, O. (2018). Chapitre 1. La documentation : Un héritage à développer. In *La documentation dans le numérique* (p. 11-32). Presses de l'enssib. <http://books.openedition.org/pressesenssib/2402>
- Le Pape, P. (2013, août 30). FRBR : De l'expression bordel ! *rda@abes*. <https://rda.abes.fr/2013/08/30/frbr-de-lexpression-bordel/>
- Le Pape, P. (2017, août 21). Vingt ans après : LRM, un pour tous ! *rda@abes*. <https://rda.abes.fr/2017/08/21/vingt-ans-apres-lrm-un-pour-tous/>
- Lebas, F. (1999). L'indexicalité du sens et l'opposition « en intension »/"en extension" [Thesis, Paris 8]. In *Http://www.theses.fr*. <http://www.theses.fr/1999PA081523>
- Leder, H., Carbon, C.-C., & Ripsas, A.-L. (2006). Entitling Art : Influence of Title Information on Understanding and Appreciation of Paintings. *Acta psychologica*, 121, 176-198. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2005.08.005>
- Légrand, A. (2012). *Des données aux documents* [Mémoire de fin d'étude]. Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
- Leleu-Merviel, S., & Useille, P. (2008). Quelques révisions du concept d'information. In Hermès (Éd.), *Problématiques émergentes dans les sciences de l'information* (p. 25-56). Lavoisier. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00695777>
- Leniaud, J.-M. (s. d.). *Patrimoine, art et culture*. Encyclopædia Universalis. Consulté 27 avril 2021, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedie/patrimoine-art-et-culture/>
- Leresche, F. (2016). La Transition bibliographique. In E. Bermès, *Vers de nouveaux catalogues* (p. 49-67). Éditions du Cercle de la Librairie. <https://www.cairn.info/vers-de-nouveaux-catalogues--9782765415138-page-49.htm>

- Library of Congress. (2012). *Bibliographic Framework as a Web of Data : Linked Data Model and Supporting Services*. <https://www.loc.gov/bibframe/pdf/marclid-report-11-21-2012.pdf>
- Longhi, J. (2008). Sens communs et dynamiques sémantiques : L'objet discursif. *Langages*, n° 170(2), 109-124.
- Maignien, Y. (s. d.). *Bibliothèques numériques*. Encyclopædia Universalis. Consulté 26 mai 2021, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedie/bibliotheques-numeriques/>
- Manon, S. (2008, mars 17). Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? *Philolog*. <https://www.philolog.fr/quest-ce-quune-œuvre-dart/>
- Marot, J. (1727). *L'Architecture française, ou Plans des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris par Jean Marot et Marot fils*. (P.-J. Mariette, Éd.).
- Martel, M. D. (2017). Le design du « care » en bibliothèque : Du tiers lieu au lieu d'inclusion sociale. *I2D - Information, donnees documents*, Volume 54(1), 52-54.
- Martin, C. (2011a). *Le dossier d'œuvre numérique* [Rapport de stage]. Université Paul Valéry Montpellier III. https://www.netvibes.com/stage-m2documenta#Communication_des_documents
- Martin, C. (2011b, juin 25). *Du papier au numérique. La dématérialisation des dossiers d'œuvre du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*. <https://www.slideshare.net/Rufo76/dossier-dœuvrenumerique>
- Martin, F. D. (2015). Naming Paintings. *Art Journal*, 25, 252-256. <https://doi.org/10.1080/00043249.1966.10794281>
- Matta, N., & Aussenac-Gilles, N. (1996). *Le Schéma du modèle conceptuel, étape dans la modélisation des connaissances*. 20.

- McGuinness, D. L., & van Harmelen, F. (2004). *OWL Web Ontology Language Overview*. W3C.
<https://static.twoday.net/71desa1bif/files/W3C-OWL-Overview.pdf>
- Merleau-Ponty, C., Lacambre, G., Lintz, Y., Morinière, S., Jouys Barbelin, C., Loire, S., Boujot, S., Vassal, H., Touillon-Ricci, M., Charve-Dartoen, S., Nieto, S., Dalex, F., Julé, S., Badie Modiri, E., Vendeville, J.-P., Joly-Parvex, M., Dalex, F., Raynaud, C., Defretin, A., ... Durey, P. (2016). *Documenter les collections de musées* (La Documentation Française). <https://www.vie-publique.fr/catalogue/22391-documenter-les-collections-de-musees>
- Michel, É. (1944). Service d'étude et de documentation du département des Peintures. *La Revue des Beaux-Arts de France*, 9, 137-146.
- Ministère de la Culture et de la Communication. (2006). *Les Musées de France en 2003* (N° 17; p. 59). Ministère de la Culture et de la Communication.
- Musée du Louvre. (2008). *Rapport d'activité 2008* (p. 364) [Rapport d'activité]. Musée du Louvre.
- Musée du Louvre, Durand, J., Bimbenet-Privat, M., Dassas, F., Voiriot, C., & Bascou, M. (Éds.). (2014). *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre : De Louis XIV à Marie-Antoinette*. Somogy éditions d'art : Louvre éditions.
- Nielsen, J. (2010). *Usability engineering* (Nachdr.). Kaufmann.
- Nietzsche, F. (1995). *La volonté de puissance: Vol. Tome 2* (G. Bianquis, Trad.). Gallimard.
- Oldman, D., Mahmud, J., & Alexiev, V. (2013). *The Conceptual Reference Model Revealed. Quality contextual data for research and engagement : A British Museum case study*.
- Otlet, P. (1903). *Les sciences bibliographiques et la documentation*.

- Parrochia, D. (2001). Le progrès des instruments scientifiques aux XVIIe et XVIIIe siècles. *Littératures classiques*, 43(1), 181-191.
<https://doi.org/10.3406/licla.2001.1576>
- Passini, M. (2017). 1. La tradition du connoisseurship. *SH / Ecritures de l'Histoire*, 33-55.
- Pébayle, E. C. (2019). Musées et environnement numérique : Quelles stratégies des professionnels des musées ? *Les Cahiers du numerique*, Vol. 15(1), 217-236.
- Pénin, M. (s. d.). *Bien économique*. Encyclopædia Universalis. Consulté 27 février 2019, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedie/bien-economique/>
- Pineau, K., Bachimont, B., & Bouchardon, S. (2019). Définition d'un cycle de vie des biens culturels. *H2PTM'19: De l'hypertexte aux humanités numériques*, 323-343.
- Poupeau, G. (2018, octobre 6). Les technos du Web sémantique ont-elles tenu leurs promesses ? *Les Petites Cases*. <http://www.lespetitescases.net/les-technos-du-web-semantique-ont-elles-tenu-leurs-promesses>
- Prot, M. (2003). Naissance du projet CIM@ISE de refonte du site web du Louvre. *Les institutions culturelles et le numérique*, 14.
- Raffaelli, G. (2017). La constitution des collections du Muséum par l'appropriation : Du rassemblement du mobilier de la Couronne dans la Grande Galerie aux saisies en Europe, à travers les actions d'Henri Reboul (1763-1839). *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, 11, Article 11. <https://doi.org/10.4000/cel.695>
- Régimbeau, G., Barbelin, C. J., Gagneux, Y., Grimblat, E. R., Crofts, N., Quaglia, I., Quinodoz, A., Lochon, P.-Y., & Pesquer, O. (2014). 2. Document et métiers d'art. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, Vol. 51(2), 44-55.

- Riva, P., Le Boeuf, P., & Žumer, M. (2017). *IFLA Library Reference Model*.
https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr-lrm/ifla_lrm_2017-03.pdf
- Rizza, M. (2018). *Du support papier au support numérique : Répercussions organisationnelles des projets de numérisation du dossier d'œuvre en musée* [Université Lille Nord de France]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02059108>
- Rowley, J. (2007). The wisdom hierarchy : Representations of the DIKW hierarchy. *Journal of Information Science*, 33(2), 163-180.
<https://doi.org/10.1177/0165551506070706>
- Salanskis, J.-M. (s. d.). *Continu & Discret*. Encyclopædia Universalis. Consulté 23 avril 2021, à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.utc.fr/encyclopedia/continu-et-discret/>
- Salaün, J.-M. (2015). *Les sept piliers de l'économie de l'information et du document (la baguette et le journal)*.
- Savard, R. (2004). *Le numérique : Impact sur le cycle de vie du document* (ENSSIB).
<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/1223-le-numerique-impact-sur-le-cycle-de-vie-du-document>
- Schopenhauer, A., Roos, R., & Burdeau, A. (2018). *Le monde comme volonté et comme représentation*.
- Service des Musées de France. (2017, décembre 9). *Méthode d'inventaire informatisé*.
 Base Joconde.
<http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/methode.htm#TITR>
- Shadbolt, N., Berners-Lee, T., & Hall, W. (2006). The Semantic Web Revisited. *IEEE Intelligent Systems*, 21(3), 96-101. <https://doi.org/10.1109/MIS.2006.62>
- Simondon, G. (1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. Aubier.

- Singhal, A. (2012, mai 16). *Introducing the Knowledge Graph : Things, not strings*.
Google. <https://blog.google/products/search/introducing-knowledge-graph-things-not/>
- Stiegler, B. (s. d.). Grammatisation (techniques de reproduction). *Ars Industrialis*.
Consulté 20 mai 2021, à l'adresse <https://arsindustrialis.org/vocabulaire-grammatisation-techniques-de-reproduction>
- Stiegler, B. (2005). Individuation et grammatisation : Quand la technique fait sens...
Documentaliste-Sciences de l'Information, Vol. 42(6), 354-360.
- Terrasse, A. (1980). Le Bonheur des tableaux à l'Orangerie. *La Gazette des Beaux-Arts*, 96, 49-52.
- Thieblin, E., Haemmerlé, O., Hernandez, N., & Trojahn, C. (2017). Un jeu de données d'évaluation de correspondances complexes entre ontologies. In C. Roussey (Éd.), *28es Journées francophones d'Ingénierie des Connaissances IC 2017* (p. 68-79).
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01570058>
- Thiéry, L.-V. A. du texte. (1787). *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs a Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable. T1 / : Par M. Thiéry ; enrichie de vues perspectives des principaux monumens modernes. Tome premier [-second]*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k119125s>
- Thuillier, J. (1992). L'informatique en histoire de l'art : Où en sommes-nous ? *Revue de l'Art*, 97(1), 5-10. <https://doi.org/10.3406/rvart.1992.347996>
- TOSCA consultants. (2017, février 10). Les logiciels métier destinés aux bibliothèques.
Tosca consultants. <https://toscaconsultants.fr/les-logiciels-metier-destines-aux-bibliotheques>

- UNESCO. (1954). *Acte final de la conférence intergouvernementale sur la protection des biens culturels en cas de conflit armé.*
- Van Vliet, M. (2016, octobre 4). *L'œuvre d'art, entre geste technique et parole mythique selon André Leroi-Gourhan*. Cercle de Réflexion Universitaire du lycée Chateaubriand.
- Vasari, G. (1511-1574) A. du texte, & Adriani, G. (1511?-1579) A. du texte. (1568). *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori. I / , scritte da M. Giorgio Vasari,... Di nuovo dal medesimo riviste et ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de'vivi e de'morti dall'anno 1550 insino al 1567... Con le tavole in ciascun volume, delle cose piu notabili, de'ritratti, delle vite degli artefici et dei luoghi dove sono l'opere loro.* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54558939>
- Vasari, G. (1841). *Giovanni Cimabue, peintre florentin: Vol. Tome 1 et Tome 2*. Just Tessier.
- https://fr.wikisource.org/wiki/Vies_des_peintres,_sculpteurs_et_architectes/tome_1/1#
- Verlet, P. (1953). Musée du Louvre : Les nouvelles acquisitions du département des Objets d'Art. *Revue des musées de France*.
- Vernon, R. (1966). International Investment and International Trade in the Product Cycle. *The Quarterly Journal of Economics*, 80(2), 190-207.
- <https://doi.org/10.2307/1880689>
- Vladova, T. (2006). Johann Joachim Winckelmann. De la description. *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 28, Article 28. <http://journals.openedition.org/critiquedart/1059>
- W3C. (s. d.). *Semantic Web*. Consulté 30 avril 2021, à l'adresse <https://www.w3.org/standards/semanticweb/>

- Weibel, S., Kunze, J., Lagoze, C., & Wolf, M. (2007). *RFC 5013 : The Dublin Core Metadata Element Set*. <https://www.hjp.at/doc/rfc/rfc5013.html>
- Welger-Barboza, C. (1998). *Le devenir documentaire du patrimoine artistique : Perméabilités du musée aux technologies numériques* [Thesis, Université de Bourgogne]. <http://www.theses.fr/1998DIJOL023>
- Wikisource. (2018, juillet 25). *Page:Nietzsche—La Volonté de puissance, t. 2.djvu/159*. Wikisource. [https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Nietzsche -
_La_Volont%C3%A9_de_puissance,_t._2.djvu/159](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Nietzsche_-_La_Volont%C3%A9_de_puissance,_t._2.djvu/159)
- Wikisource. (2020, août 15). *Page:Schopenhauer—Le Monde comme volonté et comme représentation, Burdeau, tome 1, 1912.djvu/213*. Wikisource. [https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Schopenhauer -
_Le_Monde_comme_volont%C3%A9_et_comme_repr%C3%A9sentation,_Burdea
u,_tome_1,_1912.djvu/213](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Schopenhauer_-_Le_Monde_comme_volont%C3%A9_et_comme_repr%C3%A9sentation,_Burdeau,_tome_1,_1912.djvu/213)
- Winckelmann, J. J. (1972). *Geschichte der Kunst des Altertums* (Sonderausg.). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Winckelmann, J. J., & Charrière, M. (1991). *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. J. Chambon.
- Winckelmann, J. J., & Décultot, E. (2006). *De la description*. Macula.
- Wölfflin, H., Raymond, C., Raymond, M., & Wermester, C. (2017). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*.
- Yeazell, R. B. (2015a). *Picture Titles – How and Why Western Paintings Acquired Their Names*. Princeton University Press.
- Yeazell, R. B. (2015b, décembre 11). The Art That Has No Name. *The New Republic*. <https://newrepublic.com/article/125621/art-no-name>

- Zamborlini, V., Betti, A., & van den Heuvel, C. (2017). Toward a Core Conceptual Model for (Im)material Cultural Heritage in the Golden Agents project : Storyfying data. *CEUR Workshop Proceedings*, 2063. <https://dare.uva.nl/search?identifier=c116132e-9b04-43eb-a370-85d7874a9dec>
- Zamborlini, V., & van den Heuvel, C. (2018, mai 23). *Storyfying data : Matching Core Conceptual Model for (Im)material Cultural Heritage to CIDOC-CRM*. Data For History, Lyon.

Annexes

Partie 1 - Entretiens

Annexe 1 - Musée du Château de Versailles (Christine Desgrez)

Karl Pineau - Pour commencer, vous m'expliquiez dans le document que vous m'avez envoyé la structuration des dossiers d'œuvre telles que vous les avez, vous. Est-ce que je peux déjà vous demander si c'est une structuration qui est globalement commune ? D'ailleurs, je ne sais même pas si, au sein du château de Versailles, vous avez vraiment des départements de conservation distincts, une documentation commune à tout le monde ?

Christine Desgrez - C'est une documentation qui est commune. On a aussi bien les dossiers de peintures, de sculptures, de mobilier, objets d'art, etc. Simplement, on est deux. Maintenant, on va être trois, trois et demi-documentalistes à se répartir les fonds pour avoir malgré tout des échanges un peu plus privilégiés avec les conservateurs. La spécialité au château de Versailles, c'est qu'il n'y a pas réellement de structure par département, même si, de facto, il y a des conservateurs spécialisés dans tel ou tel domaine. La notion de département n'est pas aussi définie qu'au Louvre, par exemple, avec des structures très indépendantes. Et donc les dossiers sont plus ou moins physiquement côte à côte. Même si historiquement, on va avoir peinture, sculpture qui vont être plutôt ensemble. Les anciens dossiers mobilier, objets d'art, comme ce sont des répartitions par cote, en fait l'histoire du musée fait qu'on a des cotes mobilier, objets d'art qui sont différentes des cotes peintures et sculptures. Et depuis 2011, on suit la numérotation des nouvelles acquisitions selon les consignes du ministère, c'est-à-dire la lettre qui correspond à Versailles et ensuite, l'année, puis un numéro d'ordre. Tous les dossiers sont maintenant confondus, il n'y a plus de notion de secteur et c'est la base de données finalement qui nous permet de retrouver tout ça et d'optimiser le rangement papier des dossiers. C'est beaucoup plus facile pour nous dans la mesure où on a comme un catalogage de bibliothèques, c'est le même principe. Mais il n'y a pas de département particulier, mais ça ne pose pas vraiment de problème. Comme on est ouvert tout le temps, les conservateurs ont la clé. C'est un peu comme dans une petite structure, même si c'est un très gros musée, on a quelque chose d'assez simple finalement.

Karl Pineau - C'était un peu la question de savoir effectivement si c'était un fonctionnement qui était applicable à tout l'établissement ou seulement une partie, mais visiblement, c'est tout.

Christine Desgrez - C'est pour tout l'établissement étant entendu que c'est la documentation qui a un service d'archives indépendant de la doc. On aura plutôt des copies, des photocopies, même si on a quelques documents originaux aussi, ou de rapports de restauration qui peuvent être considérés comme des originaux. On a un service classique d'archives structurées pour un musée où chaque service verse ses archives tous les X temps.

Karl Pineau - C'est une question qui m'intéresse, de voir justement dans quelle mesure vous dialoguez, notamment avec ce centre d'archives. Par exemple, vous m'indiquez que vous avez dans les dossiers, un sous dossier lié à l'acquisition de l'objet. Mais j'imagine que ça sous-entend que les originaux de ce dossier sont aux archives ?

Christine Desgrez - Absolument. C'est-à-dire qu'au niveau de la conservation, il y a un petit service qui s'occupe de tout le suivi de l'acquisition avec les arrêtés des différents documents administratifs classiques. Et nous, on a une copie de ces documents pour constituer le dossier d'acquisition qui va être le plus consulté. La difficulté, parfois, c'est que les conservateurs ont tendance à vouloir tout trouver dans notre dossier doc parce que c'est celui qui est le plus près de leur bureau. Et souvent, je suis obligé de leur dire que bon nombre de ces documents chiffrés ne sont pas chez nous. Tout ce qui est chiffrage n'a pas vraiment vocation à être chez nous. Et pourtant, ce serait bien utile d'avoir une copie des parties confidentielles. Les archives sont qu'un étage au-dessus, ce n'est pas très loin non plus, mais par mesure de facilité, souvent, ils veulent qu'on garde aussi des factures, des choses comme ça. Donc, on a des sous dossiers confidentiels. Et comme ce n'est pas en libre accès, ce n'est pas très joli, mais ce sont des copies, ce sont toujours des copies. On n'a pas vocation à voir des originaux.

Karl Pineau - Ce qui est intéressant, c'est de voir que derrière cette question des dossiers d'œuvre finalement relativement peu traitée dans la littérature, en sciences de l'information et de la documentation jusqu'à aujourd'hui, il y a une ou deux thèses qui concernent ça, mais pas grand-chose. Il y a plusieurs points qui m'intéressent, et notamment la question de l'histoire du

dossier d'œuvre et spécifiquement sur le château de Versailles, est-ce que vous entretenez aussi des liens avec le Centre de recherche du château de Versailles ou c'est quelque chose qui est vraiment totalement déconnecté de ce que vous pouvez traiter ?

Christine Desgrez - Ils sont plus ou moins déconnectés parce que leur axe va être sur la vie de cour. Ils ne sont pas sur les dossiers d'œuvre eux-mêmes, mais on a malgré tout des liens finalement importants. Parce qu'au CRCV, ils utilisent le même logiciel que nous en faisant des extractions, des copies, etc. Ils travaillent à partir de nos dossiers d'œuvre, à partir d'une même base de données aussi. Donc, on est souvent un peu imbriqués, mais leur axe de recherche est un peu en marge par rapport à l'étude des œuvres. Il y a vraiment un côté vie de cour ou société, même s'ils travaillent parfois sur d'autres choses, là je sais qu'ils travaillent sur le musée Louis-Philippe, la conception du musée. Mais en parallèle on va dire, même si on n'a pas connaissance de tous leurs colloques, on échange, ce n'est pas du tout cloisonné au sens propre du terme. Mais on n'est pas le centre de recherche, ça c'est certain. On est vraiment la documentation de la conservation. La documentation dépend du département gestion des collections. Cela met bien la définition de notre service sur l'historique des œuvres, leur acquisition, l'histoire matérielle, s'il y a des interventions, des déplacements, etc. On travaille un peu comme la Régie, c'est-à-dire dans la gestion des collections vous avez la Régie et vous avez la documentation, le récolement, des choses qui sont autour des œuvres et des salles.

Karl Pineau - Oui, parce que j'imagine que vous avez cette spécificité d'être aussi un monument historique, et est-ce que vous avez des dossiers sur les salles ?

Christine Desgrez - Oui, on essaye de garder pas mal de choses sur les salles, sur l'évolution de la muséographie, sur les travaux. Alors on double un peu le service de l'architecture, qui a lui-même ses propres documentations. Mais nous, on essaye de compiler un peu tout ce qui est bibliographie, littérature autour des appartements, des salles, des pavillons, des Trianon ou du Parc. On va avoir des copies de photos ou des documents, pas mal de littérature grise, des photos anciennes, et puis un peu tout ce qui tourne autour des travaux muséographiques. Par exemple, il y a le cabinet d'angle - le bureau du roi - qui a été refait et restauré, ré-ouvert, le mobilier restauré. La revue de presse, par exemple, va être classée dans le dossier de la salle et

même qu'il y a des sous-dossiers un peu plus historiques sur les inventaires anciens, sur les textiles, la succession. Il y a une étudiante qui a travaillé sur tout ce qui était meuble textile dans certaines pièces du château significatives ou périodes après périodes, elle donne des éléments sur les différentes livraisons de soieries et les changements. On essaie de réunir, ça se fait aussi un peu au jour le jour en fonction de ce qu'on nous verse. On n'a pas toujours un étudiant pour vraiment travailler sur la question, mais il y a de quoi accueillir le document.

Karl Pineau - Est ce que vous avez aussi une documentation plus générique au sens de : est-ce que vous considérez que vous avez, avec tout ce qui va être lié aux artistes, d'autres documentations spécifiques ou là encore est-ce que tout rentre dans les dossiers d'œuvre ?

Christine Desgrez - Non, d'abord parce qu'on va voir des séries doc d'un même artiste. Donc, on a depuis très longtemps une documentation parallèle qui a été créée sur les artistes représentés à Versailles, où là on dépouille beaucoup de catalogues de vente, des choses comme ça. Pour les artisans aussi, on a une grosse documentation sur les ébénistes et menuisiers qui sont significatifs pour nous, les horlogers aussi. Dans tous les domaines des arts décoratifs qui sont intéressants pour nous, on a une bibliographie et une documentation parallèles auxquels on adjoint pas mal de catalogues de vente. Puis pour la partie iconographique on a aussi un fond assez important sur les personnages. C'est-à-dire que, comme nous sommes un musée de l'histoire de France, on va avoir à la fois des portraits ou des personnages de la cour du XVIIe, XVIIIe, mais aussi tout ce qui peut figurer sur les tableaux et les œuvres réunies à partir de Louis-Philippe. Donc, on va avoir un petit dossier Jeanne d'Arc, de Charlemagne, Napoléon III ou alors le comte d'Artois, les princes de sang, etc. C'est au départ très iconographique. A chaque fois qu'il y a une œuvre qui passe représentant untel ou untel, on fait une photocopie ou on découpe les catalogues de vente et on le met dans le dossier. Par exemple, pour Marie-Antoinette, on va avoir des dossiers de tous les objets qui ont pu passer en vente, qui sont censés être des souvenirs de Marie-Antoinette. On a pas mal de dossiers parallèles qui viennent compléter et qui permettent aussi de soulager un peu les dossiers d'œuvre. C'est-à-dire que si j'ai un meuble de l'ébéniste BVRB, en boîte sur le travail de BVRB sur sa production, je vais avoir 5 boîtes avec éventuellement au début un dossier un peu plus documentation, dépouillement d'archives, aux Archives nationales fait par tel ou tel ancien conservateur, ce qui

m'évite, moi, d'avoir ce genre de documents dans chaque dossier d'une œuvre de BVRB qu'on pourrait avoir chez nous. Dès qu'on a quelque chose qui est transversal par rapport à plusieurs œuvres, je peux le mettre dans le dossier général sur l'artiste. Et pas avoir une pile de bibliographies en annexe d'un dossier d'œuvre. Sinon ce serait trop lourd, cela a été fait et maintenant on expurge pour tout vous dire. Tous les portraits de Napoléon pour lequel on a autrefois photocopié la notice du dictionnaire du XIXe et du Dictionnaire Napoléon, etc, on ne fait plus parce que ça fait des paquets beaucoup trop énormes, on s'en sort plus. Il suffit d'avoir un exemplaire dans une boîte.

Karl Pineau - Et justement, est-ce que vous avez une vague idée de ce que peut être la moyenne de la taille d'un dossier d'œuvre chez vous en nombre de pièces ? Ou est-ce que vous avez même une idée du nombre de mètres linéaires de dossiers que vous avez ?

Christine Desgrez - Je sais où j'en suis, on a 238 mètres linéaires, purement dossiers d'œuvre. Maintenant, c'est très variable là, par exemple, je viens d'ouvrir un dossier d'œuvre, il est tout petit. Je ne sais pas si vous le voyez, il est tout fin. Il doit contenir peut-être 4 ou 5 pièces. C'est pour une paire de chenets XVIIIe qui nous a été déposée par le Louvre. Dedans j'ai deux photocopies d'anciens inventaires du palais des Tuileries, j'ai l'affiche de l'œuvre du musée du Louvre et deux ou trois photos de l'inscription. Je sais qu'il me manque une référence bibliographique qu'il faut que j'aille chercher à la bibliothèque. Ça, c'est vraiment le dossier de base et j'en ai pas mal comme ça en mobilier et objets d'art. Si on parle du bureau du roi qui est notre icône, là, je vais avoir quatre dossiers suspendus les uns à côté des autres. Et encore, il y a des documents qui vont être versés dans les mois qui viennent parce qu'il a fait l'objet d'une très grosse restauration. Et là, on a beaucoup de documentation, beaucoup de photos, beaucoup de bibliographies et on a aussi un dossier qui fait bien 10 cm de longueur où il n'y a que les analogies, c'est à dire les copies, les reproductions, les modèles réduits, les sources d'inspiration qu'on a pu traquer dans les catalogues de vente, dans les publications, ce qui permet de se rendre compte de la fortune critique d'une œuvre aussi iconique que celle-là, qui a été copiée et recopiée officiellement. Pour certaines œuvres très emblématiques, par exemple Le sacre de Napoléon ou des Louis XIV de Rigaud, là, vraiment, on peut se retrouver avec des gros dossiers. C'est très variable, je ne peux pas faire de moyenne, on n'a pas calculé.

Karl Pineau - Ça reste intéressant que vous ayez cette variabilité parce que j'ai l'impression que c'est effectivement une des marques des grands musées nationaux qui ont surtout une dimension recherche. C'est d'ailleurs la question suivante : ces musées nationaux qui se distinguent des musées locaux, qui vont avoir surtout des dossiers d'œuvre qui ont vocation de gestion administrative et dans lesquels j'ai l'impression qu'on a moins cette variabilité. En l'occurrence mon corpus de thèse sont quatre dossiers d'œuvre du département Objets d'art du Louvre où effectivement, j'ai un dossier comme celui que vous avez entre les mains où il y a 10 pièces, et puis les autres, c'est 200, 300 pièces en fonction des œuvres.

Christine Desgrez - Oui tout à fait, et puis, ça dépend aussi si l'œuvre a fait l'objet d'interventions ou de constats d'état, si elle a été beaucoup prêtée. On a par exemple les petites lattes (?) de Marie-Antoinette qui ont fait l'objet de plusieurs prêts en expositions. Chaque prêt en exposition, c'est un constat d'état à l'aller, un constat d'état au retour, éventuellement une petite intervention si un petit quelque chose ne va pas et puis la bibliographie. Alors là pour certaines pièces ça se multiplie à chaque fois qu'il y a eu un déplacement. On peut se retrouver avec pas mal de littérature grise et de choses qui sont assez importantes parce qu'avec le constat d'état il va y avoir des photos avec les précisions : il y a telle lacune à tel endroit, il y a une fente à tel endroit, etc. Même si ce sont des altérations entre guillemets qui sont très anciennes, elles sont à chaque fois notées. Donc, effectivement, pour certaines œuvres très connues ou très régulièrement demandées en expo, là on accumule. Pour d'autres, il n'y a rien, il y a la fiche de TMS avec un récolement et 4/5 photos et puis c'est tout.

Karl Pineau - Ce qui veut dire d'ailleurs que vous imprimez des fiches de bases de données ?

Christine Desgrez - Honnêtement, pas mal, au début on pensait pouvoir en faire l'économie et puis on se rend compte qu'au niveau informatique, on n'a pas réellement la possibilité de mettre un ordinateur à la disposition de chaque lecteur qui viendrait. Parce que depuis quelques années, il y a eu toutes ces attaques informatiques. Donc, on a des process très contraignants pour nous. Chaque fois qu'un lecteur veut venir consulter notre base, il faut qu'il fasse une demande. Ensuite, moi, je fais une demande en informatique avec des horaires et des jours bien

précis. Il faut que j'aie un poste disponible et en général, mes postes sont verrouillés par les stagiaires très vite. Finalement, c'est le document papier qui est le plus simple, et on revient éternellement au document papier. On n'arrive pas à basculer dans l'immatériel et mes collègues sont très attachés au papier. Moi, je vais plus vite avec le papier pour tout vous dire. Ce matin, je m'énervais beaucoup parce qu'on va verser des photos qui sont très intéressantes, ce sont des photos en cours de restauration sur des porcelaines. Il faut que je vérifie chaque fichier avant de le faire verser dans la base de données et en même temps que j'imprime à minima un certain nombre. Je regarde s'il y a des photos qui sont très intéressantes parce que on voit une marque ou autre. Alors j'y ai passé trois heures alors qu'on aurait versé les documents papier, moi je les aurais casées tout de suite et l'affaire était entendue. Finalement, c'est assez chronophage aussi la dématérialisation, c'est bien pour l'avenir. Mais on n'est pas forcément assez nombreux non plus pour la suivre.

Karl Pineau - Juste avant de passer sur ces enjeux justement de dématérialisation. Les gens qui viennent consulter les dossiers d'œuvre dans votre documentation, ce sont principalement les conservateurs, des chercheurs, en fait quel type de public vous avez ?

Christine Desgrez - Notre premier public, ce sont nos conservateurs, c'est le personnel du Château, tout le service de la conservation, ce sont les premiers. Ensuite, on va avoir pas mal de gens de la com', des gens du château, comme les conférencières quand elles préparent des visites. Ensuite, on a beaucoup d'étudiants, notamment des étudiants qui travaillent, qui font des master 1 ou 2 ou des thèses en lien avec un directeur qui va être au château ou un directeur qui s'intéresse à la période. On a vraiment beaucoup d'étudiants. Après, on va voir quand même des conservateurs ou autres experts français ou étrangers, et ça, on en a régulièrement. Et puis on a quand même des amateurs, un petit peu. Mais souvent maintenant qu'on a l'informatique et les réseaux, on va voir la question qui va arriver par le biais des mails et on va pouvoir répondre par mail, éventuellement scanner une fiche ou deux. Et puis, avec le COVID les gens n'hésitent plus à nous adresser des mails et donc on arrive assez rapidement à répondre à la question. Les amateurs, il n'y en a pas trop souvent. Un petit peu des descendants de tel ou tel personnage sur un tableau du château. Souvent, quand ils veulent venir voir le tableau lui-même, par exemple, ils sont en contact avec le conservateur en charge de la collection et ils

viennent nous voir à l'issue de la visite pour voir s'il y a des choses complémentaires. Mais le gros, ce sont les étudiants et le service de la conservation.

Karl Pineau - Vous disiez que, dans les réponses que vous m'aviez envoyées par mail, a priori, cette documentation s'est constituée dans les années 60 ?

Christine Desgrez - Sous forme de dossier, c'est plutôt ça d'après la petite enquête que j'ai menée. C'est plutôt à ce moment-là qu'il y a vraiment eu une idée de constituer un dossier. C'est aussi le moment où ils réfléchissent à remeubler, où ils préparent des catalogues sommaires. Mais probablement un peu avant, il y avait déjà des systèmes de fiches qui datent des années 1900 de Pierre De Nolhac Au milieu du XIXe, il y a eu la constitution par Eudore Soulié des guides du château, si vous voulez. Là il y a un numéro, etc, donc il y avait des archives quand même un petit peu, mais c'était très iconographies, et le dossier proprement dit on sent bien que c'est plutôt dans les années 60 qu'il a démarré.

Karl Pineau - Et vous savez ce qui a généré la création du dossier, ce qui a fait la bascule ?

Christine Desgrez - Je pense que c'est logique du moment où vous vous passez dans une logique de publication, de catalogue où vous raisonnez avec des sommaires, mais très détaillés, vous accumulez une documentation que naturellement vous classez par œuvre. Moi, je le vois un peu comme ça, une de mes collègues a interrogé Claire Constante sur le sujet qui était conservateur des peintures. Elle était passée par le Louvre en tant que stagiaire et au Louvre il y en avait depuis les années 30, je crois, des dossiers d'œuvre vraiment constitués. C'est peut-être ça aussi qui a donné l'idée, mais je pense que c'est quelque chose qui vient assez logiquement, je pense, quand on se met à travailler sur les œuvres à fond pour publier.

Karl Pineau - Vous sauriez dire à peu près dans quelles années cette conservatrice était présente au Louvre ?

Christine Desgrez - Alors, c'était sous forme de stage au Louvre. Elle est arrivée vers 67 chez nous à Versailles et avant elle a fait ce stage conservateur deux ans au Louvre dans les années 60, donc on reste toujours dans cette même période.

Karl Pineau - Pour vous donner un peu de contexte sur où j'en suis. Effectivement quand on s'intéresse à l'histoire des dossiers d'œuvre, on tombe tout de suite sur le département des peintures du Musée du Louvre, qui a été créé en 1938 et qui a publié un certain nombre de choses jusque fin des années 40 sur cette documentation. Après il y a un énorme trou jusqu'aux années 2000, où on sent que le dossier d'œuvre se diffuse dans les musées de France. On a des témoignages de conservateurs qui, exactement comme vous le dites, ont fait un stage dans un musée et on leur dit : vous allez pouvoir commencer à créer les dossiers d'œuvre parce qu'on n'en a pas, etc. Mais finalement, il n'y a aucune publication sur ça et c'est assez frappant.

Christine Desgrez - Vous n'avez rien trouvé dans "documenter les collections des musées" ? Effectivement, il y a un gros chapitre sur l'histoire de la documentation du Louvre, etc. Alors, ce que je ne sais plus, c'est comment s'est constitué la documentation du Centre de restauration des musées de France. Parce qu'au départ, ils ont constitué des dossiers avec des fiches de santé, c'était un peu sous la houlette de Germain Bazin avec une structure très particulière. La fiche de santé, avec d'un côté les constats et de l'autre les rapports de restauration très résumés. Il y a eu tout un système de fiches à l'image du dossier médical.

Karl Pineau - D'accord, c'est intéressant.

Christine Desgrez - J'ai travaillé pendant cinq ans au C2RMF à Versailles, à la petite écurie du roi, où il y a tous les dossiers de restauration du service, avec les anciens du Service des musées de France et puis, petit à petit, l'accumulation de ce qui s'est fait. Il y a des choses très anciennes, en fait, maintenant. Ils ont hérité de tout le fonds documentaire de restauration et souvent, il y a des choses sur l'histoire matérielle des peintures, des sculptures ou même des objets d'art qui sont là et qui ne sont pas forcément dans les musées. Quand j'y étais, souvent on avait des musées qui nous demandaient une copie du dossier parce qu'eux n'avaient pas l'équivalent, avec notamment ces fiches de santé, etc. C'est quelque chose qui avait été créé par

le Louvre à l'époque où ça dépendait du Louvre. Puis, petit à petit, c'est devenu une institution indépendante. Mais ils ont vraiment un fonds documentaire, un dossier par œuvre, avec tous les constats d'État, tous les rapports d'intervention, ils ont les radios, ils ont des dossiers scientifiques avec l'imagerie, etc. Et une très grosse base de données conçue par le C2RMF. C'est vraiment un fonds très particulier qui n'est pas accessible en extérieur, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de site web qui permet de consulter parce que ce sont des choses un peu plus sensibles. Mais ça vaudrait le coup que vous essayiez de les contacter parce que c'est vraiment un centre important et sa jumelle un peu. Enfin, c'est un peu le jumeau du Louvre pour une partie de l'histoire matérielle quand même. En 2010, on envoyait au musée une copie du dossier de restauration et du dossier scientifique avec tirage papier de l'imagerie qui était faite et on gardait la preuve qu'on leur avait envoyé une version. Parce qu'ils nous la réclamaient et donc nous on s'aperçoit que dans nos dossiers d'œuvre, parfois, on ne va pas avoir telle partie parce qu'elle est au C2RMF. Et eux ils ont commencé à faire des campagnes de numérisation. Les archives louchent pas mal sur tout leur fonds, parce qu'il est vraiment un fonds ancien. Par exemple, tous les constats d'état de la Joconde sont là-bas, tous les dossiers un peu problématiques sur Léonard de Vinci. Avant qu'ils entament les dernières restaurations sur la Sainte-Anne, il y a eu d'autres tentatives et toutes les archives sont C2RMF. Alors, le Louvre en a peut-être des doubles mais ça peut être intéressant pour vous de les contacter pour voir un peu comment ça fonctionne. Il y a eu pas mal de publications sur l'histoire de la restauration. Ségolène Bergeon a dirigé ça pendant longtemps. Ça serait peut-être intéressant pour vous parce que c'est un autre aspect et ça vient en parallèle.

Karl Pineau - Oui, c'est ce qui est assez intéressant d'ailleurs, quand on lit les documents, les articles des personnes qui se sont occupés de créer la documentation du musée du Louvre. C'est que finalement, ce qu'ils décrivent, c'est un double besoin entre celui de documenter l'œuvre d'un point de vue historique qui va donner le dossier d'œuvre ; et de l'autre côté, le besoin de gestion de l'œuvre quotidienne qui donne les fiches d'œuvres et qui sont aujourd'hui nos logiciels de gestion de collection. Visiblement, ça fait effectivement une sorte de troisième pan avec la question de la préservation et la restauration de l'œuvre.

Christine Desgrez - Mais ce qui est amusant, c'est que la notion de fiche d'œuvre telle que nous on la connaît aujourd'hui. En fait, on a conçu informatiquement quelque chose qui, sur le papier, existait plus ou moins. Moi, j'ai des grosses fiches cartonnées qui ne tiennent pas très bien dans mes dossiers suspendus, mais qui sont découpées avec auteur, période, marques et inscriptions, historique, bibliographie, les grosses rubriques que vous trouverez dans la base de données aujourd'hui. Ces logiciels ne sont pas sortis de nulle part. Tout ce découpage, cette réflexion, cette organisation et cette façon de résumer les choses, on l'avait sur des fiches papier, sur des fiches cartonnées très tôt.

Karl Pineau - Justement, est-ce que vous savez quand la documentation s'est structurée au château de Versailles, si ça s'est fait par agrégation de dossiers documentaires qui pouvaient être dans les bureaux des conservateurs auparavant, ou ce genre de choses ? Ou si c'est vraiment quelque chose qui a été créé de manière un peu ad-hoc, de manière à ce que ce soit assez structuré.

Christine Desgrez - Alors, je pense qu'il y a une partie qui a été assez structurée parce qu'il y a bien un documentaliste qui s'occupait beaucoup de peinture et de sculpture, qui était très proche des conservateurs peinture et sculpture. Roland Bossard, mon prédécesseur et qui a bossé toute sa vie au château. Il a fait un peu comme il a voulu, d'après ce qu'il dit, mais je pense que quelque part il a subi un petit peu ce qu'on lui suggérait par les échanges avec les conservateurs parce qu'au départ, c'était vraiment classer des dossiers pour les conservateurs. Et moi, j'ai récupéré un fonds documentaire mobilier, objets d'art qui a vraiment été créé par les conservateurs mobilier, objets d'art et dedans j'ai trouvé toute la documentation dont ils avaient eu besoin au moment de l'acquisition ou au moment de publier un article, notamment l'article un peu classiques qui était publié au moment de l'acquisition, dans la Revue du Louvre, par exemple. Je vais retrouver des notes manuscrites et puis la version tapuscrit et les trois ou quatre documents qui viennent à l'appui des thèses avancées, quelques photos des marques, notamment pour les assiettes. Christian Baulez utilisait la photocopieuse, il mettait l'assiette sur la photocopieuse, il avait rapidement un document avec les marques au revers de son assiette. Je pense que les choses se sont faites comme ça. C'était dans des cagibi à côté de leur bureau et quand quelqu'un avait besoin de venir faire une consultation, il leur sortait le dossier.

Il les installait sur un coin de table. C'est vraiment en 2012, quand on a déménagé au grand commun du Château, qu'on a quitté l'aile Dufour pour avoir vraiment des espaces de bureaux complètement dédiés à la conservation, que là, on nous a créé un lieu dédié où tous les dossiers d'œuvre sont rassemblés et pas très loin, justement, des bureaux des conservateurs. Mais je pense que la logique, elle s'est faite comme ça en fonction des besoins d'acquisition et publications. C'est que c'est ce que j'ai trouvé quand on m'a demandé de réorganiser le classement en fonction de la base de données. Même s'il n'y avait pas les jolies petites sous chemises telles qu'on les attend aujourd'hui, tout était logiquement mis dans le dossier et il manquait très peu de choses. Ce qui manquait, c'était d'annoter certaines références bibliographiques qui leur paraissaient tellement évidentes. Au début, j'étais un peu perdue, puis très vite, on se dit ah bah oui, ben ça, c'était le catalogue de l'année. Donc, il faut réannoter un petit plus et des petites choses de documentations qu'on attend avec la cote dans un angle du dossier. Des choses comme ça, ils oublient un peu qu'un dossier, ça peut tomber par terre. Au niveau de la constitution, c'est ça, c'est une logique de travail qui, pour moi est assez naturelle, même si ensuite on a un peu théorisé ça, on a essayé d'en sortir une trame officielle. Je pense qu'elle venait d'elle-même assez logiquement. Mais il y a aussi l'enseignement de ce qu'est la documentation, c'est quelque chose qui est assez récent. Moi, quand j'ai fait mes études en histoire de l'art, en muséologie, on nous a fait visiter des centres de documentation, mais nous on a tout appris sur le tas. Alors que la jeune génération qui vient faire des stages chez nous fait des masters en documentation. Nous, il y avait des formations catalogage. Donc ça a été peut-être un peu empirique, à ma connaissance.

Karl Pineau - Sur le versant numérisation, est-ce que vous y avez réfléchi ici, ou alors au contraire décidé de ne pas vous lancer là-dedans, en ce qui concerne la pratique de numérisation des dossiers et de la documentation ? En tout cas, comment est-ce que vous gérez aujourd'hui ces aspects-là ?

Christine Desgrez - Alors, la seule chose au niveau doc pour laquelle il y a une numérisation très avancée, c'est tout ce qui est photo. Là, on a une grosse photothèque numérique et c'est dommage parce que Géraldine Bidaud s'en est occupée pendant plusieurs années. C'était un très gros besoin d'avoir justement cette photothèque numérique pour exploiter les photos et les

diffuser. Et puis, pour la base de données mise en ligne, c'est indispensable. C'est quelque chose qui a été fait assez tôt, dès qu'on a eu le logiciel. De même, en cours de récolement, on fait énormément de photos numériques même si ce sont des bases définitions. On commence, à la limite, par photographier toutes les marques, etc, pour pouvoir les verser dans la base de données. Ça donne quelque chose d'assez riche. On essaye d'avancer le plus possible sur une version numérique des rapports de restauration ou certains constats d'État. Parce que dans les rapports de restauration, il y a bien souvent des photos, des aspects de l'œuvre qu'on ne va pas pouvoir voir quand on regarde l'œuvre comme ça. Ça va être des marques qui sont derrière une commode ou sous d'une commode ou à des endroits difficiles à identifier. Ça permet aussi de garder un document qui, finalement, est assez fragile et par un restaurateur parfois extérieur. De plus en plus, ils nous les rendent sous format numérique donc ce n'est rien pour nous. Moi, j'en imprime une version papier pour que dans le dossier, on ait une certaine homogénéité. C'est-à-dire que si je communique le dossier papier, il faut qu'il y ait ce document là-dedans. Si on doit numériser des documents du dossier d'œuvre, ça va être en priorité. Pour l'instant, on n'a pas vu comment le faire de façon générale, ça va être au coup par coup.

Karl Pineau - Et quand vous avez par exemple, des chercheurs, des conservateurs externes qui vous demandent des documents, vous les numérisez pour eux j'imagine, vous leur envoyez et gardez-les-vous en équivalent numérique ?

Christine Desgrez - Non, pas forcément. C'est-à-dire que si on a besoin de numériser in extenso, par exemple, un rapport, là, effectivement, on en profitera pour le verser sur la base. Mais ça va être des articles qu'ils vont nous demander, des choses assez ponctuelles et autrement on va le plus souvent leur extraire le rapport documentaire que l'on peut exporter à partir de notre base de données. C'est quelque chose qu'on a conçu avec TMS, qui permet en fait en deux trois pages d'avoir un résumé du dossier avec une bonne description, un historique, les marques et inscriptions et la bibliographie, pas mal de choses. En deux, trois pages, ils ont la fiche de l'œuvre. Éventuellement on leur envoie quelques photos. D'une manière générale, numériser un dossier, il faut vraiment que ce soit indispensable, que quelqu'un soit à l'autre bout de la France ou à l'étranger, ou que ce soit un homologue qui a besoin de préparer une exposition. Et là, en ce moment, effectivement, avec le confinement, on va numériser. Mais ça

nous prend du temps et on ne court pas après. On le fait vraiment quand ça nous paraît indispensable, on ne va pas le faire vraiment pour les étudiants honnêtement, sauf vu la situation actuelle. Par contre, on va souvent le faire pour des homologues aux Etats-Unis, en Allemagne, en Angleterre même en dehors de la pandémie, c'étaient des choses qu'on faisait assez régulièrement pour faciliter le travail, pour préparer une exposition. Mais quelquefois on a certains chercheurs qui nous demandent systématiquement tous les dossiers, au bout d'un moment on dit stop, car on ne peut pas. On n'a pas prévu d'accueillir dans notre base l'ensemble d'un dossier numérisé, la bibliothèque, etc.

Karl Pineau - Quand vous dites que vous n'avez pas prévu de l'accueillir, ça sous-entend que vous n'avez pas les moyens humains, pas la place ?

Christine Desgrez - C'est une question de moyens humains. Franchement, je me souviens quand on a ouvert la doc, quelqu'un du Getty est venu visiter avec Béatrice Saule, qui dirigeait le musée à ce moment-là. Sa première question en regardant tout le fond, c'est est-ce que vous numérisez, parce que forcément au Getty ils sont nombreux. Mais là, j'ai failli éclater de rire. J'ai dit non. On n'en est pas là. Si déjà on a une fiche bien remplie, avec un bon résumé et accessible sur le site des collections, on est très content. Notre but, c'est ça. C'est que petit à petit, l'ensemble des collections soient représentées sur le site, avec des fiches propres, détaillées, avec une bibliographie la plus exhaustive possible ou au moins la référence dans lequel on va retrouver tous les points sur la question. On est trois pour l'ensemble des œuvres, il ne faut pas non plus être trop ambitieux.

Karl Pineau - Et lorsque vous mettez les documents sur le logiciel, donc si j'ai bien compris, vous stockez ce que vous avez de façon numérique sur le logiciel TMS. Est-ce qu'à l'intérieur vous allez les réorganiser, vous allez reproduire la classification que vous avez dans les documents papier ?

Christine Desgrez - C'est-à-dire c'est la fiche d'œuvre qui est qui est le pôle de rattachement. Et donc, quand on est sur la fiche d'œuvre, on peut avoir accès aux photos. On peut avoir accès à des constats d'État numérisés, on peut avoir accès à des rapports de restauration. On a des

onglets qui nous permettent d'accéder éventuellement à des PDF ou à des photos. Il y a des liens avec les personnages ou les fiches artistes et dans les fiches artistes, on peut aussi lier une photo ou un document. On a fait des fiches site aussi, une de mes collègues s'occupe de ça et sur une fiche site par exemple une salle du château ou un appartement du château, elle va pouvoir verser, par exemple, un dossier de presse qui récapitule une restauration. Donc là, elle peut verser le document PDF qui, du coup, est accessible. Alors, il y a une chose qui est assez intéressante, c'est que dans notre fonds d'œuvres, on a beaucoup de cartes postales anciennes et donc on peut faire des liens entre la carte postale ancienne, le site en question et toutes les œuvres qui sont représentées sur la carte postale. On a comme ça des systèmes de ponts qui enrichissent d'autant plus la connaissance de l'œuvre et des photos anciennes. Pour ça TMS n'est pas mal, oui.

Karl Pineau - Vous parliez du fait que a priori au sein de la conservation et de la documentation effectivement tout le monde préfère manipuler un dossier papier, ce qui est quelque chose qui revient souvent. Pour vous dire là aussi où j'en suis dans mes recherches. Quand on parle de numérisation des dossiers d'œuvre, on parle beaucoup de problèmes de droits d'auteur, de diffusion des documents numérisés et de problèmes de place de stockage. Mais je pense que ça, ce sont des problèmes techniques qu'on va assez vite résoudre. La vraie question, c'est est-ce que c'est manipulable, un dossier d'œuvre numérique. Comment est-ce qu'on fait pour appréhender, par exemple vous parliez de l'épaisseur du dossier qui indique l'importance de l'œuvre. Ça, on ne le représente pas du tout au plan numérique. De ce que vous m'avez dit finalement, le personnel du château de Versailles préfère très largement avoir un dossier papier. Est ce qu'il y a eu des expérimentations qui ont été menées sur le versant numérique ou pas?

Christine Desgrez - Ce n'est pas qu'ils préfèrent, c'est une question de rapidité et de compétence pour être autonome. C'est-à-dire qu'on a une génération qui n'est pas très autonome sur la consultation de la base de données et qui donc va plus vite à aller directement au dossier. Souvent, ils viennent malgré tout de plus en plus nous voir. Moi, ça fait dix ans que je suis là et je le sens. Au début, ils avaient leurs références et ils trouvaient un numéro d'inventaire très vite. Maintenant, ils viennent me voir "Christine, quel est le numéro d'inventaire de telle commode ?" Parce qu'ils savent qu'en deux secondes, avec ma base, je vais le trouver très

rapidement. Dans ce cas-là, ils me disent “sortez-moi la photo ou ci ou ça”. Par exemple, la fiche technique c'est quelque chose qu'on a fait, on a mis pas mal de temps à la faire. On a eu des problèmes techniques. Mais au début, pour eux, c'était une usine à gaz. Il a fallu vraiment se battre pour qu'ils nous la valident. Maintenant, ils sont très nombreux à nous la demander et à l'exploiter. Par exemple, quelque chose de tout simple quand on envoie en restauration une œuvre C2RMF. Maintenant, il faut passer par un portail numérique, donc ils remplissent le formulaire de demande. Il faut ajouter un document qui soit la fiche technique de l'œuvre. Il y a six ans, c'était la croix et la bannière pour faire face. Mais comment gérer tout ça ? Maintenant, ils nous disent simplement “bon la fiche comment je peux la récupérer”. On leur fait un petit mémo et ils sont complètement autonomes. Ils suivent le petit protocole et maintenant, ils ont le truc. L'informatique nous résout beaucoup de problèmes, notamment dans les échanges avec le public. Le fait de pouvoir extraire une fiche documentaire de l'œuvre avec un résumé de la question. Ça va beaucoup plus vite. Donc là-dessus, on les convertit maintenant, ils en sont quand même à avoir de gros débats sur quand on dépouille la bibliographie, tout ce qui peut être publié au fur et à mesure sur une œuvre. J'ai une collègue qui se contente de mettre la référence bibliographique dans la base de données en donnant toutes les cotes de l'ouvrage, les paginations, les reproductions, etc, mais qui ne photocopie pas pour les verser dans le dossier. Donc, elle n'alimente pas le dossier papier dans la partie bibliographie. Et là, de temps en temps ça coince un peu, car ils sortent le dossier et disent “mais je n'ai pas l'article machin”. Alors moi, je continue à photocopier parce que je suis souvent sur des dossiers qui ne sont pas très importants. Donc souvent, cette bibliographie récente permet d'avoir un état de la question et alimente vraiment de façon conséquente le dossier. Mais vous voyez, ça tire un peu de ce côté-là. Donc, ils sont encore très attachés à la version papier, mais par facilité, par rapidité. Quand on a un souci sur une œuvre, c'est très rapide de sortir le dossier, d'avoir tout sous la main, les photos et les autres choses. Par contre, les plus jeunes générations, des conservateurs qui sont sortis de INP il y a une dizaine d'années maximum, eux sont beaucoup plus facilement numériques. Mais c'est aussi après un problème de moyens humains. Je ne dis pas que c'est un problème financier parce qu'il suffirait de sous-traiter. On aurait peut-être plus facilement les budgets pour sous-traiter une numérisation de masse avec simplement le problème de l'immobilisation des dossiers. Ça, ça peut coïncider. Parce qu'il faut externaliser, faire sortir les dossiers, là, à mon avis, ça coince. Il faudrait que cela

puisse se faire en interne sur place et ça, ça ne se fait pas vite. Mais c'est quand même un gros boulot de numériser entièrement le fonds. Nous, on a pris la tangente. Si vous voulez, on a vraiment axé sur une base, sur un site accessible au plus grand nombre.

Karl Pineau - Vous savez dans quelle mesure est-ce que tout ce qui est production d'archive numérique, je pense par exemple très pragmatiquement aux mails que les conservateurs peuvent échanger à propos des œuvres. Est-ce que ça va être réimprimé ? Non seulement quel peut être le rapport avec les archives du Château ? Est-ce que vous vous allez les récupérer pour les mettre dans les dossiers comme vous pouviez avoir la correspondance avant ?

Christine Desgrez - Alors honnêtement, moi, j'imprime mes mails. Parce que c'est ce qui est le plus facile pour moi au niveau de la conservation. Surtout que c'est un peu de la littérature qui augmente. Et puis, à la fin, on garde finalement qu'une partie qui est vraiment significative. Mais c'est vrai que j'imprime pas mal les mails que je peux mettre éventuellement dans une chemise plus ou moins confidentielle, parce que c'est daté, parce que c'est signé et tout simplement quand un conservateur demande un déplacement à la Régie. De plus en plus, j'ai imprimé le mail parce qu'il n'y a pas de contestation. On sait quand le déplacement était demandé pour quelle salle et souvent, si l'emplacement n'a pas été répercuté dans la base de données par le personnel de la Régie qui a eu un problème de coup de feu, par manque de temps, de personnel, etc. Au moins, dans le dossier, on a la trace. Rien n'empêche d'expurger après si on s'aperçoit que finalement, il y a un rapport de restauration qui peut le résumer. Mais souvent, le mail permet de reconstituer le contexte, pourquoi ? Souvent, on me transfère des échanges de mails entre deux conservateurs ou des chercheurs qui vont émettre des hypothèses sur des attributions, qui ont trouvé quelque chose ou qui ont consulté une pièce d'archives. Ils donnent une cote et ça je l'archive aussi. Parce que ce sont des points d'avancement sur l'analyse d'une œuvre ou l'étude de l'historique d'une œuvre. Je n'ai aucun scrupule à le mettre dossiers et au moins, c'est facile parce qu'archiver ma propre boîte mail... Je n'ai pas trouvé de solution. Je ne protège pas bien la forêt, là, honnêtement, j'imprime. Non, mais c'est vrai, j'imprime parce que pour moi, c'est plus rapide. Je disais qu'on va me changer de poste avec les histoires de télétravail, on passe à des ordinateurs qui ont un disque dur plus faible. Je suis en train de vider, nettoyer. Vous voyez très vite que cet archivage numérique n'est pas forcément très structuré,

très évident pour nous. On n'a pas de consigne particulière de la part des archivistes au château par rapport à toute cette littérature numérique. Moi, je suis de la vieille école, vous savez. Donc je m'en sors mieux, effectivement, avec le papier pour l'archivage. De toute façon, si vous aviez d'autres questions un jour, vous n'hésitez pas à m'envoyer un mail.

Annexe 2 - Musée Rodin (Laurence Goux)

Karl Pineau - Vous avez pu voir quels sont les centres d'intérêt qui m'intéressent au niveau des dossiers d'œuvre et peut-être qu'on peut commencer par le premier élément, l'élément fondamental, est-ce que vous pouvez m'expliquer quelle est la nature des dossiers d'œuvre que vous pouvez avoir au musée Rodin ? Et comment est-ce qu'ils sont structurés et sur quels types de collections ils portent ?

Laurence Goux - Le premier point est que le musée Rodin a une spécificité, il a deux documentations. Une documentation dite générale qui est gérée par le Service de la recherche et des archives, qui va comprendre les fonds historiques et les fonds de l'établissement. Dans cette documentation générale, il y a toute une partie que l'on appelle des dossiers "Sujet", des dossiers sur les sujets des œuvres de Rodin. Dans ces dossiers sujets, nous n'aurons que de la documentation générale, c'est-à-dire toute pièce qui ne peut pas être liée à une œuvre spécifique. Mais ça va pouvoir expliquer des spécificités qui peuvent se trouver devant notre établissement. Ça, c'est Sandra Boujot qui s'en occupe. Moi, je m'occupe de la documentation des collections et donc les collections sont divisées en quatre corpus : le corpus des sculptures ; le corpus des antiques (la collection que Rodin a donné, sa collection propre - dans antique, il y a aussi des œuvres médiévales ou asiatiques mais on a appelé ça antique parce que le plus gros de ces œuvres sont des œuvres antiques). Ensuite, on a un corpus sur les peintures, dessins, et gravures ; et un corpus photo. Le corpus photo est quelque chose de récent, donc la documentation n'est pas du tout développée de la même façon que pour les autres corpus. Le corpus documentaire le plus développé, c'est celui des sculptures. Avec ces deux docs : une doc générale dans lequel on va avoir des coupures de presse du vivant de Rodin, des catalogues de vente du vivant de Rodin, des choses comme ça, et toute la doc générale qu'on va trouver liée à un sujet de Rodin, par exemple Le Penseur, Un baiser et ainsi de suite. Dans notre documentation de collection, on n'a absolument pas un dossier d'œuvre pour chaque œuvre. D'une part, parce que ça n'est pas forcément nécessaire. Rodin a démultiplié le nombre de modèles, par exemple quand vous aviez 25 fois le poignet droit tendu et qu'il n'est jamais parti en prêt, qu'il a juste une photo documentaire, on n'ouvre pas un dossier pour ça. On n'est pas exhaustif et les dossiers d'œuvre n'ont pas du tout un contenu équivalent des uns en fonction des autres. Des œuvres comme Le penseur ou Le baiser vont avoir beaucoup de choses surtout

en référence bibliographique ou d'exposition. Parce que c'est ce qui est reproduit partout. Un dossier d'œuvre est essentiellement constitué... J'essaie de vous dire au plus large ce qu'il peut contenir au maximum, sachant que tous n'ont absolument pas de contenu. On a des tirages papier noir et blanc. On a une fiche imprimée qui est notre première base de données qui avait été exportée sur Joconde qui n'existe plus. On a les anciennes fiches de Cardex qui, avant l'informatisation des collections, permettaient de gérer le mouvement des œuvres. C'est un petit document, une fiche bristol dans lequel, d'un côté, vous avez la photo de l'œuvre et de l'autre côté, vous avez des infos minimales : titre, dimensions, techniques et numéro d'inventaire. En bas de cette fiche, vous écrivez sa localisation permanente en réserve et à chaque fois qu'elle s'en va quelque part, vous notez où elle va et quand elle revient, la localisation elle reprend où elle va, et avec les dates. En fait, autrefois, c'est comme ça que la régie des œuvres gérait ses prêts et autres. Nous, on a choisi de garder ce format papier parce que (après je vous parlerai de la base de données et du parallèle entre les deux) toutes ces infos aujourd'hui, on ne sait pas si elles y sont ou pas dans la base de données. De facto, on va garder tout ce qu'on peut garder et une fois qu'on aura peut-être intégré un certain nombre de choses, on basculera ces données dans des archives qui deviendront des archives institutionnelles, ou on décide de les laisser dans les dossiers d'œuvre. Parce que malgré tout, ça peut rester de l'archive d'une vente. Ensuite nous avons un dossier bibliographie, donc partout où l'œuvre a été publiée, que ce soit un article de presse, la couverture d'un ouvrage de médecine parce que l'on reçoit tout ça en justificatif. Ensuite on a un dossier exposition, c'est toutes les publications liées aux lieux où l'œuvre a été exposée. Ensuite on va avoir un sous dossier "constats d'état", un sous-dossier "soclage" ou le type de présentation. Un dossier de restauration, un dossier sur toutes les demandes de prêt de photographies de l'œuvre. Ça, c'est la base générale, en fait, c'est ce qu'on trouve partout, de manière générale, pour des sculptures. Ensuite, on peut avoir des spécificités dans certains dossiers qui sont liés en fait à des demandes de certificats de sortie de territoire puisqu'on est référent pour l'œuvre de Rodin ou des avis qui nous sont demandés par des commissaires-priseurs. Donc, on ne peut pas rendre d'avis en tant que tel, mais on peut générer un courrier. On va aussi avoir des documents que nous adressent les experts qui ont authentifié des œuvres de Rodin et qui tiennent à nous faire savoir qu'elle va sortir, qu'elle va passer en vente. Alors ça, c'est quelque chose qui aujourd'hui n'est pas clairement structuré parce que les trois-quarts de ces informations se trouvent dans la doc générale. Nous avions avant mars 2020, un projet

de remise à plat à grande échelle des contenus. On a fait toute une étude des contenus, des dossiers généraux et des dossiers d'œuvre. Pour moi, c'est une aberration. C'est une perte de visibilité et d'information. Pour moi, le dossier du sujet doit être avant le dossier d'œuvre. Il faut qu'on ait un tout, que toute la documentation sur le sujet "Le penseur". Il faut qu'on ait la documentation du sujet en général du Penseur, puis de chaque œuvre du Penseur conservée dans la collection, puis de nos dossiers de collection extérieurs où sont tous les exemplaires en mains privées et en main publique. Parce qu'en fait, la sculpture a vraiment, surtout avec le nombre d'exemplaires en bronze, pour moi, une spécificité de classement que ne vont pas avoir les autres typologies d'œuvres ou même si quelqu'un n'a que des marbres ou autres. Avant d'être au musée Rodin, j'étais au musée Zadkine, une collection beaucoup plus petite, mais on avait réussi à beaucoup mieux structurer la documentation par rapport aux exemplaires fondus ou existants. C'est une approche que je suis en train de mettre en place dans l'institution. Ce travail viendra. Quand, je ne sais pas, mais c'est aussi parce que on va trouver des informations sur la vente d'un côté de l'autre. Ensuite, on va avoir aussi des sous-dossiers dans les dossiers d'œuvre de sculptures qui vont être des analogies, ou des copies par d'autres artistes. Parce que comme on est dans un musée monographique, on a une vision assez pointue et assez large de ce qu'on va mettre en parallèle ou en regard et qui doit se compléter entre ce qu'on va mettre en œuvre en rapport et, par exemple, dans des dossiers de thématique de la documentation générale (moi, j'ai ouvert des dossiers comme "Les mains", "les pieds" parce que ce sont des choses sur lesquelles Rodin a beaucoup travaillé). Et à chaque fois que je tombe dans des ouvrages sur des artistes contemporains qui traitent la thématique, je les mets dans le dossier de documentation générale. Mais si une œuvre spécifique de l'artiste me rappelle une œuvre spécifique de Rodin, je vais aussi mettre une copie dans des œuvres en rapport ou vue par d'autres artistes. Tout ça pour faire abonder, en fait, la connaissance et la réflexion. C'est à peu près ce qu'on a pour des dossiers de sculptures, la spécificité des dossiers d'œuvre de sculptures, c'est qu'ils sont rangés par sujet, par ordre alphabétique de sujet. Donc, quelqu'un qui ne connaît pas l'œuvre de Rodin a un mal fou à trouver ses petits dans notre documentation. Donc, quand j'ai pris mon poste il y a quatre ans, c'était bien mon problème en arrivant de réussir à retrouver les dossiers physiquement. Pour pallier ce problème, j'ai généré un fichier Excel, est-ce que vous voulez que je le partage à l'écran ?

Karl Pineau - Avec plaisir.

Laurence Goux - Pour moi, les dossiers d'œuvre ad hoc sur les œuvres, c'est à partir de ça aussi qu'on peut générer tout un travail scientifique pour les chargés de collections. C'est avec les outils qu'on va mettre en place qu'eux vont pouvoir aussi structurer leur travail ou avoir des idées de recherche. Alors on a le numéro d'inventaire de l'œuvre ; on a l'intitulé du dossier suspendu ; le titre du dossier d'œuvre qui est parfois différent de l'intitulé du dossier suspendu ; les titres des dossiers qui peuvent être en sus des dossiers d'œuvre dans un hamac (parce qu'en fait, dans notre documentation des œuvres sculptures, on a aussi bien nos collections que des dossiers sur les collections publiques extérieures, que les collections privées extérieures et que les ventes il faut arriver à avoir quand même une visibilité assez large) ; ensuite on a si l'œuvre a un titre différent de celui du hamac. Il y a des œuvres qui ont changé de nom au fil du temps, mais on a mis deux noms dans la colonne C ou D. Mais il faut avoir connaissance du F, parce que si quelqu'un arrive et nous dit *“en fait, je voudrais voir toutes les informations que vous avez sur l'œuvre intitulée La pudeur”*. Ensuite le dossier vente créée, c'est parce que depuis cette année j'ai effectué un travail de nettoyage sur les ventes pour arriver à réorganiser pour qu'on s'y retrouve avec sa localisation dans la documentation.

Karl Pineau - Le dossier vente est intégré dans la documentation, ce n'est pas un dossier à part ?

Laurence Goux - C'est un dossier à part qui va avec les collections extérieures, publiques et privées.

Karl Pineau - D'accord, quand vous parlez des ventes, ce sont les ventes qui traitent de ce sujet, mais qui ne sont pas forcément les achats du musée Rodin.

Laurence Goux - Tout à fait, parce que les ventes liées aux achats du musée Rodin seront dans le dossier de l'œuvre acquise et rentrée dans les collections. Mais quand nous prêtons des œuvres, on a besoin aussi d'avoir l'estimation des œuvres qui passent en vente pour réguler nos coûts. Donc dans notre base de données on peut le rentrer, mais on rentre juste une mention,

alors que dans ces dossiers de vente, on retrouve les photos et c'est beaucoup plus riche. Ensuite, s'il y a une photo ou non dans le dossier d'œuvre, le nom des photographes ça nous permet de savoir si des photos sont libres de droit ou pas ; si ça a une fiche dans notre base ; et si c'est reproduit dans la base et après les notes c'est parce que beaucoup de gens travaillent à partir de ce fichier et donc ça permet de mettre à cet endroit les incohérences qu'on a vu des rangements à faire et les propositions.

Karl Pineau - Quand vous dites, “reproduite dans la base”, on reproduit la photo ou tout le dossier d'œuvre ?

Laurence Goux - Non, la photo, il y a une photo qui illustre notre base de données. On n'en est pas du tout, mais alors pas du tout à une GED. Mon regard de documentaliste est que tant que le service des archives n'a pas un logiciel qui lui permet d'informatiser ses fonds, je ne vois pas comment on peut enclencher une GED. Je pense que les deux doivent se faire en même temps et que nous devons mettre en place une logique globale d'établissement sur ce qu'on choisit de numériser, pourquoi on le numérise, comment on le stock, à quel endroit et à quel usage ? Et cela, quand on a la chance d'avoir les archives de l'institution sur site et d'avoir un archiviste, ça ne peut que se construire en commun pour avoir une vraie logique d'établissement. Donc, si, nous avons commencé à générer ça dans notre base de données collection, d'une manière plus ou moins approximative et moins réfléchie qu'une structure globale avec une arborescence aussi informatique pour conserver ces données et pour qu'elles puissent correctement archiver par notre archiviste. Pour moi, on n'en est pas là. On va déjà remplir correctement notre base de données. Avoir des infos sûres, avoir des dossiers papier avec un peu plus de contenu que ce que l'on a aujourd'hui. Parce que mon constat est que pour un musée centenaire, c'est quand même très maigre comme information. Du coup, on en est vraiment là juste avant la numérisation d'images.

Karl Pineau - Quand vous dites que vous avez relativement peu d'informations, vous parlez des dossiers d'œuvre en général ?

Laurence Goux - Oui, des dossiers d'œuvre en général.

Karl Pineau - Est-ce que vous avez une idée à peu près de la quantité de documents que vous avez par rapport au nombre d'œuvre, de mètres linéaires ou ce genre de choses ?

Laurence Goux - J'avais dû faire des tableaux de mètres linéaires de dossiers d'œuvre. Je dois avoir ça parce que j'avais fait aussi un tableau avec un pourcentage du nombre de dossiers d'œuvre ouverts par corpus par rapport au nombre d'œuvres conservées. Je prends des notes, alors ça date de mon arrivée depuis, ça a évolué. Mais bon à une date X, ça donne un bon point de vue. Ça, c'est pour ce qui concerne les sculptures, où on était obligé de faire ça parce que c'est rangé par ordre alphabétique de sujets. Mais là où c'est compliqué aussi, c'est que dans notre base de données, nous n'avons pas de thésaurus du sujet. On est en train de le construire. On est en train de générer ce thésaurus et on a pu le faire parce que ce tableau était existant et que l'on avait une source de départ. En fait, ce qu'on a fait, on a repris ce document Excel, parce que dans notre base de données on a l'information si un dossier d'œuvre existe ou pas pour chaque œuvre. Donc ça, c'est l'état à la date d'aujourd'hui, des dossiers d'œuvre sculptures existants et ce qu'on a fait pour créer notre thésaurus de sujets, c'est qu'on a pu faire un export de tous les numéros d'inventaire des fiches d'œuvre dans les bases de données qui étaient dites sans dossiers d'œuvre qu'on a concaténer dans le fichier Excel. Ainsi, on a une vision globale de tout le corpus des sculptures et à partir de là, on est en train de travailler sur un fichier Excel qui recense tous les sujets. Est-ce que ça vous intéresse de le voir ?

Karl Pineau - Pourquoi pas, oui, comment est-ce que vous l'articuler avec la documentation qui traite des sujets ?

Laurence Goux - Alors, j'ai imprimé l'outil de recherche qui recense la liste des sujets, par exemple, je vais vous montrer le fichier ça va être plus clair pour vous. Donc à partir du fichier précédent qui recense tous nos dossiers d'œuvre, on a fait un copier-coller. On a réorganisé, on a concaténé toutes les fiches des numéros d'inventaire avec un certain nombre de données exportées de la base. En fait, on leur donne par ordre alphabétique et avec un thème et un sujet, c'est-à-dire qu'on garde l'intitulé du dossier suspendu, l'intitulé du dossier d'œuvre et on génère un intitulé de sujet et intitulé de thèmes.

Karl Pineau - C'est intéressant parce que vous donnez des titres aux dossiers d'œuvre, ce qui est quelque chose que je ne suis pas sûr d'avoir vu de manière très courante ailleurs ?

Laurence Goux - Parce que la complexité de l'œuvre sculptée génère ça. Parce que les autres corpus antiques, dessins, photos, peintures, gravures sont tous classés par numéro d'inventaire. Or là, ce n'est pas possible parce qu'il faut en plus avoir une vision, par exemple, vous voyez "Rose Beuret" il y a dix fois Rose Beuret. Il faut qu'on sache y aller en plaques, en bronze et en marbre, si elle est assemblée à autre chose. C'est vraiment une spécificité et par exemple, vous me disiez, par rapport à la documentation générale comment rester concordant, en fait eux ils auront un seul dossier Rose Beuret générique et dedans, ils auront peut-être des sous pochettes marbre, bronze ou plâtre. Mais ils ne vont pas du tout aussi loin puisqu'en général, la documentation qui est contenue est liée à un intitulé et pas à une œuvre. Pareil, par exemple, pour "les bourgeois de Calais" chez nous, juste pour vous montrer la complexité, c'est un monument, des maquettes différentes, chaque bourgeois seuls, grands, petits ou moyens modèles, nus, vêtus. Donc, autant de sujets différents, mais pour la doc générale, un seul sujet : "Les Bourgeois de Calais". Après, s'il y a beaucoup de contenu par figure, ils ne vont jamais aller dans le détail. C'est juste pour que vous arriviez bien à comprendre, la démarche par rapport aux sculptures. Ce que je voulais vous expliquer aussi est qu'en fait cette documentation des collections, elle est très récente. Parce que jusque dans les années 2000, chaque corpus, chaque chargé de collection avait des dossiers d'œuvre de son corpus dans son bureau.

Karl Pineau - C'est un grand classique de ce que me disent tous les musées.

Laurence Goux - Il n'y avait pas de mutualisation, il n'y avait pas de mise à disposition et c'est ce qui explique que pour chaque corpus les dossiers sont constitués de façon différente, sont classés de façon plus ou moins différente et ont des contenus très différents. Parce que nous sommes face à des générations entières qui sont parties avec des contenus.

Karl Pineau - Vous voulez dire avec des conservateurs ou de chargés de collections qui sont partis avec leurs dossiers d'œuvre quand ils sont partis en retraite ?

Laurence Goux - Oui mais sans même en avoir forcément conscience. En fait, à la faveur d'un déménagement au début des années 2000, la doc a quitté les bureaux de chaque chargé de collections pour venir s'installer dans le lieu où elle est actuellement. On a regroupé la totalité des dossiers d'œuvre de tous les corpus.

Karl Pineau - C'est vraiment le fait d'avoir voulu déménager qui a créé ça ou c'était quelque chose qui était aussi réfléchi de manière à centraliser volontairement cette collection. Vous savez comment est-ce que ça s'est passé à l'époque ?

Laurence Goux - Non, ça, je ne le sais pas. Je n'en ai pas beaucoup entendu parler. Je pense que de la part du directeur de l'établissement, il y avait un souci de rationalisation et de partage d'infos. Parce que ça, j'ai souvent entendu dire que c'était Dominique Bienville à l'époque qui voulait partager les données, mettre quelque chose en commun. Sous couvert de trouver d'autres informations. Par ailleurs, je pense que Sandra Boujot a publié, dans un ouvrage de Merleau-Ponty, quelque chose sur les dossiers d'œuvre. Mais attention, je mets un warning parce qu'en fait jusqu'à l'année dernière, le service de la recherche appelait les dossiers de documentation générale, des dossiers d'œuvre. Et j'ai enfin réussi à leur faire entendre que ça n'en était pas. Ce sont des dossiers de documentation, ce ne sont pas des dossiers d'œuvre, ce n'est pas la même chose. Voilà ce que j'ai oublié de vous dire aussi pour les contenus des sculptures. C'est que pour les nouvelles acquisitions, on en acquiert peu au musée Rodin, mais depuis que je suis là, on met les informations que l'on estime de base via cette acquisition dans une sous pochette confidentielle, quand elle est nécessaire dans le dossier d'œuvre, et tous les originaux partent en archives. Pour tout ce qui est antérieur ce n'était pas fait systématiquement. Donc, comme les archives ne sont pas accessibles aux chargés de collections, ça peut aussi poser problème pour l'accès à l'info. C'est plus simple d'avoir les documents de base dont l'on peut avoir besoin : l'arrêté de l'entrée dans les collections, la commission d'acquisition, la note écrite pour la commission et ainsi de suite.

Karl Pineau - De manière générale, sur cette question de la façon dont vous pouvez gérer la multiplicité des documents quand vous avez un article de revue ou quoi que ce soit qui parle

d'une œuvre, vous allez en faire une photocopie, vous allez y mettre une référence à votre bibliothèque qui pourrait conserver l'article ? Comment fonctionnez-vous en termes de références documentaires dans les dossiers ?

Laurence Goux - Alors, il y a plusieurs façons de la traiter. Je parle en général, quel que soit le contenu scientifique ou pas scientifique. Il y a plusieurs choses, nous avons une agence photo qui vend les repro ou qui donne les reproductions. Elle est sollicitée par, on va dire, tout type de demande, par exemple une illustration d'un magazine de santé pour "le Penseur", etc. Elle va recevoir un justificatif, ces justificatifs qui n'ont pas de contenu scientifique, n'ont absolument pas vocation à rester, à être intégrés dans la bibliothèque de l'établissement. Donc soit c'est la forme d'une plaquette toute petite et j'intègre le document original dans le dossier d'œuvre ; soit c'est juste la couverture d'un livre, je vais en faire juste la copie avec les récurrences et ISBN que je mets dans le dossier d'œuvre et ensuite on va utiliser l'ouvrage soit pour faire des échanges, un site ou autre ; soit l'ouvrage est par exemple un catalogue d'exposition, donc il a vocation à rentrer dans les collections de la bibliothèque. Donc, il va être référencé dans le logiciel de la bibliothèque. Il va être référencé dans la base de données. Il sera là en tant qu'ouvrage et seront liés à cet ouvrage toutes les œuvres reproduites dont il est question dans le livre et dans la fiche biblio de la base de données on aura le lien URL vers la fiche du logiciel. Alors aujourd'hui, je n'ai pas réussi à avoir d'export de notre logiciel PMB de la bibliothèque vers notre base de données, mais nous devons changer de support informatique l'année prochaine en restant chez le même prestataire. Et donc là, je vais faire mettre ça en place pour qu'en fait, on puisse aller ponctionner directement dans notre base. On a la référence biblio dans notre base de données, alors si c'est juste la reproduction de l'œuvre avec zéro contenu, il y a juste la référence biblio. S'il y a un article avec un intérêt ou même une reproduction avec une autre œuvre en regard qui peut évoquer quelque chose ou amener du contenu, là, on va photocopier et mettre dans le dossier d'œuvre. Mais en fait, on ne met dans le dossier d'œuvre que des choses qui sont réellement utiles parce qu'on a un petit problème d'espace. Ensuite, pour les livres, c'est le même traitement que pour des catalogues d'exposition. Pour les revues, on est abonné à un certain nombre de revues où on reçoit des revues dématérialisées. Selon le thème de l'article, si c'est un article sur les mains et qu'on a une reproduction de main de Rodin. En fait, l'article va dans le dossier Main, la page où il y a la main

de Rodin va dans le dossier d'œuvre avec un renvoi vers l'article dans le dossier Main. Si nous avons la revue en bibliothèque inventoriée, à ce moment-là, c'est informatisé dans la base de données. Avec un renvoi dans le dossier d'œuvre papier si l'article est vraiment intéressant. Si c'est une revue comme la Gazette Drouot, que l'on jette au bout de deux ans, à ce moment-là je découpe directement dedans et je mets la page découpée dans le dossier. En fait, c'est en fonction de la façon dont la bibliothèque va aussi gérer le document et on a mis en place une chaîne pour essayer que chacun voit tout et puisse techniquement traiter l'information.

Karl Pineau - Et qu'ils aient conscience que les autres services du musée ont eu tel document, etc ?

Laurence Goux - Comme le traitement ne va pas être le même en bibliothèque et en doc, il faut qu'on puisse vraiment chacun faire sa partie du travail pour pouvoir indexer au mieux la ressource.

Karl Pineau - Tout à l'heure vous parliez des œuvres qui peuvent être achetées ou qui peuvent arriver maintenant au musée Rodin. Quand est-ce que précisément vous ouvrez le dossier d'œuvre, est-ce que vous attendez que l'œuvre soit inscrite à l'inventaire pour ouvrir un dossier d'œuvre ? Cette décision, par quoi est-ce justifié ?

Laurence Goux - Alors, on fait ça parce qu'on achète peu d'œuvres. Notre base de données nous permettrait de faire de la pré-acquisitions et autres, mais c'est trop complexe. En fait, on n'achète peu d'œuvres. Chaque chargé de collections génère la fiche dans la base de données, met de côté au fur et à mesure qu'il génère son acquisition, un dossier complet de ressources et de documentation. On a mis en place un protocole pour ouvrir ces dossiers avec ce qu'il doit contenir et comment il doit être structuré, ce qui a permis de prendre conscience et connaissance de ce qui existait puisqu'en fait la conservatrice est arrivée il y a quatre ans comme moi, et l'attachée de conservation qui travaille avec elle est arrivée il y a deux ans. Donc tout ça, c'est du nouveau personnel qui n'était pas à même de se retrouver tout de suite dans la structuration des contenus tels qu'ils ont été générés par une personne qui était au musée depuis plus de trente ans. Elle avait suivi toutes les évolutions et donc, en fait, c'est un peu sa docu avec son mode

opératoire. Et quand elle a été constituée, elle a été constituée juste pour les sculptures. Elle n'a pas été construite pour une communauté d'utilisation. Nous, on est obligé de générer des nouveaux contenus en les rendant accessibles à tous de la façon la plus simple possible. Il faut que les gens soient autonomes avec la documentation, rigoureux, suivent les normes. Et pour ça il faut normer, il faut comprendre ce que ça contient, comment ça le contient, si c'est utile, pas utile et ainsi de suite. Tout ça aussi se met en place parce que quand on a un service entier qui change, on peut restructurer les choses. Donc voilà on ouvre la fiche, une fois que la fiche est créée, on crée le dossier d'œuvre, on met des choses dedans et on range dans la doc, on remplit le dossier Excel et ainsi de suite. Je dirais que c'est plutôt une démarche itérative parce qu'on fait plus en fonction des documents disponibles. Les œuvres ne sont pas du tout connues de la même façon. Ça va être au gré de l'évolution des recherches et des thématiques de travail. Par exemple, pour les thématiques de travail on a créé aussi sur le réseau un dossier partagé dans lequel tous les gens qui publient sur les œuvres du musée en interne viennent y déposer leurs articles, leurs publications et ainsi de suite. On est vraiment un pot commun utilisable. On a une cheffe de service qui est vraiment sur le partage de l'info, sur la mise en réseau commun. On a beaucoup plus de choses sur nos réseaux communs que sur nos réseaux personnels. C'est aussi pour qu'il y ait une dynamique. Notre chef de service est là depuis cinq ans. Ça explique aussi la possibilité de renouveler des pratiques, de remettre des choses en place, de restructurer.

Karl Pineau - Justement, sur ce point-là, vous parlez de l'outil numérique, vous dites que vous mettez un dossier partagé en réseau. Ça sous-entend que vous, à la documentation, vous allez réimprimer ces fichiers ? Est-ce que vous allez les garder en format numérique si ça traite d'une œuvre spécifique ?

Laurence Goux - Souvent, c'est soit publié dans un catalogue, soit publié dans une revue. Si j'imprime ou si je copie quelque chose, ce sera le document publié pas le document source. Mais comme très souvent, ça peut être publié en langue étrangère. Pour faire du dépouillement, on ne sait pas parler le danois, l'allemand, l'anglais, l'espagnol, l'italien alors ça permet aussi d'avoir le texte original et d'être plus pointu dans son dépouillement. Mais en général, je pars de ce qui est officiellement édité. Parce que ce qui n'est pas encore édité reste un document de

travail et pas un document d'archives. Ça n'a pas le même statut non plus pour pouvoir donner aux chercheurs. Parce qu'il faut savoir que dans notre salle de lecture, c'est le service recherche qui accueille les chercheurs, pas la conservation, donc ce sont services recherche qui va prendre des dossiers d'œuvre et en sortir des infos. Donc, il faut qu'on soit aussi clair et structuré dans ce qu'on met dedans, pour que ce soit facile pour eux de le transmettre et qu'ils n'aient pas à chaque fois à rebalayer la totalité du dossier pour savoir ce qu'ils peuvent donner ou pas donner aux chercheurs.

Karl Pineau - Vous insistez beaucoup, mine de rien, sur cette question qu'on retrouve souvent dans les documentations, de la confidentialité d'une partie du dossier qui est transmis.

Laurence Goux - Parce que nous, comme on gère le droit moral, on a aussi beaucoup de choses liées à des avis, des expertises, des particuliers qui nous sollicitent pour comprendre leur œuvre, savoir s'ils ont une œuvre. Et donc, tout ça, ce sont des adresses mail privées, des infos qui permettent de reconnaître un propriétaire et il faut vraiment faire très attention. Ensuite, on a aussi toute la partie constat d'état qui a un lien avec la sécurité de l'œuvre qu'on n'est pas censé transmettre. Mais comme on a un archiviste sur place, ça se fait dans la fluidité. On a quelqu'un avec qui, dès qu'on se pose une question, on peut échanger, voir comment on structure, qu'est-ce qu'on fait, etc. Les autres dossiers d'œuvre, pour les antiques, sont classés par grande période : Grèce, Rome, Egypte, Asie, Moyen Âge, Renaissance, moulages. Ce sont les gros fonds de collection de Rodin qui sont classés par numéro de 1 à X, les dossiers d'œuvre ne sont ouverts que quand on a quelque chose à y mettre. Tout un tas d'œuvres n'en ont pas. Pour les peintures et dessins je pense qu'il y a à peu près un dossier d'œuvre pour tout. Pour les dessins, il y a très peu de contenu, les peintures il y en a plus. C'est à peu près la même chose que les contenus des dossiers de sculpture. La différence, c'est que souvent, vous avez ce qu'on appelle le dossier personne, qui devraient être en documentation générale sur l'artiste, qui est avec. Donc là, il y a aussi tout un travail à mettre en place parce qu'on peut conserver un artiste, il peut être à la fois dessinateur, peintre et sculpteur. Parfois, on va se retrouver avec trois dossiers personne à trois endroits différents. Pour les gravures, c'est un vaste chantier. Tout ce qui est autre que l'œuvre de Rodin, a été complètement restructuré il y a deux ans, classés par ordre alphabétique d'artistes et pour chaque œuvre de chaque artiste en fait par état. J'applique le même principe

qu'à la sculpture, il faut qu'on s'y retrouve. Et pour Rodin, ça n'a jamais été fait et comme on a énormément d'états d'une même gravure, il y a vraiment un travail sur le long terme à faire et qu'il faut faire avec le chargé de collections. Parce que ça veut dire qu'il faut vraiment se pencher sur le sujet. Ça n'empêche pas de faire du dépouillement. On n'achète jamais de gravures, on les prête très peu. On n'est pas du tout dans la même mobilité que pour les sculptures, des peintures, des dessins ou des photos, voire des antiques. Pour les photographies c'est un corpus plus récent, qui a été créé il y a quelques années, puisqu'on a décidé de porter un inventaire des collections toutes les photographies issues en gros de la donation de Rodin. Voilà donc là on ouvre les dossiers, c'est assez récent, mais on se met à les ouvrir. Ça va de 1 à X là et dedans, on retrouve la même structuration que les autres. Il y a peu de temps, j'ai refait une norme sur les couleurs des pochettes et des sous pochettes, la façon de mettre des tampons et ainsi de suite. Je veux que ce soit un outil commun à tous, utilisable par tous. Il faut qu'il y ait une norme parce que sinon, c'est n'importe quoi. Avec un petit vademécum aussi sur le rangement et les remplacements.

Karl Pineau - Vous disiez sur les photos il y a quand même un caractère systématique du dossier dans le sens où vous essayez d'en ouvrir un pour chaque photo ?

Laurence Goux - Non pareil, comme pour tous les autres. On ne l'ouvre que quand on a du contenu à y mettre. Si on a qu'un tirage papier, on n'ouvre pas un dossier d'œuvre. En fait, on est vraiment dans l'idée que comme on a quand même une base de données qui recense la totalité de nos collections, si l'info minima est présente dans la base et qu'on n'a rien de plus à mettre dans le dossier d'œuvre, alors on n'ouvre pas un dossier. Le travail est en cours et le restera encore un certain temps.

Karl Pineau - De ce que vous décrivez c'est, mine de rien, un travail quotidien. Visiblement il y a des collections où vous êtes en train de reprendre le travail, mais sur la question, notamment des œuvres de Rodin, c'est un travail quotidien, systématique, de mise à jour des informations quand elles arrivent.

Laurence Goux - C'est vrai que je dépouille, je mets les documents dans mon bureau. Et puis après, j'ai des stagiaires. J'ai eu la chance d'avoir depuis deux ans quelqu'un en alternance dans les métiers de l'information documentaire aussi, à qui je fais faire ça parce que le classement dans notre doc est vraiment un exercice intellectuel très intéressant pour eux et pour nous. Parce que pour nous, ça peut montrer les failles du système quand on ne trouve vraiment pas quelque chose, c'est que c'est mal pensé alors il faut revoir. Donc oui, c'est un travail, mais quotidien c'est beaucoup dire surtout depuis un an. Mais c'est vrai que c'est quelque chose qui est tout le temps pris en compte.

Karl Pineau - Je pense qu'on a déjà abordé la question peu de l'histoire des dossiers, sauf si vous aviez d'autres éléments que vous connaissiez, à part le fait qu'ils ont été constitués largement dans les années 2000 ?

Laurence Goux - En fait ils étaient constitués avant, mais ils étaient dans les bureaux des chargés de collection. Je ne sais pas bien ce qu'il y avait, ou qu'est-ce qui les délimitait ou comment ils le géraient. Depuis 2000, c'est devenu quelque chose de commun et je pense qu'ils n'ont pas forcément été restructurés, mais ils ont certainement été beaucoup plus abondés, en tout cas, abondés différemment.

Karl Pineau - Il y a la question de la numérisation qui m'intéresse aussi beaucoup. Vous disiez que vous n'aviez pas forcément de pratique encore pour le moment de numérisation de vos dossiers d'œuvre, ce qui me pose une question qui est : qu'est-ce que vous faites de tous les documents nativement numériques que vous commencez à accumuler sur les œuvres ? Est-ce que vous les imprimez ? Est-ce que vous les classer sur des espaces partagés ? Qu'est-ce que vous en faites ?

Laurence Goux - Pour les constats d'état qui sont des documents numériques, ils sont à la fois sur le réseau en partage, mais ils sont forcément papier parce que le constat d'état est le document juridique, en cas de sinistre. On est obligé d'avoir une signature, une date et une heure, donc ils sont tous imprimés. Ils suivent l'œuvre pendant son prêt et rentrent une fois que l'œuvre est rentrée de prêt. Ils sont stockés dans les dossiers d'œuvre. Ça nous permet aussi lors

des prêts d'avoir tous ces documents papier les uns à la suite des autres dans la même pochette. Pour le chargé de collection, c'est vraiment très pratique parce qu'en un coup d'œil, il va voir s'il y a eu un sinistre ou non, s'il décide qu'il le prête ou pas. Dans ma pratique, les documents les plus importants liés à l'œuvre doivent toujours avoir une source papier. À part, si on a un incendie dans un établissement, c'est quand même le meilleur moyen que le document ne disparaisse pas. D'ailleurs, on va faire une migration, on va changer de base de données, de support technique l'année prochaine. Avec le service informatique, on avait imprimé chaque fiche de la base avant et on a décidé qu'on ferait ça à peu près une fois tous les 5 ans ou tous les 10 ans pour garder une trace. Parce qu'aujourd'hui, la première base de données du musée Rodin qui a existé, la seule trace qu'on en ait, c'est notre support papier.

Karl Pineau - Vous savez de quand elle datait cette base ?

Laurence Goux - Des années 80 ou 90.

Karl Pineau - ça m'intéresse de savoir comment elle a pu être mise en œuvre et si ça venait de Micromusée ou ce genre de choses.

Laurence Goux - Alors je crois qu'ici il n'y a jamais eu Micromusée. Je ne sais pas comment on se retrouve avec une impression d'un export Joconde. Notre logiciel est celui de SkinSoft. Avant, le musée était doté d'une base unique et personnelle qui avait été construite pour l'institution via un logiciel. En fait, on avait un informaticien qui avait structuré une base de données pour chaque corpus, bouclant l'ensemble des corpus qui ont été basculés sur la base actuelle. Et avant ça, je ne sais pas, et la documentaliste qui était là avant ne m'a laissé quasiment rien comme info. J'ai vraiment du mal à remonter cet historique. Est-ce que cet export Joconde était déjà issu d'un logiciel, d'une base de données qui a disparu où on n'a gardé que l'export. Je suis incapable de vous dire aujourd'hui. Ensuite, notre problème avec les documents nativement numériques, ce n'est pas leur durabilité dans le temps mais la capacité de lecture qu'on en aura. Moi, j'ai un principe de méfiance, ce qui est essentiel doit être imprimé. Après, je me dis que quand ce sont des revues, des catalogues de vente, c'est tellement sauvegardé dans tellement d'endroits différents qu'on doit arriver à retomber sur ses pieds. Mais

sinon pour la conservation ça va essentiellement être des rapports de restauration, des constats d'état, des photos. Là c'est très bien structuré, c'est sur des réseaux et en partage.

Karl Pineau - Donc, ce n'est pas imprimé ?

Laurence Goux - Si les constats sont imprimés, les rapports de restauration sont imprimés, par contre, les photos numérisées, elles, ne sont pas imprimées, mais on a deux sauvegardes. On a la sauvegarde HD sur un réseau, la sauvegarde bases DEF sur un autre réseau et le reversement dans la base de données de la base DEF. Du coup, ça démultiplie le nombre de sauvegardes. Je ne sais pas comment la bibliothèque gère par exemple des publications qu'elle va recevoir uniquement en numérique.

Karl Pineau - Tout ce qui peut être, par exemple, des échanges des chargés de collections avec qui que ce soit à propos de la collection. Je sais que dans les dossiers d'œuvre que moi, j'ai pris comme exemple de ma thèse, on trouve énormément de correspondance dans les années 50, 60, etc, qui était bien évidemment envoyée de façon manuscrite ou tapuscrite. Et dès que le numérique arrive, dès qu'on passe aux boîtes mail, on n'a presque plus de documents. On ne sait plus à ce niveau ce qui se dit sur les œuvres. Et donc, on a une sorte de coupure qui se fait de manière assez brutale. Et ça, c'est quelque chose dont j'ai l'impression que peu de musées font : de se poser, notamment la question de comment est-ce qu'on exporte les mails ?

Laurence Goux - Quand ils sont importants, je demande aux chargés de collection de les imprimer. Parce qu'en plus, quand les personnes quittent les établissements, les boîtes sont fermées. Et normalement, je crois que selon la loi, on n'a pas le droit d'aller lire dans la boîte mail d'un tiers. L'archiviste peut effectuer une recherche. Mais moi, demain, je me dis "*tiens, untel, il avait écrit sur tel truc dans tel mail*", mais j'ai jeté le mail qu'il m'a adressé, je n'ai pas le droit d'aller dans sa boîte mail pour le rechercher. Par rapport aux acquisitions, aux dossiers d'œuvre pour les nouvelles acquisitions, je prends un exemple, la vente Camille Claudel, il y a 3 ans, a généré pour la première fois de la part du SMF une réunion de tous les gens qui voulaient acquérir pour que les gens n'enchérissent pas les uns sur les autres dans les institutions. J'ai demandé à la chargée de collection qu'elle imprime le fait qu'il y avait eu une

réunion. Après on n'a pas besoin de savoir comment ça s'est dispatché, ce n'est pas à nous de le conserver. Mais dans mon dossier d'acquisition ou dans le dossier archivé papier de l'acquisition, on aura trace de la structuration de la mise en place pour aller acquérir l'œuvre. Là-dessus, je ne leur demande pas de tout imprimer parce qu'on a l'excès inverse qui est de tout imprimer où la moitié des mails n'ont aucun intérêt, sont redondants et autres, mais je leur demande d'imprimer tout ce qui a un intérêt par rapport à l'objet qui rentre. Et après le service informatique et le service des archives font en sorte d'avoir une sauvegarde. Mais là-dessus j'essaye de ne pas couper. Et ça marchait tellement bien qu'au début, je me suis aperçu qu'ils mettaient même leurs brouillons. Ça, ça pose des problèmes parce qu'ils écrivaient au dos de documents confidentiels des données qui ne l'étaient pas. On ne pouvait plus transmettre le document. Ça veut dire aussi de réorganiser, de demander d'imprimer que sur papier blanc, de ne pas avoir de brouillons et ainsi de suite. Mais par exemple, nos chargés de collections laissent leur agenda annuel. On a encore le relevé des rendez-vous, des choses comme ça, donc nous, on est très attentif. Peut-être qu'on est très attentif à ça parce que dans le don de Rodin, il y avait tout ça. On sait à quel point c'est une richesse pour pouvoir travailler, et que si toute cette partie-là disparaît, c'est tout un pan de la vie de l'institution qui ne sera plus accessible à personne. Après, je ne sais pas si on est parfait, si on le fait bien, mais en tout cas oui, ce sont des choses qu'on essaye pour la partie conservation et collection d'être vigilant.

Karl Pineau - Vous pensez qu'il y aura un projet de numérisation, notamment de vos archives ?

Laurence Goux - Oui, il y en aura. Mais le problème, c'est que ça coûte cher, que nous avons à la fois des archives institutionnelles et des archives historiques. Il faut que le logiciel gère les deux. Et ça, ça pose des problèmes aujourd'hui. Je pense que ça viendra. Je pense aussi qu'avec le changement de base de données, ça va nous ouvrir. Ça va nous mettre un socle informatique plus performant, on va certainement pouvoir faire plus facilement des parallèles. Parce qu'il faut que les deux soient poreux. On aura les mêmes noms de personnes et dans notre base de données et dans le logiciel d'archives historiques. Il faut qu'on puisse faire des recoupements. Il y a toute la correspondance et la correspondance elle va parler des œuvres. Donc il faut que notre thésaurus sujet, qu'on est en train de constituer pour notre base, serve aussi pour les

archives. En fait, il faut qu'on arrive à trouver deux systèmes qui puissent dialoguer et qui puissent dialoguer simplement. Mais c'est là où c'est compliqué, mais ça viendra c'est sûr. Et une fois que ce sera là-bas, je pense qu'on pourra passer à la GED, mais avant pour moi, ça me paraît trop compliqué. Je pense qu'on a déjà, en termes de documentation papier, beaucoup de choses à reclasser, à mettre à plat, à ranger et qu'une fois qu'on aura un système documentaire simple, efficace, on pourra y passer. Et je pense qu'on pourra structurer un système de GED très simple parce que notre système premier sera déjà structuré. Parce qu'en fait quand on regarde l'arborescence d'archivage des données de la conservation, c'est l'archivage de notre réseau tel qu'il est. Pour que ça reflète au mieux notre quotidien et que pour l'archiviste ça ne soit pas une charge complémentaire. Je pense que si on continue dans cette logique, on devra avoir vraiment quelque chose de construit, de structuré et qu'on essaierait de rendre plus simple et plus accessible. Mais ça demande beaucoup de travail.

Karl Pineau - Oui, ça, j'en suis conscient

Laurence Goux - Mais bon, en même temps, c'est passionnant parce que c'est comment diffuser du contenu pour les générations à venir. Après ce qui reste des points. Il me semble qu'il y a un ouvrage de Merleau-Ponty.

Karl Pineau - Je l'ai retrouvé pendant qu'on discutait.

Laurence Goux - Après, j'ai une collègue qui avait fait une note interne à l'arrivée de notre ancienne directrice. Donc je vais éventuellement regarder dedans s'il y a des choses qui peuvent vous aider.

Karl Pineau - Si vous trouvez des éléments historiques, notamment.

Laurence Goux - Oui qui peuvent vous éclairer un peu plus. Une dernière chose que j'ai oublié de vous dire, c'est par rapport au corpus des photographies. Un corpus qui existe déjà depuis une bonne quinzaine d'années et qui a été pris en charge par la cheffe du service de la recherche, qui est parti à la retraite il y a deux ou trois ans. Et là, contrairement à tous les autres chargés

de collections qui ont pu partir sans que je sache ce qui a été fait, avec Hélène, on a structuré les données pour qu'il y ait une reversion. Elle a fait un énorme travail qui n'est pas encore totalement fini pour abonder les dossiers d'œuvre, pour dépouiller les catalogues de ventes, générer des analogies des dossiers thématiques et des dossiers d'auteur. Et ça, on l'a fait à quatre, on a travaillé avec l'ancienne chargée de corpus, la nouvelle personne, Sandra, l'archiviste et moi, pour structurer les données et créer directement un outil de recherche et ainsi de suite. Savoir ce qui se trouve où, et qui fait quoi. Parce que sinon l'info se perd très vite, soit on doublonne, soit on a des lacunes. Comme ça, je ne vois rien d'autre. Si vous voyez que vous avez des questions ou des choses qui ne sont pas claires, si vous réécoutez l'enregistrement, n'hésitez pas.

Karl Pineau - Ce qui m'intéresse beaucoup, là où je trouve qu'il y a un vrai point noir dans la question des dossiers d'œuvre, c'est autour de leur histoire. Parce que quand on s'intéresse à cette question. On remonte assez facilement au département des peintures du Musée du Louvre et à leur documentation qui a été créée dans les années 30. Il y a quelques articles qui ont été publiés qui en parlent. Mais en fait, on se rend compte qu'il y a un trou entre les années 40 et les années 2000 où aucun article ou à peu près ne parle du développement et de la généralisation des dossiers d'œuvre dans les musées de France. J'ai rencontré beaucoup de conservateurs qui me disent *“Ah oui, effectivement, quand j'étais jeune conservateur, j'ai commencé à faire des dossiers d'œuvre dans tel musée”*, etc. Mais c'est assez flou. Pourquoi est-ce que c'est arrivé ? Comment est-ce que c'est arrivé ? Qu'est ce qui a justifié que ça vienne ? Est-ce que c'est venu naturellement où on avait besoin ? Est ce qu'il y a eu vraiment un mouvement ?

Laurence Goux - Je peux vous parler d'une autre expérience. Quand j'étais au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, je ne sais pas si vous connaissez. Un musée territorial de la ville de Saint-Denis, un musée avec un fonds énorme. Je pense qu'il doit y avoir quatre-vingt mille œuvres, mais quatre-vingt dix ou quatre-vingt pourcents papier. Et quand je suis arrivé là-bas, en 2000, il y avait des fonds énormes sur l'ancienne apothicairerie de l'Hôtel-Dieu. C'est un ancien carmel dont toutes les collections laissées par les carmélites, un fonds sur la Commune de Paris, un fonds sur Paul Éluard, un fonds sur Francis Jourdain et tout un tas de dessins, on va dire voilà, donc c'est un fonds énorme. En fait, il devait exister en tout et pour tout dix boîtes

de dossiers sur Paul Éluard qui était le dada de la documentaliste d'avant. J'y suis resté sept ans et j'ai créé une documentation à la fois du dossier d'œuvre et de dossiers thématiques. Mais pour moi, c'était un vrai besoin parce qu'on recevait énormément de chercheurs et que dans les fonds papier, il y a énormément de multiples. Et si on ne recensait pas ces multiples, d'un point de vue physique, pour pouvoir les prêter, les restaurer parce que le fonds de la commune, le fonds Paul Éluard, étaient des fonds qu'il fallait faire tourner tous les six mois de présentation. Donc, si on savait qu'on avait dix exemplaires de la programmation X c'était tranquille, on savait que pendant dix roulements, on n'avait pas de cartel à réécrire et ainsi de suite car il y avait une seule doc et on était deux à gérer les fonds. Mettre en place toute cette structure documentaire, permettait de structurer la connaissance et de faciliter sa tâche et d'avoir un vrai travail avec la restauratrice qui s'occupait aussi de la régie, pour avoir une planification de restauration, de présentation et ainsi de suite. Et pas mettre automatiquement les originaux dans les mains des chercheurs, mais pouvoir d'abord leur donner accès à une documentation une fois qu'ils avaient fait un pré tri, OK, leur dire là d'accord, on va vers des œuvres en tant que telles. Donc ça, pour moi, c'était vraiment fondamental. Il y avait une bibliothèque qui était en jachère. Donc, ça permettait de restructurer la bibliothèque de A à Z pour lier la bibliothèque à la doc et ainsi de suite. Mais après, pourquoi il n'y en avait pas avant ? Je pense que c'était aussi une question de manque d'espace. Parce que quand je suis arrivé, on avait une armoire pour mettre la doc et là on avait récupéré je pense 200 ou 250 mètres carrés, c'était magique ! On pouvait mettre des ordinateurs, des bureaux, avoir la bibliothèque qui était contre la doc. Après, il y a des opportunités qui font que, par contre, mon poste antérieur, c'était au musée Maurice Denis à Saint-Germain-en-Laye, qui était un musée très jeune, ouvert dans les années 1980. Et là, il y avait des dossiers d'œuvre pour tout. Je pense que quand le musée a été constitué, l'informatisation a été très en rade. Elle était vraiment très en retard pour les années 90, même si avait Micromusée. Par contre, il avait une doc papier qui était très développée et une doc thématique aussi. Je pense que ça a été constitutif et je me demande si, par exemple, ça ne faisait pas partie de la donation de la famille.

Karl Pineau - Vous voulez dire que la famille a demandé à ce que ce soit bien documenté ou que la famille avait une documentation qu'elle a légué au moment de la donation ?

Laurence Goux - Je me demande s'il n'y a pas des deux, car comme Claire Denis, une des descendantes, fait le catalogue raisonné de Maurice Denis, elle sait faire. Je pense que tout cela est lié, mais je pense que c'est aussi lié à une connaissance développée de l'artiste qui permet tout de suite de générer un contenu documentaire. Après, c'est un point de vue. Je ne sais pas si c'est exactement ça, mais pour ce musée créé dans les années 80, ça peut être intéressant. La documentaliste est partie à la retraite il y a quelques années maintenant. Voilà peut-être qu'elle a laissé des traces. C'est pareil la bibliothécaire est restée très longtemps. Elle est à la retraite depuis plus de dix ans. Après, il reste peut-être des choses mais là, oui, c'est un musée qui avait un vrai contenu documentaire. Mais encore une fois, c'est un musée monographique avec une approche différente. Sinon, pour vous parler de Zadkine, qui est aussi un musée monographique qui a été créé assez récemment, et bien là, la doc était très étonnante parce qu'on avait un peu de doc sur la sculpture, très peu sur les dessins. On avait de la doc sur la sculpture parce qu'il y avait un catalogue raisonné qui avait été fait. Mais je pense qu'il y avait un manque de personnel ou parce que le musée est petit, le nombre d'œuvres est petit. Je pense que les instances n'ont pas forcément conscience de la masse du travail à faire avec des archives énormes. Mais rien n'est informatisé. Par contre, là, on a pu restructurer des dossiers d'œuvre. A Zadkine ce qui est très spécifique, c'est qu'on avait des chiffres de fonte pour chaque œuvre fondue et donc on pouvait faire des dossiers par tel sujet. Par exemple, L'ange, on avait l'affiche donc on savait qu'ils étaient tous fondus de 1 à 12, que les numéros tant et tant étaient dans la collection. Donc on pouvait structurer la doc d'une façon différente uniquement par le sujet, avec des sous dossiers en blanc tous ceux qui étaient à l'extérieur, en rouge, ceux qui étaient dans nos collections. On peut vraiment jouer avec les spécificités des collections pour faire parler la documentation d'une certaine façon.

Annexe 3 - Musée des Tissus (Pascale Steimetz-Le Cacheux)

Karl Pineau - Merci beaucoup d'avoir accepté ce rendez-vous. Pour vous expliquer un peu le projet, je suis doctorant à Decalog et à l'Université de technologie de Compiègne. Je fais une thèse sur la question de la représentation d'un cycle de vie des biens culturels, notamment à travers leurs dossiers d'œuvre et avec Olympe et Leïla qui sont deux étudiantes ingénieurs à l'UTC, on travaille ce semestre sur la réalisation d'un prototype de data visualisation des dossiers d'œuvre. Pour qu'Olympe et Leïla puissent découvrir le monde du musée un peu plus en profondeur. On organise quelques entretiens avec des professionnels de la culture, à différents postes au sein des musées et c'est pour ça que c'était très intéressant de vous rencontrer puisqu'il me semble que vous êtes responsable de la documentation, justement, au musée des tissus. L'objectif de l'entretien, c'est de vous poser précisément des questions sur votre poste, sur ce que vous faites et sur la manière dont vous gérez la documentation ou au Musée des tissus à Lyon. Pour cela, on a prévu 45 minutes d'entretien et la dernière question qu'il fallait que je vous pose, c'est est-ce que vous êtes d'accord pour qu'on vous enregistre ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Oui, pas de problème.

Karl Pineau - Super je vais laisser Leïla et Olympe prendre la main et moi je vais prendre des notes de la discussion.

Olympe Quillet - Tout d'abord, est-ce que vous pouvez vous présenter et nous expliquer votre métier et vos différentes missions au sein du musée ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - J'ai un poste un peu complexe au Musée, je suis responsable du Centre de documentation et de la photothèque du musée, ce qui inclut donc une gestion d'une bibliothèque qui fait à peu près quarante mille ouvrages, mille cent titres de périodiques. A côté de ça, il y a la gestion des archives historiques du musée patrimonial. Par archives patrimoniales on entend toutes les archives qui concernent les bâtiments, l'histoire du musée, l'histoire des collections, l'histoire des œuvres (donc dossiers d'acquisitions, dossiers d'œuvre, etc). A côté de ça, il y a aussi une photothèque, c'est-à-dire que le musée gère la numérisation de ses œuvres et également de tout ce qui est photo architecturale, muséographique,

scénographique, événementiel du musée. A côté de ça, on gère également la documentation des musées. Mais du coup, je vous laisserai peut-être me dire ce que vous entendez par documentation dans un musée. Et puis, nous gérons également le site internet du musée. Nous sommes également responsables de la gestion de la base Flora, que ce soit pour les œuvres, les événements ou en tout cas toute la vie de l'œuvre, y compris la bibliothèque et la photothèque. C'est également de la communication, pour le moment. Ça fait un panel un peu large, en sachant également qu'on assiste la direction et la conservation au niveau des expositions, au niveau des recherches documentaires, bien évidemment sur les œuvres, pour des expositions ou pour des prêts ou toute autre demande. On a une commercialisation, bien évidemment, des photos issues de la photothèque. Vous voyez que le panel est un peu large. On a une équipe pour l'instant de cinq personnes, deux photographes à mi-temps et trois chargée d'études documentaires, dont moi, une à plein temps et une 60%.

Olympe Quillet - Est ce que vous pouvez nous parler du musée dans lequel vous travaillez ?
Quelles sont les collections et types de collections ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Ce musée a été créé en 1851, mais ils ont commencé à acquérir des collections à partir de 1856, si je ne me trompe pas. Il a ouvert le 8 mars 1864 sous la dénomination Musée d'art et d'industrie à l'époque. En 1895, il change d'appellation et s'appelle Musée historique des tissus. Quelques années plus tard, il prendra la dénomination Musée des tissus, tout simplement et depuis 2019, Musée des tissus textiles Art Museum. A côté de ça, en 1925, a ouvert un second musée, le Musée des arts décoratifs, dont une partie des collections proviennent du Musée d'art et d'industrie. Le Musée des arts décoratifs, qui est fermé au public puisqu'on est en plein chantier des collections et dans un an et demi ou un an à peu près, le Musée des tissus fermera également ses portes pour la mise en place du chantier des collections et une rénovation totale des deux bâtiments. Je ne sais pas si vous avez suivi un peu les péripéties du Musée des tissus ces dernières années. Le Musée des tissus était auparavant un service de la Chambre de commerce et d'industrie de Lyon. Ils ont envisagé une fermeture du musée et la région a repris les rênes. Depuis 2019, le musée est passé sous l'égide d'un GIP et notre tutelle est un groupement d'intérêt public qui regroupe la région qui est le fer de lance, UNITEX qui le syndicat des fabricants de textiles Lyonnais, il y a également la CCI

qui reste dans le giron, et la DRAC pour une partie. Pour les collections, on a trois grands pôles au sein du Musée : les arts décoratifs d'un côté ; on a également un cabinet d'art graphique qui est plus conséquent puisque le chantier des collections du Musée des arts déco, qui vient de s'achever, recense plus de vingt mille dessins, gravures, œuvres d'art graphiques auxquels vous ajoutez les quinze mille qui se trouvent actuellement au centre de documentation. On a un fond assez conséquent en arts graphiques. À côté de ça, on a également la collection du Musée des tissus. Pour le Musée des arts décoratifs et d'arts graphiques c'est à peu près trente cinq mille items recensés aujourd'hui. Pour la partie musée des tissus, l'évaluation se fait autour de deux millions d'échantillons textiles, en sachant qu'on a des collections qui portent aussi bien sur du textile que sur de la mode, des accessoires de mode ou costumes si vous voulez en savoir un peu plus. Et puis, on a énormément d'albums d'échantillons, de textiles ou de robrack. Voilà pour vous donner un peu une idée générale de ce musée. On couvre toutes les époques et quasiment tous les pays du monde. On est la plus grosse collection au monde en termes de textile, en termes d'arts décoratifs la deuxième collection de France.

Olympe Quillet - Est-ce que vous pouvez nous parler des grands projets sur lesquels vous travaillez avec votre équipe en ce moment et au cours des derniers mois ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Le gros projet qui nous a maintenus en haleine, pendant le confinement et après, ce fut l'exposition Vivienne Westwood, qui a ouvert ses portes début septembre. Une exposition de mode qui a été mise en dialogue avec des œuvres du Musée des arts décoratifs et du Musée des tissus, aussi bien des pièces d'ameublement que du textile ou des costumes. On a édité également, parce que j'ai oublié de vous le dire dans le giron du centre de doc, la gestion de la politique communale du musée. Il y a eu effectivement l'édition d'un catalogue auquel plusieurs personnes du musée, collaborateur du musée, ont participé en tant qu'auteur. Il a fallu effectivement écrire, rechercher l'iconographie pour cet ouvrage pour anticiper les relectures et les impressions de cet ouvrage, en collaboration avec notre éditeur Liben. L'autre grand projet, c'est le site internet qui a été revu et remis à jour. Là, on est sur une phase un peu, on va dire de prise en main de l'outil d'administration. Et puis, l'autre point, c'est le gros chantier des collections. Le premier qui vient à terme, donc la migration de Flora normalement, devrait nous aider à intégrer toutes ces nouvelles informations. Et puis, le

chantier des collections 2 qui va commencer bientôt, auquel on a fait appel à une AMO pour nous aider à identifier vraiment tous les fonds et à avoir une vision plus claire de ce fonds du Musée des tissus. Une AMO, ce sont des chargés de mission qui vous aident à élaborer le cahier des charges. Voilà les gros projets après, ça ne veut pas dire qu'on ne continue pas nos missions quotidiennes, c'est-à-dire la documentation, les rapports de restauration ont eu lieu pour l'exposition et on va finalement les intégrer dans Flora et dans le dossier d'œuvre. Tout ce qui concerne la saisie des revus, ce que j'étais en train de faire ce matin également parce qu'on a une indexation vraiment très fine de chaque abonnement qu'on reçoit, c'est-à-dire qu'on n'est pas une bibliothèque au sens bibliothèque de lecture publique, mais on a vraiment une vision documentaire de la bibliothèque. C'est-à-dire que toutes les revues seront forcément épluchées, tout article intéressant de nos collections sera indexé. Il en va de même pour toutes les collections, du moins tous les ouvrages du musée. Là par exemple, c'est un ouvrage d'un catalogue d'exposition auxquelles des pièces du musée avaient participé. Donc effectivement, on va intégrer tout ça dans les dossiers d'œuvre de façon numérique et de façon physique. Pour l'instant, je suis en train de me battre pour ça, pour rendre le dossier d'œuvre complètement numérique, pour éviter toute perte d'information à l'avenir.

Olympe Quillet - Est-ce que vous pouvez nous décrire les personnes avec qui vous avez travaillé dans une semaine type, par exemple la semaine dernière ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - La semaine dernière, avec le conservateur en chef et directrice générale du musée, en direct sur plusieurs sujets, aussi bien de la com, les réseaux sociaux parce que j'ai oublié d'en parler (on participe à la communication via les réseaux sociaux, avec l'équipe) ; avec un conservateur de Versailles qui est venu pour effectuer des recherches sur des damas du XVIIe pour remeubler Versailles donc il recherche des tissages pour les utiliser en tant que ratissages. Après, avec notre agence de communication, Pierre Laporte, justement par rapport à Westwood, le panel des personnes est assez important. Je peux vous donner en gros toutes les personnes qui travaillent au musée, mais ça ce sont les tâches quotidiennes du musée. Pour une collègue, par exemple, qui est côté photothèque, elle est en lien avec des chercheurs extérieurs, avec des éditeurs extérieurs. Donc le centre de documentation, comme on se plaît à le dire en général, c'est le nerf du musée. Toutes les informations arrivent et toutes

les informations en repartent. Sans le centre de documentation c'est vrai que je pense que le musée n'aurait pas cette même qualité à proposer à l'extérieur. J'ai travaillé également avec un chercheur, la semaine dernière, qui travaillait sur des peintures et des textiles dans une matière un peu spécifique. Une semaine type chez nous n'existe pas. Pour vous donner une idée, lundi prochain, nous avons rendez-vous avec la manufacture Prelle pour un retissage. Mardi on a d'autres rendez-vous avec également des chercheurs. Bref, ça va dans tous les sens. On n'a pas une journée type, d'où la complexité de ce métier et l'intérêt de ce métier. C'est un métier qui est entre l'information, la communication et le scientifique, en tout cas chez nous.

Olympe Quillet - Maintenant on va passer plus sur des questions sur le dossier d'œuvre et de la documentation. Une question générale, quel est l'état de la documentation dans votre musée ? Qu'est ce qui la compose ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Je vais vous dire ce que l'on entend par dossier d'œuvre sera peut-être plus simple. D'un côté, on a différents types de dossiers documentaires. Pour une œuvre on a un dossier d'acquisition qui est mis à part du dossier d'œuvre normalement qui devrait l'intégrer mais comme nos dossiers d'œuvre peuvent être consultés par des tierces personnes, on préfère ne pas y adjoindre le dossier d'acquisition qui comprendra tous les courriers de dons ou d'acquisition, les factures, etc. Normalement, je dis bien normalement parce qu'effectivement, on peut avoir des trous à ce niveau-là. Alors, juste pour parler des dossiers d'acquisition, quand on a récupéré nos archives auprès de la Chambre de commerce, après une quinzaine d'années, on a effectivement récupéré un peu l'histoire de nos collections, les factures, etc. En sachant qu'effectivement, sur deux millions cinq cent mille œuvres d'art, on a que seize mille dossiers documentaires, à peu près, c'est peu. Quand je suis arrivé au musée, il y a vingt-deux ans, il n'y avait pas de dossiers documentaires ou très peu. Donc on les a créés de toutes pièces et augmentés. En sachant que du coup, on a une documentation qui est plutôt lacunaire forcément parce que reprendre une documentation exhaustive sur chaque œuvre demandait un temps tellement considérable qu'avec l'équipe et toutes les missions qu'on a à effectuer, de toute façon, on n'y arriverait pas. Dans le dossier d'œuvre, on a tout ce qui concerne l'histoire de l'œuvre au sein du musée. Toute sa bibliographie, les parutions au niveau des éditeurs, les expositions. On devrait avoir les dossiers de restauration. Donc, c'est ce que je

suis en train de créer aujourd'hui. On devrait également avoir tous les constats d'état de l'œuvre en question. On a pour notre part un dossier d'analyse technique textile qui est spécifique à notre musée, c'est-à-dire une analyse vraiment en profondeur. On devrait également avoir toutes les anciennes versions de notices dans ce dossier. Et normalement, on a aussi l'impression du livre d'inventaire. Ensuite, effectivement, Flora nous aide à gérer ça, c'est-à-dire à gérer de façon un peu plus numérique nos dossiers d'œuvre à chaque nouvelle bibliographie, à chaque nouvelle exposition, etc, non seulement on utilise le module de régie, bien évidemment, mais on va également utiliser la partie dossier documentaire en physique. On va intégrer des numérisations des scans de tous les articles qui seront publiés sur une œuvre. On intégrera également en version numérique les dossiers de restauration, les rapports de restauration, les devis de restauration, les factures de restauration. Également ce qui concerne l'acquisition, tout ce qui concerne l'acquisition, on va scanner de façon aussi numérique. On est large.

Karl Pineau - Quand vous dites, vous avez scanné, c'est que vous avez prévu de lancer des campagnes de numérisation ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Pour les anciens dossiers documentaires, non, ce n'est pas le cadre. Bien qu'on se pose la question dans le futur chantier des collections, justement, et le futur déménagement du musée avec une optimisation des espaces, effectivement, on envisagera peut-être la numérisation de ces dossiers documentaires. On a commencé à un moment donné, mais on est une toute petite équipe. Pour vous donner une idée quand même, le musée en 2019, à redémarrer avec dix personnes à son actif. On est passé à peu près à une trentaine de personnes maintenant, mais avec autour de vingt-trois postes à temps plein. En sachant que dans d'autres musées, vous prendriez par exemple le Musée des Beaux-Arts de Lyon, ils sont cent trente personnes. Voilà pour une collection nettement moindre par rapport à la nôtre. Effectivement, on est une toute petite équipe, on ne peut pas faire face à tout. Mais en tout cas toute nouvelle documentation qui arrive, tout nouveau rapport est forcément scanné et forcément intégré à la notice d'inventaire. Est-ce que vous voyez mon écran là ou non ? Je vous montre une pièce emblématique du musée qui est exposée pour l'instant dans l'exposition Vivienne Westwood. On aura la biblio mais ce sont uniquement les liens de Flora, mais également ici vous aurez

tous les PDF qui concernent cette pièce, qui sont arrivés depuis quelques temps, etc. Cette pièce aurait été restaurée au Romane Kiné. Pour cette exposition on aurait le dossier de restauration et c'est ce que je suis en train de rentrer depuis ce matin. Ce tableau-ci, qui est exposé également dans Vivienne Westwood et qui a été restauré dernièrement. Donc effectivement, j'ai créé ici les dossiers de restauration et dans ce dossier de restauration, il y a les documents et les devis qui y sont attachés pour l'instant. Pour permettre aux gens de retrouver les informations rapidement. Ça pour vous donner une toute petite vision des choses, mais vraiment rapide.

Olympe Quillet - Hormis l'utilisation que vous en avez dans le sens où vous complétez le dossier d'œuvre quand vous recherchez des informations et qu'est-ce que vous recherchez en premier et à quelle fréquence ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - On va dire quotidiennement, par exemple, quand vous indexez des articles, ou que vous avez accès à la Gazette de l'Hôtel Drouot, etc, effectivement si je vois une œuvre qui est analogue je pourrais l'intégrer, sa cote également, ce qui nous permettra de lui donner une valeur d'assurance, par exemple si cette pièce-là. Un exemplaire est passé en vente, donc ça nous permettra de dater, etc. Il y a vraiment une veille sur tout ce qui peut paraître sur nos œuvres. Et ça, ça va s'ajouter forcément au dossier documentaire. Ça a un intérêt non seulement pour donner une valeur d'assurance parce qu'effectivement ça nous permettra de faire nos constats d'état et de pouvoir donner une valeur à l'œuvre. Par exemple, ce genre de chose je l'ai trouvé cette semaine en cataloguant la Gazette de l'Hôtel Drouot. Voilà tout simplement le même type d'œuvre que celui-ci, c'est directement une reprise. Il y a une veille documentaire qui est faite au quotidien par la conservation, mais également par le centre de documentation. Dans l'œuvre j'aurais rajouté, la documentation et l'analogie. L'analogie dans le dossier date, mais on indiquera également ici dans la fiche d'inventaire Flora en œuvre en rapport.

Olympe Quillet - Vous avez parlé du dossier d'œuvre en consultation par tierce personne dans votre musée : qui y a accès, qui l'utilise et qui va l'alimenter ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - On va dire toutes les équipes du musée. Le dossier d'œuvre est composé de différents dossiers, dont la restauration. L'atelier de restauration versera son dossier de restauration à l'intérieur. La régie transmettra le constat d'état, les participations aux expositions, etc. Les conservateurs et chargés des collections alimenteront également, par rapport à des recherches qu'ils auraient pu faire sur les œuvres et le personnel du centre de documentation si on trouve des informations supplémentaires également, ou la nouvelle bibliographie de l'œuvre à partir du moment où l'œuvre a été publiée dans un ouvrage. Par exemple, dans le catalogue de Vivienne Westwood, où l'ouvrage peut montrer tout à l'heure, on intégrera automatiquement la notice de l'œuvre qui concerne l'œuvre. On remettra à jour la notice Flora, etc. Après qui consulte ? Qui peut consulter ? N'importe qui normalement, mais sur demande. C'est pour ça qu'on ne met pas le dossier d'acquisition dans le dossier d'œuvre. Car normalement, le dossier d'œuvre est consultable par n'importe qui. Après, effectivement, c'est plutôt dédié aux chercheurs, aux étudiants niveau master 1, master 2 et toute personne, tout conservateur, tout personnel de musée, tout simplement parce qu'un dossier d'œuvre est fait pour alimenter la recherche scientifique. C'est pour ça qu'on considère que ces dossiers-là doivent être ouverts puisque c'est un élément de la recherche scientifique et de contextualisation des domaines de recherche.

Karl Pineau - Dans le futur projet du musée, vous avez dit que vous aviez un chantier de collection à venir pour le musée du Tissu. Je ne me rappelle plus si vous avez parlé aussi d'un chantier de rénovation des salles, vous avez un centre de documentation qui est fermé au public. Vous allez l'ouvrir quand même ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Le centre de documentation auparavant était ouvert au public. Ça, c'était la salle de consultation. Elle est transformée en réserve du musée et en réserves de la bibliothèque. Tout simplement parce qu'on a dû regagner des espaces pour augmenter les équipes et les effectifs du musée. Donc, pour l'instant, on est fermé au public. Après, on reçoit les chercheurs, les conservateurs, etc, qui en font la demande. Après, on essaye de le faire, ce n'est pas toujours envisageable. Dans le futur musée, le centre de documentation aura une place importante au sein du musée puisque non seulement il gèrera la consultation des œuvres, mais comme on le fait actuellement, des petites œuvres dans une salle qui sera spécifique. Parce que

l'idée est que consulter une œuvre avec toute sa documentation à côté est bien plus intéressant que de consulter l'œuvre et d'aller effectuer des recherches après, c'est plus simple. Donc, on aura des salles de consultation des œuvres, on aura des salles de consultation pour les groupes, pour les individuels et des salles dédiées aux étudiants ou aux classes. Souvent, auparavant, on recevait effectivement des étudiants avec leurs professeurs qui venaient étudier une thématique particulière donc qui avaient accès à Flora, qui pouvaient consulter la base et consulter les ouvrages en même temps. Et c'est toujours cette synergie. D'abord, la documentation avec la base de données et les œuvres qui permet d'enrichir le propos. Et puis, dans le prochain centre de documentation, on aura dans un même lieu cette documentation papier, toutes les archives attenantes qui sont encore un peu dispersées dans le musée pour l'instant. On aura également des réserves spécifiques à tout ce qui est sur support papier, une réserve spécifique pour les ouvrages qualifiés de précieux, entre guillemets (effectivement, on a des incunables, des ouvrages précieux). Et puis, on aura également un cabinet d'arts graphiques qui va recentraliser tous les arts graphiques du musée. Et des réserves qui concernent également toutes les photos, que ce soient les tirages argentiques ou les plaques de verre que nous pouvons avoir au sein du musée. La demande qui a été faite à l'époque était que ce centre de documentation soit ouvert quasiment en permanence, y compris les weekends et que l'on puisse accepter tout type de public. Qu'il soit au centre du musée, pour que les gens qui visitent les collections puissent y accéder aussi facilement.

Olympe Quillet - Vous défendez les dossiers d'œuvre numériques. Quels sont pour vous ses points positifs ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Le premier, à éviter toute perte de documents. Pour moi, c'est important, je dis ça parce que tout simplement, il y a des années en arrière, il y a des conservateurs qui emportaient le dossier documentaire dans leur bureau et bien évidemment j'en ai qui ont disparu, mais surtout des œuvres emblématiques et phares du musée. Je n'ai plus aucune information sur ces pièces, sachant que ce n'était pas numérisé et je pouvais avoir des archives patrimoniales à l'intérieur. C'est le premier point extrêmement positif à mon avis. Après le deuxième point positif : consultable partout et par tout le monde au sein de l'établissement. Les gens ont un accès immédiat à la ressource documentaire, ils n'ont pas

besoin de se déplacer forcément au musée ou en période de Covid, c'est un point plus que positif puisqu'on peut consulter à distance. Tout le monde y a accès en même temps, c'est-à-dire que tous les services peuvent avoir accès aux données. Et après à l'extérieur, on ne peut pas pour des raisons de droits d'auteur communiquer dessus. Il y a des archives anciennes où on pourrait communiquer. Il y en a d'autres, tous les scans qu'on peut faire des revues, etc. Il y a toujours un droit d'auteur qui s'applique dessus, donc ça on ne pourra pas le mettre en consultation. Mais bon, ça permet également de pouvoir peut-être imprimer plus vite pour envoyer à des tierces personnes. Les points les plus importants c'est ça, la disparition des informations et la possibilité que tous les collaborateurs du musée puissent y avoir accès dans un temps direct ou immédiat.

Olympe Quillet - Par rapport à un dossier d'œuvre papier, qu'est ce qui est dans le dossier d'œuvre papier et n'est pas encore présent dans le dossier numérique ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Eh bien, c'est ce que je vous disais tout à l'heure, tout dépend de l'ancienneté du dossier documentaire. C'est une question à laquelle je ne peux pas vous répondre parce que de toute façon, les anciennes bibliographies, effectivement, n'y sont pas. Il n'existait pas de dossier documentaire à l'époque, toutes anciennes publications sur une œuvre du musée on ne l'aurait pas forcément. Donc, effectivement, on pourra l'avoir au fur et à mesure, peut être en numérique parce que, à un moment donné, on étoffera peut-être nos équipes et on arrivera à scanner les documents où on peut avoir des informations. Ensuite, tout dépend s'il y a des dossiers qui ont été scannés entièrement, puis d'autres dossiers qui ne le sont pas pour l'instant. C'est vraiment un travail au fur et à mesure de ce qui est publié, de ce qui est trouvé de l'histoire de l'œuvre. Il y a des choses qui y sont et d'autres choses qui n'y sont pas.

Karl Pineau - Sur une œuvre qui est acquise aujourd'hui, vous allez faire la démarche de maintenir le dossier d'œuvre papier ou vous allez privilégier fortement le numérique ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - On est en train d'en discuter en ce moment. Effectivement, j'opterai pour un dossier tout numérique. Mais après, le numérique, on ne sait pas combien de temps ça va tenir. Mais le document papier, c'est la même chose. Les photocopies au bout de

quelques dizaines de décennies, elles peuvent s'effacer également. Il y a un intérêt dans les deux, il y a des personnes qui iront plus facilement consulter un document, un dossier papier, mais c'est comme pour les ouvrages. Vous avez ceux qui préfèrent encore lire des ouvrages physiquement et ceux qui les préfèrent sur tablette. C'est une évolution. C'est certain qu'on n'aura pas la capacité physique et les locaux suffisants pour continuer à pérenniser des dossiers documentaires papier. Après, effectivement, il faudra des serveurs en conséquence. Ce n'est pas un choix stratégique. Je pense que, de toute façon, physiquement, on n'aura plus la place. En l'espace de vingt ans, on avait deux armoires qui représentaient à peu près une largeur d'un mètre sur deux mètres de haut. Maintenant, vous multipliez ça par cinq ou six. Imaginez dans cent ans ce que ça donnera à partir du moment où on commence à initier ce genre de démarche d'un point de vue papier, ça ne va peut-être pas dans le sens, on va dire écologique et écoresponsable du moment.

Olympe Quillet - J'ai une question par rapport à votre interface Flora que j'ai sous les yeux, dans l'onglet "documentation" sur la droite, je vois que vous avez plusieurs documents, est-ce que vous avez une manière de les arranger ou de les trier ou est-ce que chronologiquement ça s'ajoute ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Normalement, on devrait avoir d'un côté tout ce qui concerne la restauration, tout ce qui concerne la bibliographie, les analogies. On essaye maintenant de différencier les différents documents et de mettre des sous-dossiers dans les dossiers. On essaye de catégoriser ce qu'on n'avait pas fait au début et ce qu'on commence peu à peu à faire, effectivement.

Karl Pineau - Est-ce que vous avez une politique de gestion des documents nativement numérique ? Est-ce que vous les rajoutez systématiquement dans Flora ou vous les stockez ailleurs ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - L'équipe est toute nouvelle, il y a beaucoup de gens qui sont arrivés là dernièrement, des collaborateurs. On doit faire une réunion justement à ce propos, du circuit au niveau des documents au sein du musée. Effectivement, je demanderai à chacun

d'intégrer tout ce qui est donné sur l'œuvre dans Flora et qu'on ne retrouve pas forcément dans le réseau parce que tout simplement avec le réseau la charge au niveau des serveurs est trop importante. Les coûts sont trop importants également alors Flora va devenir un réceptacle assez important. Si on regarde dans la régie, par exemple dans ce dossier Vivienne Westwood dans les documents, on aura les cartels définitifs, on va faire des sous-dossiers dans l'exposition, où on aura les communiqués de presse, les cartels, les livrets jaunes et tout ce qui concerne la vie de l'exposition, y compris les photos, les scénographies et les photos de vernissage pour avoir tout à un même endroit et qu'on n'ait plus rien sur tout le réseau. Si on prend pour notre part, vous voyez par exemple ici, c'est ce que je suis en train de faire ce matin, dans le dossier de l'exposition qui est sur notre réseau, ici par exemple, j'ai tout ce qui concerne la restauration des œuvres. Je suis en train de rapatrier aujourd'hui tout ceci dans Flora pour pouvoir les éliminer du serveur et que ce soit toujours accessible par tout le monde. Flora ne nous permet pas de gérer le stockage de nos images en TIFF. Là par contre on a effectivement un serveur qui nous est propre. On recense toutes les photos en TIFF, des œuvres, des scénographies et des bâtiments que vous voyez. Flora devrait nous servir, en tout cas c'est mon idée. Mais c'est mon idée depuis vingt ans, je suis sur la même vision des choses. Flora doit être vraiment un outil documentaire et il doit permettre à tout un chacun de retrouver l'information rapidement. En ce qui concerne les œuvres, je parle bien de leur vie au sein de l'établissement et le mettre sur le réseau, c'est bien, mais ça n'a pas d'intérêt parce que personne ne retrouve ces informations-là. À moins que vous sachiez exactement dans quel dossier il se trouve, et souvent on ne retrouve pas facilement les informations sur un serveur. Ce n'est pas possible.

Karl Pineau - Néanmoins, on peut aussi se poser la même question sur un logiciel comme Flora, qui est un progiciel qui est très conséquent, complexe à manipuler et qui peut demander beaucoup de temps d'apprentissage.

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Oui, mais une fois que vous êtes formé, il est peut-être complexe, mais pas si complexe que ça non plus. Je vois les nouvelles personnes qui sont arrivées au fur et à mesure des années, elles savent l'utiliser. Après, effectivement, on est dans une très ancienne version puisque c'est pour ça qu'on migre également. Après, effectivement, on pourra vraisemblablement, du moins j'ose l'espérer, éditer des constats d'état directement à

partir de l'inventaire et de la notice d'œuvre. Donc, tout ça a son intérêt. C'est pour ça que c'est un logiciel métier qui doit vraiment nous aider à mettre tout le circuit documentaire à plat à nouveau et que tous les services du musée puissent l'utiliser. C'est comme le dossier doc, c'est le nerf du musée et tout devrait passer par là, en tout cas en ce qui concerne la vie des collections. C'est pour ça qu'on est en train de remettre à plat effectivement le circuit documentaire au sein du musée. Pour remettre un peu les choses à plat en disant voilà, chaque service jouera un rôle particulier au sein de Flora. Donc, il y aura des profils utilisateurs. Ils ont le droit d'ajouter des choses et de modifier certaines choses mais pas tout. Alors que pour l'instant, on n'a pas de profil en tant que tel. Il devra contribuer et devra apporter sa pierre à l'édifice et le faire de façon systématique, ce qui n'a pas été fait jusqu'à présent. En gros, effectivement, le centre de doc devait tout intégrer, mais ce n'est pas possible, ce n'est pas envisageable. Il faudrait qu'on soit une équipe de dix personnes.

Olympe Quillet - On va passer une petite dernière partie sur la représentation graphique du dossier d'œuvre. Ça va être là-dessus qu'on cherche à travailler et on a besoin de vos besoins, vos attentes. Si on vous demandait de représenter l'histoire d'une œuvre, qu'est-ce que vous voudriez voir comme éléments ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Quand Karl m'a contacté par rapport à votre demande, effectivement, “une représentation graphique”, est-ce que vous pourriez vous en dire un peu plus ? Moi, ça ne me dit strictement rien. En tant que tel, ce n'est pas parlant comme terminologie.

Karl Pineau - L'objectif, c'est de représenter ce qu'on appelle le cycle de vie d'une œuvre d'art. C'est tous les événements qui ont composé la vie d'une œuvre et qui l'ont marqué, qui se retranscrit à travers son dossier d'œuvre. L'objectif c'est de développer une visualisation, de représenter quels sont les éléments saillants de la vie de l'œuvre. Pour faciliter la compréhension de ce qui est l'œuvre à une personne qui découvrirait la collection du musée.

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Vaste sujet. Ces conditions d'acquisition, ça, ça peut être intéressant à un moment donné. A mon avis, parce que ça recontextualise l'œuvre et en tout cas

on le voit actuellement dans les études qui sont faites, on essaye de retrouver pas mal d'informations sur les marchands, les antiquaires, etc. Pour connaître un peu leur corpus. Donc forcément, ça pourrait rentrer là-dedans. Ensuite, les expositions auxquelles les pièces ont participé. Ça permettrait d'avoir une vision. Est-ce que vous voyez ça comme ça ou pas du tout ?

Karl Pineau - Oui par exemple, si vous on devait représenter de manière chronologique la vie d'une œuvre, quels sont les événements qui sont très marquants ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Après, il y a effectivement les restaurations qui sont extrêmement intéressantes. Parce qu'effectivement, on redécouvre l'œuvre complètement différemment. Les photos avant, après restauration qui peuvent donner une autre vision de l'œuvre également. Et puis après, il y aura la vie de l'œuvre, ses différentes attributions qui sont tout aussi intéressantes et qui peuvent faire évoluer également le débat au niveau d'une œuvre. Et toujours, ces contextes de recherche qui apportent énormément. Après, les informations qu'on peut avoir dans les dossiers d'œuvre, les constats d'état, etc, ça n'a pas un intérêt pour un internaute, pour un chercheur ou autre. Ça a un intérêt chez nous pour savoir dans la vie de l'œuvre, comment elle évolue et comment physiquement, sanitairesment elle évolue dans le temps. Mais je ne pense pas que ça a un intérêt pour un internaute.

Karl Pineau - Alors l'objectif n'est pas de s'adresser au grand public, mais aux professionnels.

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Les constats d'état, forcément, ça peut aussi avoir un intérêt de savoir comment elle évolue dans le temps. En termes de restauration, ça paraît important dans le cadre des chantiers de collection également ça a son importance de voir comment évolue cette œuvre. Après, c'est compliqué. Vous avez des informations sur des œuvres, mais des informations données par de la part de chercheurs, etc. Ça, je ne vois pas trop comment vous pourriez réussir à l'utiliser en tant que tel dans ces dossiers, parce que ce sont des mails, des courriers, etc. Ou des informations manuscrites. Je ne sais pas comment vous pourriez réussir à les réutiliser ou les reformater pour que ça soit utilisable. Ça me paraît difficile. Après, effectivement, quand vous pensez à un dossier documentaire numérique qui pourrait aider le

professionnel. Là, on va dire que c'est un petit bricolage sur Flora pour l'instant, ça pourrait être plus pertinent, c'est-à-dire d'avoir toutes ces ressources documentaires vu peut-être autrement dans le module de l'œuvre. D'avoir un module vraiment effectif là-dessus. Ça me semblerait être peut-être plus pertinent que ce qu'on a maintenant. Le dossier de restauration, il faut que j'aille le chercher à un endroit bien précis alors que d'un côté, j'ai la GED qui propose tous les documents attachés à la bibliographie, mais pas forcément à l'œuvre en tant que tel. Donc, je suis obligé de créer pour ma part un dossier virtuel. A mon avis, il y aurait des choses à faire évoluer de ce côté-là.

Karl Pineau - Quand vous dites classer des documents par typologie de document, c'est ce qui va être fait à l'acquisition ?

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Oui, tout à fait. Je trouve que tout est un peu dispersé. La dernière fois, on me demandait quelque chose sur une exposition. Je l'avais intégré dans l'exposition, mais pour quelqu'un qui est un peu novice ou qui se plonge un peu comme ça dedans, effectivement, ce n'est pas si simple que ça. Parce que la documentation, la GED est un peu distribuée à différents endroits de l'appli. En parlant de Flora, oui, c'est ça, c'est de concevoir quelque chose qui serait peut-être plus en adéquation avec ce qu'on fait maintenant.

Karl Pineau - Je pense qu'on arrive au bout de nos questions. Ce sur quoi je travaille dans la thèse, c'est vraiment déjà de concevoir un cadre théorique dans lequel on peut définir un cycle de vie des biens culturels. Au départ, j'ai beaucoup travaillé sur ces questions de création de l'œuvre, de salle d'exposition, de salle de conservation, de collections, etc. Progressivement, avec le directeur de thèse, on s'est rendu compte que souvent on parlait des œuvres à la fois d'un point de vue administratif dans la gestion ; soit d'un point de vue culturel avec des chercheurs qui vont écrire des articles ; soit matérielle, à travers les restaurations d'une œuvre d'art, etc. En fait, aujourd'hui dans le contexte de la thèse on observe trois strates, trois visions de l'œuvre qui peuvent se juxtaposer les unes les autres et tous les documents d'un dossier d'œuvre parle généralement d'une de ces trois strates ou plusieurs en même temps. L'objectif, c'est comment on pourrait représenter toute la vie d'une œuvre d'un seul aspect à quelqu'un qui ne la connaîtrait pas. L'objectif, c'est de repartir du dossier et pas forcément de repartir

strictement du contenu des pièces documentaires qui sont dans le dossier, car aucun musée n'a les moyens de dépouiller le contenu de tous leurs dossiers d'œuvre. Mais ne serait-ce qu'en reportant des métadonnées des documents, c'est-à-dire ne serait-ce que à quel moment un document a été ajouté, même si on ne sait pas ce qu'il dit si on sait déjà qui l'a écrit et à quelle date il l'a écrit, ça nous aide à savoir si c'était un chercheur qui s'intéressait à l'œuvre, est-ce un constat d'état qui a été fait et même sans savoir ce que c'est dit.

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Faut-il encore avoir le nom de la personne qui l'aurait intégré ou qui l'aurait écrit à un moment donné ? Vous partez sur des données qui peuvent ne pas être existantes pour une œuvre du musée. Moi, ça me paraît compliqué, mais sans aller voir ce qu'il y a dans l'article ou en tout cas dans le document physique, à mon avis, ça me paraît compliqué. C'est ce qui fait l'intérêt d'une recherche, en tout cas, de cette recherche sur les œuvres d'art, c'est d'avoir accès au contenu des notices. Donc, effectivement, à un moment donné, où est-ce que l'intérêt ce n'est pas de scanner les documents et d'avoir des autorisations qui permettent d'effectuer des recherches et de faire remonter à ce moment-là les données intéressantes d'un dossier d'œuvre. Parce qu'en fonction de la recherche que vous avez effectuée, toutes les données du dossier documentaire ne seront pas forcément utilisées. Pour quelqu'un qui est un scientifique qui travaillera uniquement sur les techniques de tissage, effectivement, il aura accès à la bibliographie ou à des notices d'exposition qui parleront peut-être du côté technique de l'œuvre. Mais le rapport de restauration pourra avoir aussi un poids important là-dedans, tout comme l'analyse technique. Mais toutes ces données-là, vous ne pourrez pas les trouver s'il n'y a pas à un moment donné une étude de ce qu'il y a dans le contenu du document.

Karl Pineau - Oui, l'idée, ce n'est pas de dire qu'il n'y a pas besoin de lire les documents, c'est plutôt de dire comment est-ce qu'on va comprendre ce qui constitue la vie de l'œuvre pour accélérer le temps de découverte de ce qu'est le dossier d'œuvre. Concrètement, qu'est ce qui a été dit sur cette œuvre. C'est plus en amont de la lecture des documents qu'en remplacement de la lecture des documents.

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Je trouve la recherche intéressante, mais je me dis que ce que vous exprimez, c'est plutôt assez complexe. En tout cas, ça va complexifier. Il faudrait avoir

une vision très mathématique des choses et tous les documents ne sont pas numérisés, intégrés de la même façon par les uns et par les autres. Leur terminologie n'est pas la même non plus. Il faudrait peut-être travailler sur ça en amont. Et tous les musées ont des pratiques différentes. Un dossier d'œuvre dans un musée n'est pas forcément le même dossier d'œuvre dans un autre musée. Le cycle de vie de l'œuvre vous ne le connaîtrez pas forcément. Ça dépend vraiment du musée, à mon avis. Mais pour avoir travaillé dans plusieurs documentations, que ce soit au Louvre, aux Arts déco, à Paris ou ici, effectivement, c'étaient des façons un peu différentes d'entrevoir des choses. Ça dépend de l'ampleur du musée dans lequel vous travaillez.

Karl Pineau - Ok, merci beaucoup.

Pascale Steimetz-Le Cacheux - Je vous en prie, j'espère que je vous ai éclairé.

Annexe 4 - Musée de Bretagne (Fabienne Martin-Adam)

Leïla Ballouard - Tout d'abord bonjour, moi c'est Leïla. Avec Olympe, nous sommes étudiantes à l'Université de technologie de Compiègne, où on prépare un diplôme d'ingénieur en informatique. Nous souhaiterions que vous vous présentiez et que vous nous expliquiez votre métier en quelques lignes.

Fabienne Martin-Adam - D'accord, alors moi je suis Fabienne Martin-Adam. Je travaille au Musée de Bretagne, je suis responsable du service inventaire et documentation des collections du musée. Je m'occupe des acquisitions, des liens avec les donateurs et les vendeurs, des dossiers d'acquisitions pour les commissions d'acquisitions régionales, de l'inventaire, de la documentation et de la mise en ligne ensuite des collections via le portail des collections du Musée de Bretagne. C'est plein de missions différentes au service de l'enrichissement des collections du musée.

Leïla Ballouard - Parlez-nous du musée dans lequel vous travaillez, quelles sont les collections et sur quels types de collections vous travaillez ?

Fabienne Martin-Adam - Alors, le Musée de Bretagne est un musée d'histoire et de société qui a des collections très variées qui reflètent l'histoire de la Bretagne des origines à nos jours. On a des collections d'archéologie, des collections reliées à la vie professionnelle ou à la vie domestique. C'est donc plutôt lié à l'ethnographie, mais également des collections liées à l'affaire Dreyfus, puisque le second procès en révision de Dreyfus a eu lieu à Rennes. On a un fonds lié à cette histoire-là. Ça va être des collections vraiment très variées, des typologies très variées. En quantité, on est sans doute à cinq cent cinquante mille négatifs sur verre. Un peu plus de deux cent mille documents d'arts graphiques. Au total, on est à plus de sept cent mille items, on ne sait pas encore exactement car on n'a pas fini le récolement des collections.

Leïla Ballouard - Un des grands projets sur lesquels vous travaillez en ce moment, c'est l'affaire Dreyfus. Avez-vous d'autres projets sur lesquels vous travaillez sur l'année ?

Fabienne Martin-Adam - Alors l'affaire Dreyfus, ce n'est pas un projet, c'est un type de collection qu'on a, c'est une partie de nos collections. Ce n'est pas un projet particulier. Les grands projets qu'on a en ce moment dans le musée c'est la préparation d'expositions temporaires au long cours. C'est aussi la mise en ligne des collections au long cours. Également, pour l'année prochaine, on prépare notre chantier des collections photos qui est le récolement ou l'inventaire et la numérisation des cinq cent cinquante négatifs photos. C'est un chantier qui va être externalisé et on commencera en janvier. On a aussi un projet de construction à l'horizon de quatre, cinq ans et un projet de refonte de notre parcours permanent.

Karl Pineau - Est ce que vous pourriez préciser les trois termes : récolement, inventaire et numérisation ?

Fabienne Martin-Adam - L'inventaire c'est quand un objet arrive au musée, dans un musée de France, il devient collection publique inaliénable et imprescriptible. Il ne peut plus repartir des collections, on ne peut pas les vendre, on ne peut pas le donner, etc. Et il est inscrit à l'inventaire des collections, avant c'était des grands registres papier, maintenant tout se fait de manière informatisée. Donc, on fait une fiche d'identité pour l'objet dans laquelle on va avoir plein d'informations différentes : des informations administratives pour savoir comment l'objet est rentré dans les collections, des informations descriptives (quel objet, ces matières, ces techniques, ces dimensions et des informations documentaires, où a été utilisé l'objet, par qui il a été créé, etc). Voilà on a une fiche d'inventaire, c'est ce qu'on appelle l'inventaire. Le récolement est une obligation qui est née avec la loi des Musées de France en 2002, qui est de vérifier tous les dix ans si l'objet est toujours présent, dans quel état il est, dans quel réserve il est. Donc cela s'appelle le récolement, une vérification de l'inventaire tous les dix ans. Alors pas tous les champs de l'inventaire, heureusement, quelques champs de l'inventaire seulement car sinon on ne s'en sortira pas, déjà on a du mal à s'en sortir avec des collections numériquement aussi importantes que les nôtres. Et la numérisation, c'est faire photo numérique, alors nous on fait le choix de la haute définition pour chaque objet des collections. Pour un document icono cela va être une photo recto et une photo verso. Pour un objet en 3D, ça peut être deux photos, mais c'est souvent au moins trois et ça peut être parfois dix s'il y a plein de détails différents sur l'objet.

Leïla Ballouard - Au cours de la semaine dernière, pour prendre une semaine type, avec qui avez-vous échangé et travaillé ?

Fabienne Martin-Adam - Avec qui on a échangé, alors attendez je vais ouvrir mon emploi du temps, comme ça cela va me remémorer des choses. Alors, la semaine dernière, on échange avec les collègues, on a des réunions plénières. On échange avec un groupe projet, pour un projet d'exposition, un projet pour 2022 d'exposition autour de la [...]. Donc là, on échange avec plein de collègues du musée. Pour les expositions on se forme en groupe de projet, c'est-à-dire que nous, au musée, on a un pôle public, un pôle collections et un pôle production des expositions et des publications. On a tous des missions différentes en fonction des finalités des missions et un groupe projet pour les expositions, on se retrouve à plusieurs. Il va y avoir un médiateur du pôle public ; il va y avoir les collègues du pôle production puisque c'est leur coeur de métier, il va y avoir aussi moi ou d'autres collègues du pôle conservation, au sein duquel on trouve la cellule inventaire documentation, qui vont amener aussi leurs connaissances des collections et leurs recherches sur les collections. La semaine dernière, par exemple, c'était une réunion entre collègues autour de ces sujets-là. C'était aussi une réunion de préparation de notre chantier des collections dont je vous ai parlé tout à l'heure. Ce sont aussi des points avec Decalog, pour notre changement de version, on est dans la version 3 et on va passer en version 4, donc des contacts aussi avec des prestataires. Et puis c'est aussi des brainstormings, toujours avec l'équipe en interne, pour notre refonte du parcours permanent. Oui, ça peut être une semaine type, effectivement. Alors là, on n'a pas trop d'interaction avec des visiteurs extérieurs en ce moment, parce qu'avec la Covid c'est un peu compliqué. Mais je peux aussi recevoir des chercheurs dans une semaine type, qui vont venir consulter des collections. Ça peut aussi être aller voir un donateur potentiel qui dit "moi j'ai ça à vous donner, est-ce que ça vous intéresse ?" Donc on se rend sur place, on prend des photos, des mesures. Voilà le type d'activités qu'on peut avoir dans la cellule.

Karl Pineau - Juste pour préciser vous n'êtes presque jamais en contact avec le public ?

Fabienne Martin-Adam - Alors moi très peu parce que je ne fais pas partie du pôle médiation, c'est le pôle public qui est en charge des médiations. Je suis en contact avec le public de manière numérique puisque je m'occupe du portail des collections et je réponds à tous les gens qui indexe les collections. Donc j'ai un contact comme ça par mail. On essaie de se mettre en contact physique, depuis l'année dernière, donc on a une rencontre des contributeurs en fin d'année de l'année dernière. On voulait la refaire au printemps, puis on n'a pas pu avec la situation sanitaire. Mes contacts avec le public vont être plus côté indexation collaborative que des visiteurs purs. Je peux aussi avoir des contacts avec des étudiants, par exemple les étudiants du master Histoire Recherche. Tous les ans, la nouvelle promo, je les reçois pour leur montrer nos ressources, pour leur dire ce qu'ils peuvent trouver chez nous. Mais je ne fais pas de visites, en ce sens où vous l'entendez. Je fais très rarement des visites grand public des collections, on est assez compartimenté.

Leïla Ballouard - Maintenant, on va passer sur les questions sur l'utilisation des dossiers d'œuvre de votre musée. Qu'est-ce qui compose la documentation des œuvres dans votre musée ?

Fabienne Martin-Adam - Alors, dans notre musée, un dossier d'œuvre est composé des échanges avec le donateur ou le vendeur. Et pour tous les échanges qu'on peut avoir avant l'acquisition. C'est aussi le dossier d'acquisition. Je ne sais pas si vous savez ça, mais chaque acquisition faite par un musée de France doit passer dans une commission régionale scientifique d'acquisition dans les DRAC. C'est du chinois pour vous, peut être tout ça, mais voilà. Donc on fait un dossier, on a des avis de grands départements d'autres musées. Et puis après, on présente ce dossier dans une commission avec des membres en physique. Puis après, on reçoit l'avis de la commission d'acquisition, donc un avis favorable ou défavorable. Donc, ce dossier ainsi que tous les avis qu'on a, on met dans le dossier d'acquisition et dans le dossier d'œuvre aussi. On peut avoir également un rapport de restauration si l'objet a été restauré. Et puis, on a toute la documentation qu'on a pu réunir autour de cet objet. Ça peut être une photocopie d'un article dans une revue, ça peut être des références biblio d'ouvrages qu'on a au centre des docs. Et ça peut être aussi l'indexation collaborative, c'est-à-dire si une personne reconnaît un lieu ou un visage sur une image, il nous écrit, on vérifie, on rentre l'info dans la

notice. Et puis cet échange avec le contributeur on le garde également dans le dossier d'œuvre. Donc ça c'est un dossier d'œuvre papier qu'on a. On a également Flora, je ne sais pas si vous avez déjà vu comment Flora fonctionnait ?

Karl Pineau - Oui, j'ai fait une démonstration aux étudiantes, mais c'est plus pour leur montrer juste l'interface que pour leur montrer le fonctionnement de la documentation et je n'ai pas montré des cas vraiment complets.

Fabienne Martin-Adam - Ok, donc, dans Flora, on a aussi toute la partie administrative. On l'a également dans Flora de façon numérique dans la base "entrées". Alors c'est un peu difficile, mais peut-être Karl vous remontrerez la base "entrées" pour que les filles voient comment cela fonctionne ? Dans la base d'"entrées", on a des copies. Alors dans la date d'"entrées", on va retrouver notre dossier d'acquisition, les avis, etc. Pour qu'on puisse trouver ça en un clic et pas aller dans le dossier papier qui est dans le fond du couloir. On a aussi une base dossier documentaire, mais qui contient moins les chiffres, ça concerne aussi les acquisitions. Alors, par exemple, pour la base dossier documentaire on l'a conçue l'année dernière. Je crois que pour le moment, on est le seul à l'avoir, mais qu'elle va être dans la version 4 de Flora. Ça a été un développement fait pour nous. Dans notre base dossier documentaire on a voulu regrouper de la documentation, pas que sur les acquisitions, je vous explique. On a des dossiers sur les expositions temporaires, sur les événements qu'on fait, sur d'autres choses dont je vais vous expliquer après, mais sur une exposition temporaire, par exemple, on a un dossier par expo et on va retrouver tous les cartels d'expo. On va retrouver les plans des scénographes, le plan d'éclairage et la communication qui a été faite autour, la médiation. Pour réussir à trouver au même endroit des dossiers qui étaient habituellement clairsemés dans le dossier commun de chacun. Dans la prod, on avait des plans de scéno, dans les dossiers des médiateurs on avait le plan de médiation, les livrets, etc. Donc maintenant, on a tout dans Flora. Donc, ce sont des dossiers qui ne sont pas encore mis en ligne sur notre portail des collections, mais qui pourraient tout à fait l'être. Voilà, on fait pareil pour nos événements, par exemple les journées du patrimoine etc, on crée des dossiers documentaires. On le fait aussi pour des personnes, d'un auteur par exemple, qui est beaucoup représenté dans les collections, on va lui créer un dossier personne et on va mettre toute la matière qu'on a à son sujet dans un dossier documentaire. On

peut aussi avoir des dossiers d'archives qui sont constitués à l'occasion d'acquisitions. J'ai l'exemple en tête d'un hôtel qui fermait il y a quelques années à Lorient, l'Hôtel de Paris à Lorient. On a récupéré du mobilier qui provient de cet hôtel. La personne avait une quantité incroyable de documentation, les factures, du mobilier, des dossiers sur la clientèle, etc. Donc, ce sont des choses qu'on ne voulait pas forcément inscrire à l'inventaire. Mais on a constitué un dossier documentaire avec toute cette documentation. Donc là c'est vraiment du numérique et c'est relié à notre bien. Les bases sont reliées entre elles. On a une phase de documentation papier, on a d'un côté la documentation papier, une documentation numérique qui se fait depuis très récemment, depuis qu'on Flora et depuis qu'on a développé la base dossier documentaires, mais qui va tendre à prendre de plus en plus de place.

Leïla Ballouard - Concernant cette documentation, à part vous, qui est-ce qui dans le musée l'utilise et qui est-ce qui y a accès et qui l'alimente ?

Fabienne Martin-Adam - Le dossier papier comme la base Flora, tous les agents du musée en interne y ont accès. Les lecteurs peuvent aussi avoir accès à des dossiers papier de dossiers d'acquisition. Dans ce cas-là, ma collègue documentaliste va juste retirer, par exemple, le nom du donateur ou le nom du vendeur, la facture. Vous voyez des documents qui peuvent être un peu privés, mais sinon tout le monde y a accès.

Leïla Ballouard - N'importe quel visiteur peut demander à avoir accès au dossier d'œuvre ?

Fabienne Martin-Adam - Oui, voilà, on retire les documents qui peuvent être un peu confidentiels, comme le nom du vendeur, le nom du donateur et la facture. Mais sinon, n'importe quel lecteur peut avoir accès aux données documentaires ou d'acquisitions, ce sont des données publiques en fait. Également au rapport de restauration, voilà, ça c'est tout à fait envisageable, ça arrive, c'est rare, mais il arrive que des lecteurs aient besoin d'avoir accès à un dossier d'exposition. Ce sont souvent plutôt des professionnels comme un restaurateur. Un restaurateur va avoir besoin de savoir dans quel état l'œuvre est arrivée au musée. Souvent ce sont plutôt des pros, mais ça arrive qu'on ait aussi des particuliers qui demandent à avoir accès aux dossiers d'œuvre.

Karl Pineau - Et d'ailleurs, au musée de Bretagne, je pense que le centre de documentation, et d'ailleurs c'est une bonne question, est-ce que vous avez un centre de documentation qui est distinct du centre de conservation ? Il est intégré dans le parcours de visite, certains musées cherchent à faire en sorte que les visiteurs à la fin y aillent ?

Fabienne Martin-Adam - Alors il est au même étage, mais pour le moment, effectivement, il n'est pas visible, il faut demander l'accès aux personnes d'accueil. Mais dans notre projet de refonte du parcours permanent, on va complètement changer ça, on souhaite que le centre de documentation soit ouvert et qu'effectivement, le visiteur ait la possibilité d'aller à la fin de son parcours de visite, de consulter plus de documentation, sur tel objet ou telle partie, offrir un bouquin, etc. Ca va être revu de façon à ce que le centre de doc soit ouvert sur le parcours d'exposition. Le bâtiment a ouvert en 2010, mais a été conçu largement dans les années 80. Cette notion de documentation ouverte n'était pas forcément prise en compte comme elle l'est maintenant.

Karl Pineau - Il y avait la question aussi de qui alimentent les dossiers d'œuvre ?

Fabienne Martin-Adam - Alors, c'est vraiment la cellule inventaire et documentation des collections. Ce serait bien que ça soit plus de monde. Mais en fait, ça ne se passe pas comme ça. Ce serait bien que ce soit aussi, par exemple, les collègues de la production ou des cartels sur les objets et qui n'ont pas forcément le temps de mettre les cartels dans le dossier d'œuvre. Maintenant avec notre base dossier documentaire ce problème-là devrait être terminé puisque la documentaliste crée le dossier documentaire, par exemple en expositions et chaque pôle du musée va venir mettre les documents qu'il a produit. Les dossiers papier sont alimentés par moi pour tout ce qui est acquisitions, etc ; par les collègues de la régie des collections pour des rapports de restauration ; par ma collègue documentaliste quand elle voit un article papier sur le sujet ou quand elle voit que l'objet est reproduit dans tel ouvrage, elle va venir aussi enrichir le dossier papier. Le dossier papier c'est vraiment le pôle conservation côté inventaire, documentation et côté régie.

Leïla Ballouard - Par rapport au dossier papier, est-ce que vous avez une manière de le structurer ? Est-ce que c'est par ordre chronologique ou est-ce que c'est en fonction de catégorie ?

Fabienne Martin-Adam - On n'est pas très bien là-dessus, parce qu'en fait on n'a pas beaucoup de place et qu'on n'a pas de super rangements, mais en général on met le document le plus récent dessus. Mais je dois dire qu'on n'a pas de pochette à l'intérieur, de sous-dossiers. Je sais qu'au musée Dobrée à Nantes, ils ont des sous-pochettes, ils ont des dossiers suspendus avec des sous-pochettes avec tout ce qui est administratif, documentaire ou photographie. Nous on n'a pas ces dossiers suspendus, on a vraiment des boîtes d'archives avec du format A4, où on ne peut pas mettre grand-chose. Du coup, on essaye de mettre le document le plus récent sur le dessus mais ce n'est pas très net. Si vous voulez voir des dossiers papier hyper bien structurés, il faut interroger le musée Dobrée à Nantes, ces dossiers sont très structurés.

Leïla Ballouard - Vous alliez parler des dossiers numériques ?

Fabienne Martin-Adam - Pour les dossiers numériques, on a une nouvelle politique documentaire qu'on a construite au musée depuis deux ans seulement, c'est récent. On essaye de faire participer tout le monde, c'est-à-dire qu'on essaie de montrer à tout le monde que si on retrouve tous nos petits dans Flora, on va passer beaucoup moins de temps à les chercher, avec une conservation qui est pérenne. On essaie de motiver toute l'équipe du musée, pour les faire participer et enrichir tous les dossiers documentaires dans Flora. Il faut leur faire prendre conscience que ça va être plus facile et qu'on va tous s'y retrouver. Mais c'est une petite étape en plus, qui s'ajoute à la fin de leur phase projet qui est à prendre en compte. On en est encore aux balbutiements de la prise en main du dossier numérique. Mais c'est à nous d'être persuasif et de montrer tout l'intérêt qu'ils ont de faire ça. On est en phase de recrutement pour l'année prochaine, donc on est dans une phase pas très confortable pour la mise en place et tout ça, mais ça va venir.

Leïla Ballouard - Pouvez-vous nous dire à quelle fréquence vous êtes amené à rouvrir le dossier d'œuvre ?

Fabienne Martin-Adam - Je ne pense pas que ça soit très fréquent. Dans le dossier d'œuvre, on met aussi le contrat de cession de droits, qui est lié aux objets et à l'auteur. Alors peut-être on va y aller plus souvent, soit pour rajouter une identification ou quelque chose qu'un contributeur nous envoie, soit pour vérifier le contrat de cession de droits, que peut-on faire avec cette image, quelle licence a été accordée par l'auteur. Normalement c'est renseigné par Flora, mais parfois on peut avoir un petit doute ou on veut aller dans les petites lignes du contrat de cession de droits ce qu'on a réellement le droit de faire. Ça va être les deux fois où on va y aller le plus souvent.

Karl Pineau - C'est très lié à la numérisation et à la mise en ligne des collections sur votre portail web ?

Fabienne Martin-Adam - Oui, voilà pour le contrat de cession de droits, complètement. Après ça peut aussi être pour nos activités, une publication où on veut revenir sur le contrat pour voir est-ce qu'on a le droit de l'utiliser, d'en faire une carte postale ou de le mettre dans un petit journal d'expo.

Leïla Ballouard - Par rapport au processus d'entrée d'une œuvre au musée, avant qu'une œuvre soit dans les collections du musée, est-ce que vous avez accès à une sorte de dossier d'œuvre concernant cette œuvre ? Et si oui, qu'est-ce que vous regardez en premier dans ce dossier ?

Fabienne Martin-Adam - Ça serait des dossiers faits par d'autres personnes que nous, par exemple ? Cela n'existe pas en général. On peut faire des pré-dossiers, nous on ne le fait pas parce que comme on n'est pas sûr d'acquérir, après il faudrait supprimer la fiche donc on n'utilise pas ça. On se constitue un petit dossier où on met les échanges avec les donateurs, les photos, les avis des uns et des autres. C'est une espèce de dossier avant l'acquisition, dans le projet d'acquisition. Ensuite lorsque l'acquisition est faite, on ferme le dossier d'acquisition. On en fait pas avant, en tous les cas et ça n'arrive jamais qu'on reçoive un dossier d'une tierce personne.

Karl Pineau - D'un point de vue scientifique, si un donateur s'est lui-même constitué une documentation scientifique sur une œuvre qu'il vous donne, vous ne récupérez pas cette partie-là ?

Fabienne Martin-Adam - Si ça peut arriver, ça arrive vraiment rarement. Dans ce cas-là on la récupère et on va pouvoir la mettre dans les dossiers documentaires liés à l'acquisition. Dans le dossier bien on a aussi un champ documentation, donc on pourrait le mettre dans ce champ si jamais ça devait arriver. S'il n'y a pas beaucoup de documents, je pense qu'on le ferait, mais s'il y a vraiment beaucoup de documents, je pense qu'on créerait un dossier documentaire dans notre base dossier documentaire, avec je ne sais pas "documentation d'une mission interne", on créerait un dossier là. On l'a fait par exemple, alors ce n'était pas un dossier d'acquisition, mais on a eu des photos de la société photographique rennaise. Avec les photos ils nous ont donné un dossier d'archives, donc on a créé un dossier d'archives dans la base dossier doc, qu'on a relié aux biens, aux photos en fait. Ce qui a été considéré comme un dossier de collection. Pour vous donner le contexte pour nos dossiers de collections, on a eu dans les années 70-80 des fiches cartonnées, qu'on appelait fiche d'inventaire scientifique, qui constituait le dossier de collection. En fait on avait très peu d'éléments. On a eu toute une conservation aux archives, les seuls documents qui ont existé étaient versés aux archives, le musée ne gardait rien du tout. On avait une fiche cartonnée, avec des informations toutes simples et dans une petite pochette Crystal, quelques images, quelques photos. À côté de ça on avait des inventaires papiers, avec des inventaires dix-huit colonnes. Les registres étaient tenus par le Ministère de la culture et on devait remplir les dix-huit colonnes pour chaque objet. À cette période on avait que cet inventaire et les fiches cartonnées, jusqu'au moment où en 91 le conservateur a décidé d'arrêter ces outils. Nous avons eu une période où on avait aucun dossier d'acquisition ou de collection, on avait juste la fiche Micromusée et aucune documentation, tout partait aux archives sans qu'aucun dossier documentaire soit constitué, ont perdu toute trace de ces dossiers d'acquisitions. Début des années 2000, la loi qui passe avec les fameux dossiers d'acquisition obligatoire. Bon, on a commencé dans les années 90, mais surtout au début des années 2000, on a refait des dossiers de collection. Donc, en fait, il y a plein d'éléments que nous, au musée, on n'a pas gardé parce que les choix ont été faits de cette façon qu'on a très peu de documentation sur plein d'objets.

Leïla Ballouard - Si vous pensiez à des points positifs et négatifs à la fois de la documentation numérique par rapport à la documentation papier, ce serait lesquels ?

Fabienne Martin-Adam - Elle ne peut pas se substituer complètement à la documentation papier parce que, par exemple, notre dossier d'archives de la Société photographique rennaise, on a besoin de les garder papier, ça c'est sûr, ce sont des documents anciens. Donc ça ne peut pas se substituer complètement. Après, l'avantage qu'a la documentation numérique chez nous, c'est qu'elle est visible par tous et qu'on n'a pas besoin d'aller tout au fond de la salle d'inventaire à chercher dans une armoire. En un clic elle est consultable par l'ensemble de l'équipe. C'est peut-être comme ça, brûle pourpoint, le point positif, mais nous on ne pourra jamais s'affranchir complètement d'un certain type de documentation papier je pense.

Karl Pineau - Et justement, sur le versant numérique, est ce que vous avez des problématiques qui sont liées, par exemple tout ce qui est la gestion des mails ou la gestion des PDF que vous pouvez recevoir ? Je sais que dans pas mal de musées, justement, quand on regarde dans les dossiers d'œuvre, on va trouver les courriers des années 80 qui étaient bien archivés dans les dossiers, mais qui aujourd'hui, depuis les années 2000 plus aucun échange est retranscrit car tout reste dans les boîtes mail. Auparavant, tous les courriers que le musée recevait à propos d'une œuvre et de cette documentation étaient archivés dans le DO et que maintenant, avec les mails depuis les années 2000, il y a des musées où on ne trouve plus aucune trace de des échanges autour de l'œuvre.

Fabienne Martin-Adam - Tout à fait, on garde très peu de mails, alors que c'est vrai qu'avec le courrier papier tout était gardé en trois exemplaires, mais c'était beaucoup. Maintenant, on garde très peu, on va garder pour les collections, les échanges avec les donateurs et les vendeurs, les avis qui nous arrivent par mail. Mais il y a plein de choses qu'on garde plus. Et puis c'est une petite gymnastique, mais le mail vous le placez dans votre dossier, vous le passez en PDF, vous le renommez. Ça prend un peu de temps de transformer en PDF et de renommer. On a un système de nommage qu'on a mis en place pour que tout le monde s'y retrouve aussi. C'est sûr qu'on a perdu beaucoup d'informations, on n'a pas encore de manière claire de la part

des archives municipales, on dépend de celles de Rennes. Très peu de choses sont imprimées. Est-ce que ce n'était pas suffisant, peut-être que c'est suffisant et qu'avant on en faisait trop, je ne sais pas. Ce sont les chercheurs qui travailleront sur les activités du musée dans 50 ans, ils nous le diront.

Karl Pineau - C'est vrai que d'un point de vue très concret, j'ai beaucoup travaillé sur le dossier du musée du Louvre et on voit ressortir tous les moments saillants de la vie d'une œuvre, notamment à travers ces échanges courriers, alors au moment des acquisitions, principalement effectivement. Mais voilà on a le conservateur qui échange dix courriers pendant deux mois avec un antiquaire sur la composition de l'œuvre, mais aussi sur les œuvres qui entouraient un leg ou ce genre de choses. C'est là où on en apprend beaucoup sur l'histoire de l'œuvre.

Fabienne Martin-Adam - Alors, ce genre de choses je vais avoir tendance à le mettre dans le dossier papier. Mais franchement, on n'est pas une grosse équipe et surtout on a plein de choses à faire. Dans le dossier numérique je vais mettre le dossier de commission d'acquisition, l'avis et la notification. Et tous les courriers qui sont autour, alors bien sûr je ne vais pas les supprimer, je les garde, je les imprime et je les mets dans le dossier d'œuvre. C'est vrai que je ne m'embête pas à les mettre en numérique, à changer de format, à les renommer. Je mets vraiment que l'essentiel dans le dossier numérique et tous les échanges autour sont dans le dossier papier. Pour le moment, on ne peut pas se passer de la documentation papier. Ou alors il faudrait qu'on soit plus nombreux pour faire que du numérique et tout mettre en numérique, mais matériellement, je n'ai pas le temps de le faire. Et puis, notre documentation numérique, il faut savoir qu'elle s'est mise en place à partir de quand on a eu Flora, mais on n'a pas traité le passif. Donc toutes les acquisitions qui sont faites avant 2017, on n'a pas de dossier numérique de collection, on n'a pas les commissions d'acquisition, etc, qui sont entrées dans Flora. On l'a fait à partir de 2017, mais on n'a pas le temps de reprendre le passif. Faudrait avoir un temps complet en plus pour faire ça.

Leïla Ballouard - Dans Flora, qu'est-ce que vous aimeriez que le logiciel affiche en premier sur une œuvre que vous ne connaissez pas ?

Fabienne Martin-Adam - Ce qui se fait maintenant moi ça me va, le numéro d'inventaire, la désignation, la matière technique, enfin toutes les infos documentaires. C'est ce que Flora fait actuellement, on a toutes les informations documentaires qui arrivent en premier, et qu'on a les groupes des Pimenta arrive en premier. Les informations de gestion régie arrivent en deuxième et les informations administratives arrivent en troisième, moi ça me va comme ça.

Leïla Ballouard - Pour vous ce qui est le plus important à synthétiser dans le dossier d'œuvre et déjà dans le numérique ?

Fabienne Martin-Adam - Oui, depuis 2010. Pas pour les années d'avant, mais pour nous, oui, encore plus important qu'on met dans le numérique dans le dossier d'œuvre, ce sont les infos administratives surtout. C'est vrai que je ne le fais pas parce que je n'ai pas le temps, si j'ai un échange avec un contributeur qui me dit "cette photo, je la reconnais, c'est à tel endroit", je vais le rentrer dans la notice, je vais ajouter que ça a été identifié par telle personne, à telle date. Mais je ne prends pas le temps, de prendre son mail, de le mettre dans le commun, de le transformer en PDF, de le renommer pour l'intégrer directement dans la notice. Parce qu'on n'a pas le temps. Notre échange entre lui et moi, ne va pas se retrouver dans le dossier documentaire numérique, il va se retrouver dans le dossier de collection papier. Mais par contre les infos seront reportées dans la fiche.

Karl Pineau - Plus simplement, c'est en fait quels sont, alors je n'ai pas forcément envie de vous orienter sur les questions de chronologie, mais soit des moments clés dans la vie d'une œuvre, soit des documents clés sur la vie d'une œuvre qui vous semble important d'être mis en valeur instinctivement.

Fabienne Martin-Adam - Alors les moments clés, il y a avant l'acquisition, puis l'acquisition, après ça peut être la restauration, la mise en exposition, la publication, voilà. Pour les documents clés c'est le dossier pour la commission d'acquisition, les avis des experts, la notification de la commission d'acquisition. Vous trouverez ça dans des exemples de dossier d'acquisition que je peux vous envoyer. La vie de l'objet avant l'acquisition, l'acquisition puis après ça peut être différentes pièces. Après l'acquisition on peut avoir une pièce restauration,

une pièce exposition, une pièce publication en ligne ou papier. Parfois ça va être tout à la fois, on peut cumuler.

Karl Pineau - Dans votre pratique, c'est un aspect qu'on n'a pas abordé tout à l'heure. Mais est-ce que vous vous considérez que vous faites parfois ou souvent ou pas du tout de la recherche en histoire, en ethno ou en histoire de l'art ? Ou vous accueillez des chercheurs, mais vous ne participez pas à leur programme de recherche, c'est quelque chose que vous incluez dans votre travail ?

Fabienne Martin-Adam - Quand on est commissaire d'exposition en général, on a plus le temps de faire de la recherche. On peut le faire quand on est invité à un colloque, là forcément on a plus un temps de recherche. On a dans le pôle conservation du musée, on a une personne qui est chargée d'une recherche. Voilà, cette personne va avoir beaucoup de contacts avec des chercheurs, avec des étudiants, des universités. On va aussi peut-être participer à plus de colloque que le reste de l'équipe. Peut-être qu'elle a plus le temps de faire de la recherche. Pour ma part, c'est tout de même très peu, faut toujours aller vite, faut préparer les dossiers d'acquisitions. C'est vrai qu'au musée on a beaucoup de projets et des projets qui demandent beaucoup de temps. Il n'y a que le commissariat d'exposition où là on a le temps d'en faire.

Annexe 5 - Département des Arts graphiques, musée du Louvre (Brigitte Donon et Cloé Viala)

Brigitte Donon - On va rentrer tout de suite dans le vif du sujet. Avec Cloé, vous avez devant vous deux personnes qui sont membres du Service d'études et de documentation du département des arts graphiques. Nous sommes normalement 8 personnes. Je suis le chef du service. Cloé se présentera tout à l'heure et peut-être qu'on rentre tout de suite directement dans le sujet. Je peux vous donner une petite particularité sur notre documentation. Elle est, au département des arts graphiques, rangée selon le rangement de notre collection de dessins. C'est une documentation qui est en appui à la connaissance et à la diffusion des œuvres qui sont dans notre collection de dessins. C'est l'exact reflet du point de vue de la structure, de l'organisation et du choix des noms d'artistes. Ce qui fait que parfois, on peut avoir des noms d'artistes choisis qui peuvent être curieux de la part des scientifiques. Mais c'est le reflet d'un choix qui peut maintenant avoir 60 ou 70 ans. C'est un rangement par écoles : l'école française, l'école italienne, les écoles du Nord qui sont réparties en une première école qui est les anciens Pays-Bas, ensuite la Flandre, la Hollande, l'école allemande, ensuite l'Ecole suisse. Et puis on a des plus petites écoles, l'école anglaise, l'école américaine, etc. Et à l'intérieur de ce classement, on a un classement qui n'est pas par siècle, mais qui est directement par ordre alphabétique, au nom des artistes tels qu'ils ont été choisis dans la collection de dessins.

Karl Pineau - D'accord, mais pas par numéro d'inventaire ?

Brigitte Donon - Alors si à l'intérieur, vous avez une école régionale ou une école nationale, mettons l'école française. Ensuite, un ordre alphabétique au nom des artistes de A à Z. Et ensuite, tout ce qui est anonyme parce qu'on a beaucoup de dessins qui sont anonymes. Donc, on a l'anonyme les anonymes du XIVe, du XVe, du XVIe jusqu'au début du XIXe siècle. Notre collection démarre aux alentours du XIVe siècle. Ce sont en général des miniatures découpées que l'on conserve. Et ça va jusqu'au début du XIXe siècle puisqu'ensuite, c'est le musée d'Orsay qui gère les dossiers. Et à l'intérieur, quand on a un artiste, par exemple David, on va avoir un premier dossier qu'on va rencontrer quand on ouvre les boîtes documentaires de cet artiste, David, on va avoir les dossiers qui sont des dossiers qui concernent les œuvres qui sont conservées chez nous. Et là, on rentre par un classement par numéro d'inventaire. Les premiers

numéros d'inventaire c'est INV suivi de chiffres, ensuite NI suivi de chiffres et ensuite RF suivi de chiffres. Et aujourd'hui, on a un autre numéro d'inventaire qui commence par RFML. Ça veut dire République française, Musée du Louvre, point, le domaine qui est chez nous AG (donc pour art graphique), ce serait aux peintures ce serait RFML.P. Et ensuite, un numéro qui est donné par le service des acquisitions avec un numéro d'extension, puis, chez nous, une petite spécificité qui est recto verso puisqu'on peut avoir des dessins qui sont dessinés recto verso. Donc, je reprends : on à l'École nationale ou régionale. Ensuite, un classement par ordre alphabétique aux noms des artistes. Et quand on ouvre les boîtes aux noms de l'artiste suivant, si cet artiste a été beaucoup étudié ou pas, on peut avoir plusieurs boîtes ou juste un dossier. Premier dossier que l'on trouve dans notre collection sous son nom d'artiste. Et ensuite, on va avoir des dossiers où on a un système de couleurs et ensuite on va rentrer dans la documentation. Est-ce que déjà, dans un premier temps, est-ce que j'ai tout dit Cloé ?

Cloé Viala - Par rapport aux peintures, notamment, où à Orsay, les dossiers d'œuvre ne sont pas suspendus et indépendants des dossiers d'artistes. Puisqu'ils sont, aux peintures, directement classés par numéro d'inventaire. Le dossier d'œuvre est indépendant de la documentation des artistes, alors que nous cette documentation est partie prenante.

Karl Pineau - Donc la documentation générale liée aux artistes se trouve au même endroit que celle liée à l'œuvre ?

Brigitte Donon - Elle se trouve tout de suite après dans le même dossier documentaire ou dans la même boîte documentaire en fonction de la quantité de documents qui a été publiée. Donc, on va le trouver à la suite et on n'a pas une documentation séparée.

Karl Pineau - Et qu'est ce qui a justifié ce choix, notamment différencié par rapport aux peintures ?

Brigitte Donon - En fait, nous, au départ, on est une documentation alors qu'aux peintures, je dirais qu'ils ont commencé leur structure, leur organisation de documentation selon une photothèque. C'est-à-dire qu'ils ont énormément de documents qui sont soit des photos, soit des

illustrations, soit des extraits de etc... Alors qu'en fait, nous, ce qu'on a souhaité faire, c'est faire une vraie documentation avec des articles sur l'œuvre dessinée de l'artiste et pas spécifiquement sur l'œuvre qui est conservée chez nous. C'est-à-dire qu'on a une information qui est plus transversale sur l'œuvre de l'artiste et qui va apporter évidemment une information sur le dessin que l'on conserve ou sur les dessins que l'on conserve. Mais elle est en lien avec l'œuvre en général de l'artiste. Ce qui fait qu'on ne peut pas dissocier ces deux informations. C'est-à-dire lorsque vous ouvrez un dossier (on va vous révéler la couleur tout à l'heure) on vous renvoie souvent, très souvent dans de la documentation dite générale que l'on va trouver derrière à la suite. Ce qui fait que nous, on a une conception beaucoup plus globale de l'œuvre dessinée de l'artiste.

Karl Pineau - Justement, vous faites des ponts avec des documentations, soit d'autres départements, pour des œuvres qui pourraient ensuite avoir été réalisées sous forme de peintures ou ce genre de choses ou même d'autres types d'objets. Ou ce sont des documents qui sont quand même assez séparés ?

Brigitte Donon - Oui, alors, les ponts se font naturellement puisqu'en fait, les chercheurs, quand ils arrivent chez nous, savent très bien que cette œuvre que l'on a dessinée est souvent une étude préparatoire à un tableau ou à une sculpture, voire un objet d'art. Les ponts se font naturellement. Les chercheurs savent qu'à un moment, ils commencent par nous où ils finissent par nous. Mais qu'importe, il faut aller chercher des informations dans les autres documentations.

Cloé Viala - Et ça se fait particulièrement avec les peintures, parce que je ne sais pas si vous voyez où sont les docs, mais on est dans le même bâtiment de Flore, au-dessus de l'École du Louvre. Et on est vraiment proche donc souvent, les chercheurs, en tout cas dans le cadre des études sur les peintures dans la même journée, passent facilement chez nous et aux peintures.

Brigitte Donon - On a des horaires qui sont sensiblement les mêmes, même si aux peintures, ils ont changé un accès qui se faisait autrefois systématiquement tous les après-midis. Maintenant, il y a un jour où c'est ouvert le matin et fermé l'après-midi sur un seul jour parce

qu'ils ont une réunion de service et que ça les arrangeait de faire comme ça. Mais sinon, on a une certaine homogénéité d'ouverture et également, pour nous, c'est très ouvert. C'est-à-dire qu'on ne demande pas des niveaux universitaires aux chercheurs ou aux étudiants. Tout le monde peut venir. Eux, ils ont mis, je crois c'est le master 1 comme limite d'accès. Ce qui n'est pas le cas des autres services de documentation dans le musée du Louvre, où ils se font beaucoup sur rendez-vous. Nous, il n'y a pas de rendez-vous. Alors avec le confinement et le fait que quand on va rouvrir, on va avoir des jauges d'accès et on sera obligé de donner des rendez-vous. Mais l'idée c'est qu'on revienne très vite à notre fonctionnement antérieur.

Karl Pineau - D'ailleurs, c'est intéressant d'évoquer ce point-là. Est-ce que vous constatez une population qui vient à la documentation qui varie des autres départements où finalement, vous vous retrouvez tout de même avec des chercheurs, des étudiants de niveau avancé ?

Brigitte Donon - On a le même type de chercheurs. On a des élèves à l'École du Louvre. On a beaucoup d'élèves à l'université. Et puis on a des marchands. Et puis sinon, on a des collègues étrangers, des gens qui, effectivement, profitent de voyages vers Paris ou vers la France pour leur recherche et qui viennent travailler chez nous. Qui vont voir les expos, qui sont invités et qui viennent effectivement sur deux, trois jours travailler à la documentation.

Cloé Viala - C'est vrai qu'on a beaucoup d'élèves, régulièrement en tout cas, un petit vivier d'élèves de l'École du Louvre qui sont au premier cycle, ce que n'ont pas les autres doc. Aussi parce qu'on a tous nos usuels qui concernent la collection du département qui sont accessibles directement. Et c'est vrai que peut être que la bibliothèque de l'École du Louvre, qui est plus généraliste, il y a peut-être moins de publications spécialisées dessins.

Karl Pineau - Oui, parce que finalement, le centre de documentation fait aussi office de consultation de la bibliothèque du département ?

Cloé Viala - Non, alors, c'est-à-dire qu'on a une bibliothèque de proximité qui est essentiellement à usage interne, qu'on partage avec les peintures. Et là, notre bibliothèque, les collections sont complètement fusionnées entre peinture et art graphique. C'est un rangement

par école, mais moins précis, par exemple dans le cas des écoles du Nord, etc, et par artiste. Et puis après sinon, par collection ou par thématique quand il s'agit d'ouvrages transversaux. Parce qu'on n'a pas énormément de personnel pour gérer une ouverture globale au grand public, alors elle n'est pas très ouverte, elle est à usage interne. En revanche, comme notre catalogue (par le catalogue collectif des musées nationaux) est accessible en ligne, s'il se trouve qu'on a des ouvrages qui ne se trouvent pas à l'INHA ou dans d'autres bibliothèques parisiennes et qu'on a une demande, là on accepte et on les communique en salle de documentation, effectivement. Mais par contre, au sein de la doc, on a une grosse collection d'usuels, par exemple aux peintures ils ont beaucoup moins d'usuels que nous, il y a beaucoup d'étudiants ou de chercheurs qui aiment bien consulter nos usuels. Usuels qui sont essentiellement tous les catalogues d'exposition du département ou qui ont compris beaucoup d'œuvres du département, même si ce n'est pas nous qui les avons organisés depuis qu'il existe, ou même quand il était fusionné avec les peintures. Mais ça portait sur le champ dessin et tous nos inventaires de collections et quelques revues spécialisées dans le domaine des dessins dont on a les collections continues.

Karl Pineau - S'agissant de la constitution de vos dossiers ?

Brigitte Donon - Alors, tu veux prendre la parole Cloé sur la constitution des dossiers, puis je complète comme tu veux, tu me dis.

Cloé Viala - Le dossier d'artiste s'ouvre avec les dossiers d'œuvre qui sont ces fameux dossiers rouges. Un dossier par numéro d'inventaire, voire même lorsqu'il s'agit d'œuvres très étudiées, un dossier pour le numéro d'inventaire recto, un dossier pour le numéro d'inventaire verso. À l'intérieur, on trouve des photographies anciennes ou récentes selon la couverture photographique de l'œuvre. Toutes les publications dans lesquelles il a pu apparaître, des extraits d'articles ou des relevés bibliographiques anciens à l'époque où ils photocopiaient moins et où on avait des notes manuscrites sur les listes bibliographiques. Tout type de documentation, tout ce qu'on va trouver, même de l'iconographie parfois, quand on va trouver l'œuvre dans des choses même moins scientifiques, ça va quand même figurer dans nos dossiers. Vraiment, tout ce qui concerne nos œuvres, dès qu'on le voit, on le dépouille et on le

met dans les dossiers. Ensuite, on a des dossiers jaunes de documentation générale sur l'œuvre dessinée de l'artiste. Donc là, il y a des extraits de dictionnaires d'artistes le référençant. Et puis, il y a des articles qui vont généralement être assez longs de plusieurs pages qui concernent l'œuvre dessinée, qui vont peut-être documenter tout un tas d'œuvres qui sont déjà dans les dossiers rouges, mais là qui vont se retrouver de manière complète et qui vont donner l'information globale. On a ensuite les œuvres exposées dans les autres musées. Donc tous les dessins qu'on va trouver, là c'est classé : d'abord les musées français, puis les musées étrangers, et c'est classé par lieu de conservation.

Brigitte Donon - Au nom des villes, en fait, tout simplement ce n'est pas au nom des musées, c'est au nom des villes. Et ensuite, on fait par exemple Paris et on va mettre Petit-Palais ou Ecole nationale des Beaux-Arts. Chaque institution a sa pochette jaune, mais ce sera classé par ville et pas par pays, on fait directement sur l'unique.

Cloé Viala - Le dernier dossier à chaque fois, ce sont les ventes et donc le dépouillement de catalogues de vente, des dossiers verts. Et là, tous les catalogues qui ont été dépouillés et qui ont référencé des œuvres au nom de l'artiste. L'œuvre va se trouver dans ce dossier-là.

Brigitte Donon - Alors, on peut communiquer une information sur une spécificité encore de la collection. Et là, ça concerne tous les dessins. La vie des dessins, c'est assez particulier puisqu'en fait un dessin peut avoir plusieurs attributions au fur et à mesure de l'étude dont il fait l'objet. Donc on peut avoir au départ dans les années 40, un dessin qui va être attribué à un artiste, donc c'est un original de cet artiste. Et puis, quelques années après, on va le rejeter dans les "attribué à". On a des tas de niveaux comme ça, ce qu'on appelle des niveaux d'attribution. Il peut même changer de nom complètement, c'est-à-dire qu'on ne reste pas dans le nom d'artiste avec copie d'après, manière, originale, etc. Mais il peut être rejeté et repassé dans un autre corpus d'artistes. Là encore, avec des niveaux d'attribution différents, voire être jeté complètement dans l'anonyme d'une école et d'un siècle. On peut avoir comme ça plusieurs niveaux d'attribution pour un dessin qui va changer au fur et à mesure de l'étude. C'est pourquoi dans nos dossiers, pour que ce soit plus pratique, les dossiers que l'on dépouille et les dossiers eux-mêmes des artistes sont identifiés par le numéro d'inventaire. Puisque ce numéro

d'inventaire, évidemment, ne changera jamais. Alors que le niveau d'attribution peut évoluer au fur à mesure de la connaissance du corpus de l'artiste. C'est ce numéro d'inventaire qui est fixé sur le dossier de l'œuvre. Et puis qui sera sur tous les documents qu'on va trouver à l'intérieur du dossier. Ça c'est inscrit en dur, en général on le met en stylo bille rouge. Ensuite, par contre, la mention qui définit dans l'œuvre de l'artiste est de son niveau d'attribution est porté au crayon à papier, ce qui fait que quand il y a du reclassement, ce qui fait partie ça aussi de la vie normale de la collection du dessin. Il y a des reclassements qui sont réguliers, qui sont le fait de la conservation. Ces reclassements font que la première chose qu'on change physiquement est le dessin de place. Donc, soit il est dans son portefeuille au nom de l'artiste et il va passer d'original il va être repoussé un peu plus loin dans le portefeuille et il va passer dans la chemise des "attribués à". Pour le même artiste, ça peut parfois même changer complètement d'école nationale. Une fois que ce changement est fait, on le reporte dans notre documentation. Là, on va changer physiquement le dossier de place et ensuite la troisième étape que l'on fait en même temps que le dossier documentaire qui va bouger de place. On change dans notre inventaire informatisé l'attribution du dessin et l'ancienne mention va passer dans l'ancienne attribution. D'accord, ce qui fait que vous, vous êtes un chercheur, vous êtes resté à un niveau d'information qui peut dater d'il y a 6 mois. Vous allez quand même retrouver le dessin parce qu'un dessin sera identifié dans la collection et dans la documentation à un seul endroit. Par contre, notre inventaire informatisé va pouvoir dire que ce dessin aujourd'hui est là, mais il a été anciennement classé A et il y a des propositions de reclassement. D'accord ? Donc, on peut avoir la possibilité de retrouver le dessin parce que des fois on connaît une ancienne attribution, soit on connaît son attribution. Alors pourquoi la conservation fait régulièrement du reclassement ? Parce que, justement, au travers du travail que nous faisons de dépouillement, d'articles, de notices quand les dessins sont présentés dans des expositions. Il peut y avoir des propositions de reclassement et au moment où on effectue ce travail d'enrichissement de nos dossiers documentaires, on va noter les propositions de reclassement de chercheurs et on les met dans notre base inventaire en propositions de reclassement. L'information va rester dans le dossier où l'œuvre est aujourd'hui classée, mais il y aura bien l'article qui donnera l'information "*Monsieur Machin à tel moment, dit que ce dessin est de telle main*". On ne va pas le mettre dans l'œuvre de l'artiste X. Et au moment où régulièrement, la conservation se réunit pour faire du reclassement, on va chercher dans les inventaires

informatisés les propositions de reclassement, suivant l'école que l'on est en train de reclasser. On va ensuite regarder toutes les propositions de reclassement, faire un état de la qualité des informations qui sont données dans les publications, décider de reclasser ou pas. Et s'il y a un reclassement, on bouge le dessin, on bouge le dossier documentaire et l'information change de champ dans notre inventaire informatisé.

Karl Pineau - Justement, sur ces enjeux de numérisation, vous avez abordé le classement général du dossier sur l'auteur et la pochette rouge. Est-ce que vous avez un classement déterminé ? Ou est-ce que c'est assez variable selon les œuvres ? Il n'y a pas forcément même de classement interne.

Brigitte Donon - Non. En fait, il y aurait un classement qui serait l'antériorité du document. C'est-à-dire qu'on va classer devant la dernière notice d'exposition le dernier article. Mais en réalité, c'est faux. Ça peut être un peu du vrac. C'est vraiment rare quand on a des dossiers qui nécessitent d'avoir un tri à l'intérieur. Ça pourrait être le cas, effectivement, pour les grands artistes comme Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël ou Rubens qui nourrissent une énorme quantité de recherches et de travail. Mais en réalité, le chercheur y regarde toujours, et puis après, il bouge les choses. En général, on ne reclasse pas le dossier quand le chercheur l'a utilisé. On est une documentation qui est très simple d'organisation, on a un classement. En général, les chercheurs, quand ils viennent, ont une idée en fait de l'artiste qu'ils vont rechercher ou de l'école, ou du siècle. Et puis ils ont un certain nombre de noms d'artistes qu'ils vont rechercher. Donc ça se fait en communication libre. On ne passe pas le dossier, c'est-à-dire que le chercheur peut rebondir et dire "*je veux travailler sur tel artiste*". Puis en réalité, il va rester deux heures et il aura travaillé sur un autre artiste parce que, tirant un fil, il va se rendre compte qu'en effectuant sa recherche, elle va passer d'un artiste à l'autre. Le chercheur se sert dans nos boîtes, il range et on ne range pas derrière pour vérifier. Et puis, on part du principe qu'on a la curiosité de voir tous les documents qui sont dans notre dossier. Ce sont des dossiers qui sont manipulables facilement.

Karl Pineau - Il y a quand même un aspect assez intéressant dans ce que vous dites. C'est que visiblement, vous ne conservez pas les documents liés à la gestion de l'œuvre dans vos dossiers

d'œuvre. Vous ne conservez pas les dossiers de restauration, les constats d'état, ce genre de choses au sein du dossier œuvre ?

Brigitte Donon - Si, maintenant c'est la demande de notre directeur, c'est qu'effectivement, on intègre les constats d'État et les dossiers de restauration qui sont issus de notre atelier de restauration qui est indépendant, mais qui en même temps est attaché directement à la collection. Les restaurateurs, une fois le travail fait, doivent fournir un rapport de restauration et ce rapport de restauration peut être attaché de différentes manières. Soit c'est un document papier et effectivement, il est dans nos dossiers, soit c'est un document numérique et il sera dans notre inventaire informatisé sous forme de documents attachés.

Karl Pineau - Je vais vous poser la question de la confidentialité des documents puisque, par exemple, que le département des objets d'art, le département des peintures pratique la fameuse catégorie confidentielle. Est-ce que ça, c'est quelque chose que vous avez également dans vos dossiers ou pas du tout ?

Brigitte Donon - Alors non. Un dossier de restauration n'a rien de confidentiel. S'il y a une chose qui est confidentielle, ça pourrait être le type de traitement qui est apporté au dessin parce que c'est la spécificité d'un restaurateur qui a élaboré un protocole, etc. Mais dans le cadre des dessins, ce n'est jamais le cas.

Karl Pineau - Ne serait-ce que pour un nom d'acheteur, de donateur ou ce genre de choses. Ce sont des informations qu'on trouve très souvent dans les dossiers d'œuvre, là encore vous ne filtrez pas ce que vous donnez aux chercheurs ?

Brigitte Donon - Alors normalement, non. Parce qu'un vendeur, sauf s'il demande à être anonyme, d'ailleurs le vendeur ne peut pas le demander. Je pense qu'il n'y a que le donateur qui peut demander à être anonyme. Dans ce cas-là, dans le dossier on ne trouvera pas cette information. On trouvera dans un dossier qu'on appelle un dossier de comité et qui reste indépendant de notre dossier documentaire. Un dossier documentaire, il n'y a normalement rien comme l'adresse du vendeur du donateur. Mais sinon, le prix d'achat, tout ça, ce sont des choses

qui sont totalement communicables. Pour ce qui est des restaurateurs, leur nom, leur adresse en général sont des adresses de type professionnel.

Cloé Viala - Nos rapports de restauration comparés aux rapports de restauration, de peinture, par exemple, ou d'autres éléments qui peuvent vraiment être des petits livrets de plusieurs pages avec les noms des restaurateurs, leurs protocoles, etc. Nous, ce n'est pas ça, parce que l'atelier de restauration est vraiment attaché chez nous, au département. Donc, la chef de l'atelier de restauration est une collègue, fait partie de l'institution. Après, il y a différents restaurateurs indépendants qui peuvent être amenés à y travailler. Mais les rapports sont, à part quelques exceptions, mais la plupart du temps c'est une page simple, avec quelques informations annotées au crayon, qu'on retrouve très fréquemment et toujours signées du chef d'atelier de restauration ou de collègues. Il n'y a pas ces informations confidentielles qui ne pourraient pas être communicables qu'on trouve dans d'autres documentations.

Brigitte Donon - Vous faites probablement référence au dossier de restauration, notamment des peintures où eux, travaillent étroitement avec le C2RMF. Et le C2RMF effectivement ne transmet pas ses dossiers de restauration, c'est eux qui les gardent. Ils ont une base de données qui n'est pas ouverte et ils transmettent à un certain nombre de choses au département des peintures. Il doit y avoir un classement effectivement qui n'est pas accessible au public parce que là, il y a, je pense des informations qui sont d'un ordre un peu plus compliqué, un peu plus élaboré dans le type de recherches. Nos restaurations dessin, ça fait plus partie de la restauration que de l'exploration. D'accord, on n'a pas un atelier d'exploration comme il peut y avoir au C2RMF. Effectivement, vous avez raison de soulever le fait que dans nos dossiers documentaires, on parle bien d'un dossier documentaire, nous n'avons pas trace de tout ce qui est avant l'entrée dans les collections, c'est-à-dire que quand un dessin est proposé à l'achat ou au don, par un conservateur. Il va y avoir tout un travail d'étude du dessin et éventuellement des contacts avec le donateur ou le vendeur. Tout ce dossier qui constitue la vie juste avant l'entrée dans les collections va rester indépendant du dossier documentaire qui sera mis à la disposition du public. Ce dossier reste dans nos dossiers dits de comité. Ce que l'on fait, c'est que l'on copie beaucoup des informations qui viennent de ce dossier, qui sont sous forme de photocopies, qu'on va retrouver dans le dossier documentaire. Mais tout ce qui est de type

effectivement confidentiel, c'est notre travail, on fait le tri dans ces dossiers. Une partie est reversée dans le dossier documentaire et une partie va rester dans le dossier de comité

Karl Pineau - Ce dossier de comité est lui plus structuré. Alors j'imagine qu'il est à usage interne seulement de la conservation et de la documentation des arts appliqués. Est-ce que ce dossier-là est beaucoup plus structuré ?

Brigitte Donon - Il n'est pas structuré. Il est structuré dans le sens où les documents sont structurés. C'est-à-dire que dans une proposition d'acquisition, vous avez une note qui est séparée en plusieurs parties. Donc, vous avez une note en général qui parle de l'artiste. Ensuite, vous avez une note qui parle du destin, donc qui va replacer le dessin dans l'œuvre de l'artiste et ensuite une étude plus spécifique sur le dessin. On a une partie qui va parler éventuellement des provenances, c'est-à-dire d'où vient le dessin avant qu'il arrive entre les mains du vendeur, du donateur. Il y a une partie qui va étudier le prix de l'œuvre, même si c'est une donation. Il y a une estimation qui va être faite et qui va permettre de donner une idée de ce qui se passe en vente sous le nom de l'artiste. Si, par exemple, s'il y a une spécificité qui parle de ce dessin, par exemple, si l'artiste ne fait jamais d'aquarelle et que là, on se retrouve en présence d'une aquarelle. On va faire une étude sur le prix des aquarelles autour de cet artiste pour avoir une idée. Le but est de faire une petite étude pour donner une idée du prix que le dessin va pouvoir faire si jamais il s'agit de faire un achat en vente, par exemple. Pour faire une estimation ou avoir une idée de la somme qu'il va falloir débloquer si on veut acheter l'œuvre. On a aussi une petite étude sur ce que la collection conserve de cet artiste. Donc, c'est comme ça qu'on va structurer les informations. Mais vous savez, dans un dossier, on va avoir une vingtaine de pages maximum. Donc en réalité là encore, la structure n'est pas fixe, elle n'est pas rigide. Il ne s'agit pas de chemise où une information serait dans une chemise et pas dans une autre parce que tout ça s'imbrique. Et en réalité, on a besoin d'avoir toutes les informations au même niveau qui vont arriver.

Karl Pineau - Vous parliez de ce nombre de documents que vous pouvez avoir dans les dossiers de comité. Est-ce que vous avez une idée du nombre de pièces qu'on peut trouver dans un dossier d'œuvre classique de vos pochettes rouges au sein de la documentation ?

Brigitte Donon - C'est très disparate. Il va y avoir des œuvres qui sont peu étudiées. Il faut savoir qu'on a une collection où il y a pas mal d'œuvres qui sont encore du domaine de l'anonymat. C'est-à-dire on sait reconnaître un siècle, on sait éventuellement reconnaître une école, mais on hésite entre plusieurs artistes. Et donc, il est dans l'anonymat, donc souvent tout ça, c'est le reflet de l'étude. Si un dessin a été énormément étudié, on va voir beaucoup de choses. Donc en général beaucoup montré dans des expositions. Or à chaque fois qu'il est montré, il a au moins une notice. La notice peut être plus ou moins importante, on a des œuvres qui peuvent à chaque fois qu'elles sont exposées contenir deux ou trois pages qui en font l'étude. Après pour certaines œuvres, l'œuvre va être montrée mais il va y avoir une demi-page de notice ou un tiers de page de notice. Voilà donc en fonction de l'étude que le dessin a suscité, on va avoir plus d'informations. Il y a des œuvres qui n'ont jamais été montrées en exposition.

Cloé Viala - Il y a des œuvres qui n'ont même jamais été prises en photo, ni montrées et ni étudiées. Il y a des œuvres pour lesquelles nous n'avons même pas de dossier d'œuvre. Mais dans certains cas. C'est-à-dire qu'on fait notre collection : il y a les dessins, ensuite, il y a les estampes de la collection Rothschild, puis les estampes du cabinet des dessins aussi. Et les plaques de cuivre de la chalcographie du Louvre. Globalement, sur les dessins, même les anonymes, même les choses très peu étudiées, ça doit être rarissime qu'il n'y ait pas eu de dossier documentaire. Peut-être sur les autographes parce que les autographes ne sont pas tous pris en photo. Mais même si ça me paraît rare. Mais sur la collection Rothschild et plus encore sur la chalcographie, il n'y a pas de dossier parce que c'est un champ qui n'a pas du tout été étudié. Historiquement, c'était plus détaché du cabinet des dessins. Donc les informations étaient moins mutualisées d'entrée, et pensées comme une collection commune, y compris dans l'élaboration de la documentation. En fait, selon les œuvres, c'est vraiment extrêmement variable. Ça va de l'absence de dossier à des Delacroix, ou des Léonard, où il y a eu campagne photographique sur campagne photographique. Donc, il y a énormément de photos et de publications. Et là, le dossier d'œuvre peut être, même dans des cas rarissimes, dans une boîte il y a deux dossiers d'œuvre, mais ce sont des artistes vraiment exceptionnels.

Brigitte Donon - Pour redonner une information sur la structure du département des arts graphiques, en fait, il y a trois entités qui composent le département des arts graphiques. On a deux entités qui sont issues des collections royales. D'abord, le cabinet des dessins et la chalcographie. Donc, dans ces deux entités, on a des œuvres qui remontent aux collections royales et depuis, qui ne cessent d'être enrichies. Ces deux fonds qui ne sont pas fermés, c'est deux fonds sur lesquels on achète, on continue d'acheter. Donc, on a les premiers numéros d'inventaire de ces deux entités, c'est de l'INV pour Inventaire. Ensuite, c'est passé à MI pour Musées Impériaux, donc toujours ces lettres qui sont toujours suivies de chiffres. Ensuite, RF pour République Française et aujourd'hui RFML.AG Pour notre domaine et des chiffres. La troisième entité est une donation qui a été faite en 1935 qui est la donation des enfants du baron Edmond de Rothschild. Ils donnent la collection de leur père qui est une collection prestigieuse, très belle, avec quasiment que des chefs-d'œuvre. Qui sont des estampes, des dessins et des livres, des livres précieux. Ces trois entités constituent donc le département des arts graphiques. Évidemment, la collection Edmond de Rothschild est une collection fermée et il n'y a pas d'acquisition faite pour la donation Edmond de Rothschild. Ça vous donne la structure ensuite à l'intérieur, vous avez compris qu'on on suit donc le classement de la collection par école. Ensuite, par nom d'artiste et à l'intérieur des noms d'artistes, nos niveaux d'attribution qui sont tout ce que l'on va trouver sous le nom de l'artiste : les originaux attribués, manière, école, etc. Ensuite, tout ce qu'on rejette, tout ce qui était autrefois au nom de l'artiste et qu'on va pouvoir retrouver par le biais de notre inventaire informatisé. Il faut qu'on vous parle de notre inventaire informatisé.

Karl Pineau - Oui, peut-être avant de parler du futur et l'informatisation, peut-être du passé. Est-ce que vous savez notamment dans quel contexte la documentation des arts graphiques a été créée ? C'est quelque chose qui m'intéresse pas mal parce que j'ai l'impression que c'est assez flou. Mis à part celle du département des peintures du Musée du Louvre, qui a été relativement documenté, dans le cas des autres documentations de l'ensemble des musées de France, c'est souvent très flou. Et surtout, il y a un trou noir entre les années 1950 et les années 2000, où je n'ai moi-même trouvé aucun article qui parle de documentation qui serait en train de structurer des dossiers d'œuvre. Je ne sais pas si vous avez des informations à ce sujet.

Brigitte Donon - C'est pourtant c'est exactement la période où on est créé. Je ne vais pas être suffisamment précise, il va falloir chercher un petit peu, que vous regardiez un peu dans les différents catalogues d'exposition retrouvés par recoupement. Je ne suis pas très forte là-dessus pour être honnête. Donc c'est-à-dire que la difficulté, c'est que notre département, selon les périodes, appartient au département des peintures et à d'autres périodes, il ressort et redevient indépendant. Un coup il est "cabinet des dessins", un coup il est "collections des dessins" à l'intérieur du département des peintures. On a dans le temps une évolution sur l'entité juridique du département. Donc, aujourd'hui il s'appelle Département des arts graphiques. Il englobe ces trois entités qu'on a décrites tout à l'heure. Mais avant, il était cabinet de dessins et c'était issu des collections royales. Et on ne parlait pas de la calligraphie. Antérieurement, il n'y avait pas de donation Edmond de Rothschild. On avait à un moment eu l'idée de faire un guide des collections et c'était une partie que l'on devait traiter, c'est-à-dire être plus précis dans les dates, on peut les retrouver.

Cloé Viala - Mais je pense à un article de Grande Galerie d'il y a peut-être une dizaine d'années. Il y avait un petit dossier sur le département des arts graphiques et je sais qu'on l'a, tu sais, dans ton bureau, là où il y a des choses sur l'historique. Je pense que là, il y a peut-être des dates précises et la prochaine fois qu'on passe au bureau, on peut retrouver, vous envoyer les références.

Brigitte Donon - Oui, parce qu'on en a une information morcelée qui n'a jamais été rassemblée et synthétisée. Ce qui fait qu'aujourd'hui, je ne suis pas super à l'aise pour vous dire "en 38, on est comme ça, en 42, on est comme ça en 70 ainsi". Et donc là encore, il y a un manque d'information, un manque de souvenirs. On dit que la documentation pour les dessins est divisée, et commence à être créée à partir des années 1968. C'est quelque chose que l'on répète. Maintenant, est-ce que c'est totalement juste ? Disons que tant qu'on était à l'intérieur du département des peintures, la documentation était liée peintures et dessins. Au moment où on prend vraiment juridiquement un statut qui nous dissocie, à ce moment-là, évidemment, qu'on va être obligé de recréer une documentation des dessins. Ce qui explique que quand on travaille dans la documentation des peintures, il y a beaucoup de dessins. Beaucoup de documentation, dessins qui est mêlée à la documentation peinture. C'est qu'en fait, antérieurement,

effectivement, les collections, elles étaient en grands ensembles rassemblées et que donc a mis une documentation qui tapait sur le dessin et qui aussi était en relation avec la peinture. Donc, c'est aux alentours des années 65, on va dire au début des années 70, que le département devenant une entité, a créé son service de documentation. C'est pour ça qu'on ne trouve pas de photos anciennes. On n'a pas un fond de photographie patrimonial. Tout ça est resté aux peintures.

Karl Pineau - L'organisation documentaire que vous décrivez au départ, c'est quelque chose que vous avez toujours connu au département ou que vous avez mis en place.?

Brigitte Donon - Quand on nous a confié avec Michelle Gardon, qui travaillait avec nous, la responsabilité de la documentation, il y avait une photothèque qui était indépendante, des dossiers documentaires. Les reproductions des œuvres étaient rangées ailleurs et ensuite le dossier documentaire n'avait pas forcément de photo. Ça a été notre premier travail avec Michelle de rassembler la photothèque avec les éléments du dossier documentaire. Ce que nous avons voulu faire, c'est donner une impulsion à la qualité du dépouillement. C'est-à-dire qu'effectivement, on passe peut-être à côté de reproductions anecdotiques, où il n'y a pas un niveau de qualité, je veux dire. Mais par contre, ce qu'on a voulu faire, c'est vraiment aller vers des revues plus scientifiques, plus spécifiques sur le dessin, des revues plus compliquées à trouver pour faire un dépouillement qui apporte une connaissance plus globale sur l'œuvre dessinée de l'artiste. Ainsi peut-être, être moins à jour sur ce dessin qui a été reproduit à l'occasion de tel ou tel événement. C'est pour ça qu'on maintient notre documentation œuvre et notre documentation générale ensemble, dans la même boîte, dans le même dossier. Ils sont rangés dans des pochettes de couleurs différentes pour qu'on puisse s'y retrouver quand on cherche une information. Par exemple, on se dit "qu'est-ce qu'il y a au Petit Palais de cet artiste ?" Rapidement, on va le trouver. Mais on regarde quand même toujours ce qu'il y a dans la documentation plus générale et transversale. C'est aussi ce qu'on a nous et qui pourrait être en rapport, en analogie, parce qu'il y a aussi cette notion dont on n'a pas parlé. C'est l'analogie, c'est-à-dire qu'un dessin, il ne vit pas tout seul. Il vit en analogie avec d'autres dessins du même artiste. Ils sont en rapport. Pourquoi ? Parce que l'analogie est très large. C'est parce qu'il y a une technique très spécifique qui ne va être utilisée que dans deux ou trois types de dessins.

Donc, bien sûr, on va le trouver là. Ça peut être l'analogique de l'iconographie. Et puis, ça peut être l'analogie avec d'autres artistes. Une iconographie particulière et ça va être intéressant d'avoir une information de type analogique, même s'il s'agit d'un autre artiste, même si le but est différent. C'est-à-dire que l'œuvre préparatoire à telle peinture va entrer en résonance avec une autre œuvre de l'artiste qu'il a faite trente ans après, mais qui va reprendre des éléments dans la composition. Pour nous, tout doit ne pas être séparé. C'est-à-dire que quand quelqu'un arrive en disant "je vais travailler sur le dossier INV-912", on lui apporte la boîte. Parce qu'il va travailler sur l'INV-912, mais il va regarder et se rendre compte que dans d'autres collections, il y a des choses qu'il faut voir. C'est une compréhension plus générale. Avec Michelle, on a pris la tête de la documentation à la fin des années 80. Donc, vous voyez, ce n'était pas une documentation qui était très vieille. En fait, elle avait une vingtaine d'années et donc on a accentué le côté recherche sur des informations scientifiques sur l'œuvre. Mais en même temps, on a gardé cette idée de globalité et on a rassemblé la photothèque parce que les documentations étaient faites comme ça. Il y avait de la photothèque et quelques informations. Peu de choses étaient publiées. Il faut voir qu'aujourd'hui, on a une quantité énorme de livres qui sortent régulièrement sur un artiste ou sur des expositions où on doit prêter, je ne sais pas combien d'œuvres. Cloé, combien on prête d'œuvres par an ?

Cloé Viala - Je ne sais pas, 500 peut-être.

Brigitte Donon - Plus de 300, ça c'est sûr. Avant, s'il y avait une exposition de dessins par an c'était déjà bien. Aujourd'hui, il y a dans tous les musées une exposition de dessins, ou en tout cas, s'il y a une exposition monographique sur un artiste, il y a un énorme pan de la monographie qui va s'intéresser aux dessins. Donc, il y a pléthore. Or quand on a commencé la documentation sur le dessin, il y avait peu de choses. Mais il faut voir que tout ça s'est accentué dans les publications, dans la recherche. Le nombre d'élèves, le nombre de chercheurs sur le dessin a évolué. Avant j'imagine, il y avait une personne par musée, c'est tout. Maintenant, au sein de notre département, il y a je dirais 8 conservateurs.

Karl Pineau - Et quand vous êtes arrivée, il y en avait combien ?

Brigitte Donon - Alors je dirais, sensiblement la même quantité en réalité. Mais c'est parce qu'on était déjà un département indépendant, parce que sinon c'était le conservateur qui était chargé d'un artiste ou d'une école et qui était peintures et dessins. Donc, à partir du moment où on s'est dissocié du département des peintures, et bien on a eu des responsables dans chacune des grandes écoles par siècle et par école nationale. On a chez nous des gens qui sont sur le XVIIe et le XVIIIe pour l'école française et l'école italienne, parce qu'on n'a pas non plus la possibilité d'avoir des chercheurs spécialistes de chaque période. Donc ils sont un peu à cheval sur l'École italienne ou l'école française, ou sur les écoles du Nord ou sur l'école italienne et l'école espagnole, par exemple, parce qu'il y a des liens naturels qui existent. Et puis, ça va être le XVe et XVIe siècle, le XVIIe et le XVIIIe, etc.

Karl Pineau - Peut-être pour finir, pour aborder la question du numérique, justement. Ce qui m'intéresse plus spécifiquement, c'est de comprendre quels peuvent être les liens entre votre documentation papier et vos bases de données actuelles, et notamment si vous réfléchissez à potentiellement numériser votre documentation, que ce soit l'existant ou la nouvelle. En fait, quels sont les liens que vous opérez entre le versant numérique et la version papier traditionnelle ?

Brigitte Donon - On a fait un grand pas en avant, avant les autres départements du musée du Louvre et avant beaucoup de collections en France ou à l'étranger. Fin des années 80, en 89, on a dressé un inventaire informatisé qui a été mis sur Internet en 2003. Cet inventaire informatisé au départ, c'est une base de données très modeste qui est la saisie de nos inventaires manuscrits. Donc chaque dessin, donc là ça complète ce que dit ce qu'a dit Cloé tout à l'heure, avec la difficulté d'avoir des œuvres qui, effectivement, n'ont pas donné matière à étude, qui sont restées encore dans le fond pas forcément dans l'anonymat, mais en tout cas qui n'ont pas été étudiées. Au moins, ils étaient vraiment référencés par notre inventaire informatisé. Et puis, on a organisé, parallèlement à la saisie de nos inventaires manuscrits, une grande campagne photographique en couleurs de toutes les œuvres. Donc, ça a été une campagne photographique. Ce sont les clichés de cette campagne photographique qui ont été numérisés. Puisqu'à l'époque, on numérisait les œuvres en direct parce que le temps numérisations était beaucoup plus long que ce qu'il est aujourd'hui. Aujourd'hui, on scanne en quelques secondes, c'était beaucoup plus

long et les intensités lumineuses auxquelles le dessin était soumis était très forte. Donc, on est passé par une campagne photographique et ce sont les clichés qui ont été numérisés. Et donc, aujourd'hui, on a un inventaire informatisé en ligne depuis 2003. Et vous imaginez bien que notre travail est de sans cesse enrichir nos fiches. Quand on dépouille, quand on effectue un travail de dépouillement, ce qui fait partie de notre quotidien, soit parce que le dessin a été prêté dans une exposition. Donc nous avons le catalogue d'exposition entre les mains, on dépouille cet inventaire. On se répartit le travail de dépouillement des périodiques spécialisés sur le dessin ou plus spécialisés, en général, sur l'histoire de l'art. Donc, on dépouille toutes ces informations et dès que l'on trouve dans un catalogue d'exposition, dans une revue, dans une monographie, une information en lien soit directe, soit indirecte avec nos œuvres qui sont conservés chez nous, on va servir le dossier documentaire, le dossier matériel de l'œuvre, mais bien entendu, on va servir la fiche dans notre base de données, dans notre inventaire informatisé. Donc, ça va servir des informations qui, soit, vont apporter de l'eau au moulin sur l'attribution ou au contraire, contredire l'attribution et servir les propositions d'attribution de l'œuvre. Ensuite, on peut communiquer des informations sur l'iconographie. On peut avoir des informations qui vont nourrir la provenance, l'historique et ensuite, on va avoir tout ce qui est très général. La technique aussi, les dimensions, tout ce qu'il va être plus à jour. Et donc, ces informations, elles sont dans notre inventaire informatisé qui est modestement appelé l'inventaire informatisé du département des arts graphiques ou la base de données du département dessins graphiques. Donc on a d'une certaine manière déjà numérisé le dossier d'œuvre.

Karl Pineau - Mais quand vous dites ça, ce que vous avez numérisé, ce sont les références aux documents. Mais vous n'avez pas numérisé les documents eux-mêmes ? Par exemple, la correspondance d'un conservateur à propos d'une œuvre où ce genre de choses. Est-ce que c'est quelque chose que vous imaginez faire à un moment donné ou pas du tout ?

Brigitte Donon - C'est spécifique ce dont vous parlez, la correspondance d'un conservateur à propos d'une œuvre, vous pensez à quoi ?

Karl Pineau - Je pense à ça parce que j'ai ça dans les dossiers de deux corpus. Par exemple, la correspondance des années 1950 qui a été conservée à propos de l'achat d'une œuvre.

Brigitte Donon - Alors ça c'est le dossier du comité et on va voir dans le dossier documentaire et dans la fiche œuvre, toutes les provenances par lesquelles le dessin est passé : les ventes, les mentions des ventes, le numéro du lot, la date de la vente, etc, sous quel nom il est passé à ce moment-là, éventuellement, le titre, ce sont des informations très globales. Après ce que dit monsieur X de l'œuvre qui passent en vente à ce moment-là. Ça, c'est une information qu'on ne va pas retrouver dans notre dossier documentaire, sauf si ça a été publié auquel cas on va le retrouver. Quand on dépouille par exemple un article ou une notice, on va donner évidemment les sources, très complète. Le chercheur va pouvoir retrouver normalement l'ouvrage dont est issu l'information. Si l'information est spécifique, c'est-à-dire apporte une information, elle va être recopiée dans le champ commentaire, par exemple "à l'occasion de l'exposition X monsieur dit deux points, ouvrez les guillemets". Mais il faut que ce soit inédit. S'il redit la même chose que les précédents, on va juste donner la source. L'idée, c'est d'enrichir, mais pas de resservir systématiquement pour un dessin, une étude déjà faite. Une fois que ça a été dit, ce n'est plus intéressant de le redire. Ça, c'est une évolution qu'on demandera à ce qu'on appelle les documents attachés, c'est-à-dire que sous forme de scan, on a la possibilité de mettre en lien. C'est dans le cadre des constats d'État et le cas des rapports de restauration. Ils apparaissent en documents attachés qui, pour l'instant, n'est visible qu'en interne, mais n'est pas visible sur Internet. Parce que cet inventaire a fait l'objet de beaucoup de mises à jour, de beaucoup d'évolutions. Et à chaque fois ce sont des données, des modifications qui sont finalement à prendre sur un budget d'évolution de la base. Et ce n'est pas parce qu'on a demandé une évolution qui va se voir vite en interne qu'on a la possibilité, par le même budget, de faire la modification sur la base qui est visible sur Internet. Donc, ce sont des choses qu'on fait au fur et à mesure. C'est programmé comme ça, au fur et à mesure, en fonction des budgets qui nous permettent ou pas.

Cloé Viala - Dans ces documents attachés on met aussi de temps en temps, c'est assez marginal mais tu en fais déjà pas mal, des documents d'archives, par exemple qui ne vont pas forcément être conservés chez nous, mais qui sont des archives publiques sans limitation. Oui, il y a bien

plus de délais de communicabilité. Parce que nous-mêmes, on a pu effectuer des recherches sur la provenance et on s'est dit c'est intéressant, une fois que la recherche est faite, de le mettre à disposition. Mais c'est vrai que dans nos dossiers, comme ce que tu disais tout à l'heure, c'est que les dossiers, finalement, tous les documents les plus anciens sont restés aux peintures. Donc, tout ce qui va être la correspondance ancienne dont vous pouvez parler, qu'on trouve des fois dans les dossiers des peintures, nous on n'en a pas et donc les pièces qui semblent un peu pièces d'archives. C'est vrai qu'on n'en a pas dans nos dossiers, nous à la doc.

Karl Pineau - C'est vraiment ce qui ressort de toutes les discussions. J'ai le sentiment que vos dossiers sont constitués de quasiment exclusivement de pièces documentaires, mais pas de pièces d'archives.

Brigitte Donon - Non, c'est sûr, c'est certain. On vous a expliqué, il y a deux types de dossiers : les dossiers de comités où là, on va avoir des pièces, on va dire qui est avec peut-être des limites de communicabilité ; et puis sinon, les dossiers documentaires qui sont les dossiers de la connaissance sur l'œuvre. C'est avoir une idée de l'évolution de la connaissance, sur l'œuvre ou un artiste. Et cet inventaire informatisé est aujourd'hui utilisé à la même hauteur que Muséum Plus, qui est une base de données bien plus récente que notre inventaire informatisé et en fait le portail des collections du Musée du Louvre que l'on retrouve aujourd'hui depuis le mois de mars de cette année, donc en ligne et en accès libre, moissonne des informations qui viennent de Museum Plus et qui viennent dans notre inventaire informatisé. Quand on interroge sur un artiste ou sur un sujet il y a remonté issus de ces deux bases de données. Pour l'instant, on est producteur d'informations au même titre que Muséums plus. On a aussi la possibilité, une fois qu'on est dans ce fameux portail des collections qui s'appelle collection.louvre.fr, vous atteignez l'une de nos fiches, vous avez la possibilité d'aller dans notre inventaire en direct qui sont les mêmes données. Il n'y a pas de tri, il n'y a pas de champs qui n'ont pas été moissonnés. Les informations que vous trouvez dans l'inventaire informatisé en ligne et les informations collections en ligne sont les mêmes, mais par contre, vous avez une plus grande richesse d'informations, une plus grande finesse de recherche quand on passe dans notre inventaire informatisé. Soit vous cherchez un sujet, vous êtes intéressé par les objets d'art, les sculptures, les peintures, les arts graphiques. Il faut rester dans le portail. Et puis, si vous avez besoin de

travailler sur le dessin spécifiquement, il faut passer par le biais de portails ou directement par l'inventaire. Parce que là, on va avoir les niveaux d'attributions, les anciennes attributions, les propositions de reclassement, etc. Qu'on va retrouver dans la collection.louvre.fr. Alors maintenant, abordons le problème du dossier numérisé. Ça, c'est une question qu'il faut effectivement qu'on envisage, mais qui est très difficile parce que cet inventaire informatisé qu'on a créé dans la fin des années 80, nous l'avons créé dans un contexte qui était très porteur économiquement puisqu'on était au moment du Grand Louvre. Il y avait des budgets vraiment très conséquents qui permettaient aux départements d'effectuer leurs recherches, etc. Et c'est sous l'impulsion de Françoise Villatte, qui a été une femme absolument géniale pour le département des arts graphiques. Elle a eu l'idée, elle a eu envie de travailler sur cette notion de d'informatisation des collections. Donc, au début, on est vraiment très loin et on ne va pas rentrer dans le détail. Mais il se trouve que moi, j'étais à la base de cette réflexion. On est avant d'arriver à la base de données, on est parti sur des vidéos disques, des machins comme ça. Et cet inventaire informatisé, il a bénéficié d'une manne financière qui nous a permis de mettre en place notre informatisation des collections. Et puis, c'était un moment où le Grand Louvre était en train de se créer. Nous n'avions pas de service informatique, nous n'avions pas de service de communication. On n'avait pas tout ça, donc on a été d'une liberté absolue, c'est à dire que nous avons pu créer l'outil à la main du département en s'appuyant sur la demande de la conservation. Qu'est-ce qu'un conservateur au moment du début des années 90, fin des années 80 ; qu'est-ce que ce conservateur, qu'est-ce que ce chercheur souhaitait trouver dans cet inventaire informatisé ? Aujourd'hui, on n'a plus cette liberté et on est pris dans des structures qui nous obligent à nous adapter. Et puis, les outils qui sont mis à la disposition des personnes qui souhaitent faire une base de données de leurs collections, ce sont des outils qui sont fournis clés en main. Donc, vous devez créer en fonction de ce qu'on vous propose et vous devez vous adapter. Donc éventuellement, ne pas pouvoir exploiter certaines idées que vous auriez, voire de voir les exploiter d'une manière qui, pour vous, est compliqué. Et donc, on a des outils qui sont éventuellement un peu tordus pour qu'on puisse faire rentrer les collections dedans ou pas. Ce qui n'était pas notre cas. Voilà donc pour dire qu'aujourd'hui, le monde est très différent. Il a à la fois beaucoup plus avancé parce que des outils existent et qu'ils se sont nourris, j'imagine, de toutes nos expériences et de tout l'apport qu'on a pu apporter sur cette notion d'inventaire et d'informatisation de l'inventaire, mais en même temps avec la contrainte. Donc, il va falloir

aujourd'hui créer des dossiers, des dossiers d'œuvre informatisés. Pour l'instant, le musée n'a absolument pas réfléchi dans ce sens, tel que plusieurs fois avec Michel Gardon, on s'est retourné vers ce service informatique qui, depuis, a évidemment été créé et qui est très bien et qui est un support pour nous et qui nous aide. Et quand on va le voir en disant on aimerait informatiser nos dossiers d'œuvre, on a tout de suite, en tout cas jusqu'à présent, on avait des fins de non-recevoir. Pourquoi ? Parce qu'on se heurte au droit d'auteur ; on se heurte à la possibilité des serveurs qui sont utilisés par le musée du Louvre de générer des quantités d'informations pour les œuvres, notamment tout ce qui est reproduction. C'est extrêmement gourmand, donc aujourd'hui, on a des serveurs qui ne sont pas adaptés à cette demande et donc les droits d'auteur, les serveurs etc c'était aurevoir c'est fini on arrête de penser. On ne peut pas aller plus loin. Donc, pour l'instant, on sent tout le monde a envie, que tout le monde réfléchit, mais on n'a pas de structure pour nous porter et en même temps, on n'a pas de direction qui pourrait nous être donnée. Donc, on a réfléchi, mais on ne va pas plus loin.

Karl Pineau - Quand vous dites que vous avez réfléchi, est-ce que vous avez notamment réfléchi aux usages que ça pourrait avoir ou pour les arts graphiques ?

Brigitte Donon - Alors les usages, c'est le même usage que notre inventaire informatisé, c'est-à-dire permettre aux chercheurs, une fois qu'il a utilisé l'inventaire informatisé, de pouvoir tomber dans le dossier. Au moins dans un premier temps le dossier d'œuvre, sans parler du dossier documentaire et ensuite des ventes et tout ce qui passe sous le nom de l'artiste. Donc oui, ce serait ça. Pourquoi, parce que maintenant, nous avons des réserves qui sont externalisées. C'était très facile de changer d'étage et de voir une œuvre, ensuite d'aller voir le dossier, de retourner voir l'œuvre. Maintenant, c'est évidemment plus compliqué. Donc quand on est sur place à Lens, on a envie d'aller voir le dossier. Donc, ce serait ça l'idée, d'avoir le dossier à disposition, pas loin, donc un dossier numérique. Après, quand vous êtes en mission, envoyé à tel endroit et que vous voyez une collection qui est proche, avec des œuvres proches de la vôtre, on a envie d'aller le voir ce qu'il y a dans mon dossier ? Le chercheur étranger, il l'envie d'aller voir ce qu'il y a dans le dossier des collègues. Puis après, ça s'ouvre sur les étudiants, ça s'ouvre sur les marchands, ça s'ouvre sur tous les satellites qui sont autour de la

recherche. Et je crois que là, on n'est pas révolutionnaire. Je crois que c'est l'usage logique d'un dossier d'œuvre qui serait numérisé.

Karl Pineau - Alors pour être tout à fait honnête, vous êtes les premiers à me donner cet usage des musées que je rencontre. L'argument est très souvent donné par les documentalistes de musées - alors beaucoup dans des musées qui ne sont pas des musées nationaux, qui n'ont pas forcément aussi autant de moyens dédiés à la recherche - c'est la question de la facilité de travailler avec les autres services du musée. De dire qu'à partir du moment où on va numériser les dossiers d'œuvre, on va numériser également la gestion des œuvres à travers des logiciels comme Museum Plus, en fait on va pouvoir faciliter la réintégration de tous les documents qui sont produits par les autres services du musée au sein des dossiers d'œuvre, que ce soit la restauration, la régie des œuvres, etc. C'est souvent une question de gestion des organisations qui est remise en avant, mais pas forcément toujours une question de recherche académique.

Brigitte Donon - Nous, le chercheur nous fait vivre, le chercheur nous enrichit et on restitue l'information aux chercheurs pour l'aider à aller plus loin, pour lui permettre de démarrer et d'aller plus loin. On est un élément effectivement à l'intérieur de l'institution. On s'inscrit avec des collègues qui sont des régisseurs, des collègues qui sont des administrateurs, des collègues qui sont dans un service des achats d'œuvres, donc le service de nouvelles acquisitions, etc, la bibliothèque, tout ça. Mais nous, on est avec des partenaires, avec des collègues, mais en même temps, l'information, c'est aussi la diffusion. Je dirais que le premier rôle, il me semble, pour nous le service d'études et de documentation, c'est la diffusion au cœur de notre département, vers les autres départements, évidemment, qui travaillent sur les mêmes collections peintures, sculptures, objets d'art et à moins de titres évidemment antiques ; quoi que on ait des choses qui intéressent aussi les antiques par le biais de dessins, d'archéologues, de chercheurs, etc, ou de sites. Mais ensuite, ce que l'on souhaite atteindre, ce sont les collègues, les collègues qui sont dans les autres institutions et les chercheurs qui nourrissent toutes ces institutions.

Annexe 6 - Musée de Saint-Dizier (Clément Michon)

Karl Pineau - Merci beaucoup de nous accorder un peu de temps. Pour présenter rapidement le sujet de l'entretien avec Leïla et Olympe, on réalise un prototype de visualisation des dossiers d'œuvre ce semestre et on organise des entretiens avec des professionnels des musées, des conservateurs, assistants de conservation, responsables de collections, dans le but de comprendre comment est-ce que vous gérez vos dossiers d'œuvre ou ce genre de choses. L'entretien dure à peu près 45 minutes. Le deuxième point, c'est qu'il n'y a pas de bonnes ou mauvaises réponses, ce sont des questions à ce que vous vous faites, donc c'est assez subjectif.

Clément Michon - Il n'y a pas de souci.

Olympe Quillet - On va commencer l'entretien en posant des questions sur vous, quel est votre métier et quelles sont vos missions ?

Clément Michon - Je suis Clément Michon, conservateur du patrimoine en poste au musée de Saint-Dizier depuis septembre 2018. Je gère d'une part, le musée de Saint-Dizier qui est un musée de France, qui a trois types de collections principales : l'archéologie en période mérovingienne, la fonte d'art et l'ornithologie. C'est un musée généraliste avec un peu tout type de collections. D'autre part, je gère aussi un centre d'interprétation du patrimoine métallurgique au Marnais, donc Metallurgic Park, qui n'est pas un musée à proprement parler, mais un centre d'interprétation qui cherche à revaloriser un haut fourneau de 1848 et à présenter l'histoire et l'évolution de la fonderie en Haute-Marne. Saint-Dizier est en Haute-Marne, à peu près à mi-chemin entre Reims et Nancy, dans la région Grand Est. Mes missions sont la responsabilité des deux sites. C'est donc une partie importante de management d'équipe, de sept agents. J'assure également l'animation des sites, notamment en mettant en place une programmation culturelle avec des expositions, des animations. Je travaille aussi avec l'équipe de médiation dans la mise en place d'animations, de visites. Comme autres missions il y a la gestion administrative du site, le suivi du budget. J'ai aussi des missions de représentation des établissements notamment au travers de la communication à la presse. Autour des collections du musée, je travaille notamment à l'enrichissement des collections et des acquisitions, la préparation de dossiers, le choix des œuvres achetées. On veille à la bonne gestion, notamment

la conservation, le respect des règles de conservation préventive, de vérification de la tenue des inventaires. Je dois établir le projet scientifique et culturel du musée, notamment avec l'idée de déménager le musée dans un horizon de cinq à dix ans à peu près. Pour Metallurgic Park c'est principalement l'animation du site et aussi l'entretien du site et la logistique. A côté de ça également, nous avons à Saint-Dizier une spécificité, le suivi de la logistique opérationnelle d'un chantier de fouilles qui a lieu tous les ans, notamment sur le site d'une ancienne ville gallo-romaine et des cimetières mérovingiens. C'est à peu près tous les ans, sauf cette année. Après il y a tout le suivi des études scientifiques qui ont attiré à cet aspect-là. Un chantier de fouilles qui est fait en partenariat avec l'INRAP. Il y a également la mise en place de partenariats et accessoirement, comme je suis le seul personnel scientifique patrimonial sur le territoire de la communauté d'agglomération, il y a à peu près tous les biens qui ne sont pas du papier. Ça peut me tomber dessus, donc par exemple, le suivi de l'entretien des orgues ou des églises classées. Il y a aussi la restauration des sols, c'est assez vaste.

Olympe Quillet - Dans les derniers mois ou actuellement, est-ce que vous avez de gros projets qui sortent du lot, dont vous pouvez nous parler ?

Clément Michon - Depuis les derniers mois, j'ai eu une exposition qui a été faite, une exposition sur les portraits ouverte au musée en août. C'était principalement une exposition en interne avec les œuvres des collections en réserve. Il a fallu notamment effectuer des travaux de restauration sur les œuvres, préparer les textes de présentation, mettre en place un livret à destination du public, gérer la présentation des collections et expositions temporaires. L'exposition est en cours avec les visiteurs notamment. Aujourd'hui je suis sur un projet d'une nouvelle exposition pour novembre : "Génie de nature" qui est plutôt sur des présentations en parallèle de photographies animalières et des espèces naturalisées qui seront présentées. C'est une exposition qui est adaptée d'une exposition qui a eu lieu au musée du Havre. L'autre gros projet est un projet de restauration d'un orgue de chœur qui est un projet de restauration d'un orgue classé. Ça fait deux ans qu'on est dessus et on commence la phase de travaux puisqu'il y avait toute la phase de préparation et marché public. C'est une opération avec quasiment 150.000 euros, même plus de 150.000 euros. Donc avec la phase de préparation, les autorisations de la DRAC pour les travaux, les études et réalisation d'un marché public, ça a

duré deux ans. Là on attaque les travaux effectifs dans le courant du mois et les travaux qui vont durer quinze mois. Une petite partie sur place mais pour la grande majorité se sera dans les ateliers du facteur d'orgue. J'ai eu un gros projet d'acquisition d'un fonds d'atelier des usines des fonderies de Saint-Dizier, dont un fait par Hector Guimard, puisqu'il faisait faire par cette usine les éléments d'ornement en fonte. L'usine avait gardé pour une partie du fonds de modèles qui a été dispersée dans les années 60, 70. L'entreprise en avait gardé quelques-uns et là elle a cédé le reste. Donc ça s'est fait entre mars et juin avec le confinement. Un ensemble de quatre-vingt-quatorze pièces qui ont intégré les collections du musée donc c'est une grosse acquisition. On a aussi travaillé sur un projet important de l'année qui va donner lieu à une exposition l'année prochaine, qui était l'acquisition d'une découverte archéologique en dépôt, qui était faite sur une commune de la Haute-Marne, donc un ensemble de soixante pièces métalliques, période gallo-romaine du IV^e siècle assez exceptionnelle. Voilà à peu près les gros projets de l'année immédiats. Après, évidemment, le projet de déménagement du musée qui continue, mais c'est un projet à long terme. On est en phase stratégique avec la réalisation du projet scientifique et culturel, la mise en place d'un comité scientifique pour le suivi du projet. Là aussi, ça fait un projet important, mais qui n'est pas encore en phase opérationnelle.

Olympe Quillet - Si on prend la semaine dernière en considérant que c'est une semaine type, avec qui avez-vous travaillé ?

Clément Michon - Déjà j'ai travaillé avec l'équipe, donc une équipe de sept personnes avec un adjoint qui est responsable de tous les éléments administratifs et sur les collections (suivi de la base de données, la localisation des œuvres, la régie d'une œuvre et restauration) ; une responsable du pôle des publics, une médiatrice qui s'occupe de la mise en place des activités de médiation, une médiatrice qui aide à la tenue des ateliers. J'ai également dans l'équipe un agent d'entretien qui fait également l'accueil et la surveillance. Une agent d'accueil et de surveillance, qui a aussi des missions de mise à jour de la base de données des collections et des dossiers d'offres, puis de tout ce qui est un peu secrétariat, comptabilité. Enfin un enseignant détaché de l'Education nationale qui vient une journée par semaine pour faire le lien avec l'Education nationale. Donc, ça c'est à l'intérieur de l'équipe. Après, si je prends dans au niveau de la collectivité territoriale, parce qu'on dépend de la communauté d'agglomération de

la ville de Saint-Dizier, je travaille généralement avec ma hiérarchie, la direction de la culture par intérim, actuellement, le directeur général des services et la direction des ressources humaines. J'ai également été du côté des services finance, notamment pour les engagements et les commandes. Les services techniques, notamment, qui apportent leur aide pour tout ce qui est la manutention d'objets lourds, de vitrines, de travaux au sein du musée Metallurgic Park. J'ai également les autres services culturels notamment on est en train de développer un projet commun avec le Conservatoire intercommunal de Saint-Dizier autour d'une classe de BTS. On a également des interactions avec les médiathèques de la ville. Sinon après, j'ai pu travailler avec la DRAC, les archives départementales avec qui on a un partenariat pour la mise en place d'un cycle de conférences. Pour les partenaires extérieurs, ils sont divers notamment des associations locales impliquées dans le patrimoine, l'association des amis du musée, une association à Metallurgic Park qui s'occupe de la mise en place des expositions, l'Association du parc métallurgique 52. Dans les services internes de la Ville, évidemment, le service communication. En partenaire extérieur, il y a aussi l'IFRAP, la maîtrise d'œuvre de facteur d'orgues pour le projet de restauration de l'orgue de chœur avec qui on a eu une réunion. Également le Centre permanent d'initiatives pour l'environnement du pays de Soulaines, avec qui on va faire une animation autour des collections d'histoire naturelle pour Halloween. Voilà à peu près, sur la dernière semaine. Et puis bien sûr, les élus de Saint-Dizier.

Olympe Quillet - Maintenant, on va poser des questions sur l'utilisation des dossiers d'œuvre dans votre musée. Tout d'abord, quel est l'état de la documentation dans votre musée ? Est-ce que c'est papier ou numérique et qu'est-ce qui compose la documentation ?

Clément Michon - Sur la documentation des œuvres, déjà on a les deux : papier et numérique. Alors, pour le volet numérique, on a une base de données des collections, ActiMuseo, qui normalement est assez complète puisque le musée bénéficie d'importants moyens pour le récolement des œuvres. Pour le premier récolement décennal, notamment avec une intervention de la société Grahal a amené à avoir 90% des collections sur ActiMuseo en numérisation avec pour la plupart des éléments photographiques. C'est un premier élément sur l'élément numérique. Pour beaucoup d'œuvres, ça reste une documentation sur cette base de données et on va dire a minima, c'est-à-dire qu'on a les informations nécessaires pour identifier l'œuvre.

Qu'est-ce que c'est aussi, notamment dans les collections d'histoire naturelle quand on a la géologie de la paléontologie. Mais après, on n'aura pas forcément d'éléments historiques sur l'auteur, sur l'espèce, ce qu'on pourrait appeler de la documentation, de la connaissance scientifique un peu plus détaillé. Ça c'est à peu près l'état des lieux de la base de données. Quasiment toutes les œuvres sont photographiées et bientôt versées dans la base de données. Les dossiers d'œuvre font plutôt partie de collections puisqu'on a des dossiers d'œuvre qui ont été faits, notamment pour toutes les collections Beaux-Arts, peintures. Les collections de fonds d'arts, c'est fait aussi. Une partie des collections archéologiques, ça concerne principalement les pièces qui ont été exposées du site de la Tuilerie, car une importante découverte archéologique a été faite à Saint-Dizier en 2002, qui a fait l'objet d'une exposition d'intérêt national en 2008 ou 2009. Et après, on a des dossiers qui sont assez complets avec toutes les grandes rubriques d'un dossier d'œuvre qui sont complétées. Et après, on a des dossiers, on va dire a minima principalement c'est un tirage de la fiche inventaire, voire une photo qui a été faite avec les collections de plâtre, les collections qui recoupent un petit peu les éléments de documents historiques, photographies et les collections d'arts graphiques pour lesquels c'est assez variable. Parfois, il y en a qui sont bien faits dans les collections de peinture. Mais on a des œuvres où c'est assez limité. On a également, sans dossier d'œuvre papier, une grande partie des collections archéologiques et toutes les collections d'histoire naturelle (c'est zoologie, paléontologie et géologie), ce qui représente en termes de quantité la grande majorité des collections du musée, puisqu'on en a environ vingt-neuf mille dans les collections du musée et donc avec la paléontologie qui représente environ quatorze mille pièces.

Olympe Quillet - Qui alimente cette base de données, qui l'utilise et qui a accès à cette base ?

Clément Michon - La base de données, alors tout le monde dans le service l'utilise. Après, il y a différents accès. Donc elle est ouverte en écriture à moi, au responsable des collections qui en est aussi l'administrateur et à l'agent d'accueil et de surveillance qui fait aussi secrétariat, comptabilité, et aussi amélioration de la base de données. Elle est accessible en consultation uniquement, au reste du personnel. Elle est principalement utilisée par moi, plutôt en consultation si j'ai un accès en écriture. Et puis après, utilisé et enrichi par le responsable du pôle collection, le régisseur des œuvres, mon adjoint. Les agents d'accueil sont aussi en charge,

comme le musée est ouvert que l'après-midi, ils ont des missions administratives et d'enrichissement de la base de données qui leur sont confiées. Après l'enrichissement des dossiers d'œuvre de papier est confié aux agents d'accueil et de surveillance.

Karl Pineau - Est-ce que vous avez une structuration classique de la documentation et des dossiers d'œuvre ?

Clément Michon - Oui, ce dossier d'œuvre a une structure plutôt classique. Dans les sous-dossiers, on a tout ce qui concerne l'acquisition, avec le dossier d'acquisition présenté à la DRAC, la réponse de la DRAC, les éléments de comptabilité quand il y en a ou les conventions de dépôt. On a les tirages des différentes bases de données. On essaie quand même d'avoir un petit peu l'historique des éléments d'identification qui ont été faits. On a une copie dans le dossier d'œuvre de l'ancien fichier papier, de l'ancienne version de la base de données et de la version actuelle. On y trouve les différentes photographies qu'on peut avoir de l'œuvre. On a également ce qui va concerner les restaurations, donc le dossier de restauration présenté à la DRAC et les devis, les factures, le rapport de restauration papier qui est versé au dossier. Quand l'œuvre a été prêtée, on joint également le dossier de prêt, la convention de prêt, la valeur d'assurance, les éléments, les constats d'état et les retours. On va aussi mettre tout ce qui concerne un peu la documentation historique d'intérêt sur l'œuvre, ça peut être variable en fonction des informations qu'on a, par exemple sur un tableau ça va être les éléments biographiques de l'auteur, les articles, des tirages notamment d'articles ou éléments d'information qui ont pu être retrouvés dans la bibliographie, les sources anciennes qu'on peut voir sur ces collections du type coupure de presse au moment de l'acquisition, voilà tout cet aspect un petit peu documentation scientifique et historique.

Karl Pineau - Quel serait le processus classique d'entrée d'une œuvre au musée et comment la documentation va jouer dans ce processus ?

Clément Michon - Généralement ça se fait soit par notre biais, soit par le suivi du marché pour voir ce qui peut être proposé en vente par moment, j'ai des alertes automatisées puis je consulte régulièrement la Gazette Drouot. Ça peut être soit des sollicitations de particuliers envers le

musée pour des acquisitions et des dons. On a également des sollicitations d'élus. Sur le processus, c'est rassembler des renseignements, échanger avec les élus sur l'intérêt et l'opportunité de l'acquisition et d'avoir leur validation notamment par rapport au prix. Et une fois que j'ai suffisamment d'éléments qui relève que c'est une acquisition qui est intéressante et après avoir rassemblé quelques éléments de documentation, ça va être la réalisation du dossier d'acquisition pour la DRAC, qui reprendra les différents éléments rassemblés. Ensuite, un dossier qu'on envoie au passage en commission et validation. Une fois le dossier validé s'opère la mise en place de la transaction et du côté administratif, la réalisation d'un bon de commande, récupération de l'œuvre puis après facturation. Et puis enfin, une fois tout cela fait, l'inscription à l'inventaire, donc avec un inventaire papier. Cela, c'est moi qui suis en charge. Il y a aussi le versement sur la base de données des collections comprenant notamment les informations du dossier d'acquisition, et puis également après la création d'un dossier œuvre qui va être assez limité au début car on va juste avoir les éléments d'inventaire, le processus d'acquisition, les photographies et les éléments de documentation intéressants qui peuvent être versés. En fonction des acquisitions ça peut être des dossiers d'œuvre, notamment quand il y a des parallèles ou des liens qui peuvent être faits entre une acquisition nouvelle et des œuvres déjà présentes dans la collection, qui me permettent aussi d'enrichir ou d'argumenter sur l'opportunité de l'acquisition ou d'avoir des informations sur les artistes. Si c'est un artiste qu'on a déjà en collection cela nous permet d'avoir les éléments bibliographiques, notamment pour présenter le projet d'acquisition à la DRAC.

Olympe Quillet - Hormis le processus d'acquisition, quand est-ce que vous utilisez ce dossier d'œuvre ? À quelle fréquence est-ce que vous consultez la documentation associée à une œuvre ?

Clément Michon - Alors, les dossiers d'œuvre on peut aller les fréquenter à différents moments. Quand j'ai besoin d'informations sur une œuvre en vue d'une exposition, si j'ai besoin de faire une expo où une œuvre est concernée. C'est un premier moyen d'avoir des informations pour des recherches scientifiques sur cet élément-là. On l'utilise également en cas de prêt pour avoir notamment les éléments historiques ou l'état de conservation, le dossier de restauration si on a besoin. On les consulte en cas de recherche documentaire, s'il y a des chercheurs qui

demandent des informations sur les œuvres du musée. Dans le cadre des travaux de reprise d'inventaire ou d'éléments, si on a une clarification ou un doute sur une œuvre ça peut être le moyen de pouvoir répondre à des interrogations, c'est une source de renseignement là-dessus.

Olympe Quillet - Par rapport à votre prise de poste dans le musée, comment avez-vous fait, sauf si vous étiez déjà dans un autre poste, pour prendre connaissance de l'histoire de chaque œuvre, qu'est-ce que vous avez recherché en particulier dans les dossiers ?

Clément Michon - C'est un peu difficile d'avoir des informations sur chaque œuvre. Actuellement, je n'ai pas encore fait le tour sur l'historique de chaque œuvre, je fais ça coup par coup à l'occasion d'un projet d'exposition, de différents éléments en fonction des visites qui peuvent être faites ou des différentes demandes. Après moi sur les dossiers d'œuvre ce que j'aime bien savoir ce sont les conditions d'acquisition, les informations documentaires notamment biographiques ou sur les éléments scientifiques, les articles et éléments de documentation qui auraient pu être rassemblés. Après, en fonction des périodes d'activité, je peux aussi en profiter pour rassembler des informations ou pour avoir des éléments sur une œuvre que je pouvais ne pas connaître.

Olympe Quillet - On va passer sur la partie numérique du dossier d'œuvre. Vous avez parlé de votre base de données : est-ce parce que vous considérez que cette base de données est un dossier d'œuvre numérique ou juste une liste d'œuvres avec quelques informations ?

Clément Michon - Quand on peut, on a quand même de l'information intéressante, notamment en complément sur des éléments biographiques. Quand on essaie d'avoir de l'information qualitative, notamment sur des éléments aussi d'interprétations, d'explications, de recontextualisation, notamment pour les œuvres qui sont les mieux connues. Après ce n'est pas encore le cas de toutes. Pour moi, ça ne remplace pas non plus totalement le dossier d'œuvre, car c'est aussi un moyen de faire de la documentation administrative ou même technique. Qui ne peut pas non plus être retranscrite uniquement sur la base numérique en question. Par exemple, sur un dossier de restauration, certes, on va donner sur la base de données numériques si l'œuvre a été restaurée et qu'elle aurait été, en quelques mots, les principales interventions du

restaurateur. Mais après tout, l'aspect méthodologique et les détails du rapport sont aussi importants, donc nous gardons aussi une version papier complète. Pareil par exemple, pour un dossier d'acquisition, on a les éléments principaux, mais parfois on doit pouvoir revenir sur les éléments de fond du dossier d'acquisition à travers le dossier d'œuvre.

Olympe Quillet - Vous utilisez plus souvent la base de données, puis vous allez chercher dans les documents papier quand vous avez besoin de plus d'informations ?

Clément Michon - Oui, c'est ça. Déjà, la base de données nous permet, dans un premier temps, d'identifier les œuvres par des demandes, par rapport à des recherches. D'avoir également les premières informations essentielles à avoir ou le visuel photographique, les premiers éléments scientifiques. Et puis après ? Oui, si jamais il y a des interrogations et besoin de compléments d'information ou de rajout, on peut être amené à aller dans le dossier d'œuvre. Sachant que les dossiers d'œuvre étant classés soit de manière alphabétique ou par numéro d'inventaire, c'est vrai qu'il faut effectuer une recherche manuelle dans les dossiers sans la base de données numériques, c'est un peu difficile.

Olympe Quillet - Par rapport aux échanges que nous pouvons avoir concernant des œuvres avec des donateurs ou autres, est-ce que vous avez des consignes concernant l'archivage des échanges et qu'est-ce que vous avez l'habitude de faire avec ces échanges ?

Clément Michon - On n'a pas forcément de consigne, c'est à discrétion ou par rapport à la réglementation générale des archives, notamment le RGPD où sur les identifiants, les données personnelles concernant numéros de téléphone, les adresses sont versées au dossier d'œuvre, par contre les données qu'il faut éviter de communiquer si on est amené à pouvoir communiquer ces informations, en tout cas au public externe et de manière interne à la collectivité ce n'est pas problématique. Ça dépend aussi de la discrétion du donateur. Je n'ai pas encore eu de cas où des donateurs me disaient que leur identité ne devait pas apparaître. C'est plus pour les questions relatives à des données personnelles.

Karl Pineau - Je pense que la question est aussi de savoir, si par exemple vous recevez des mails ou d'autres éléments dans votre boîte mail à propos de certaines œuvres, est-ce que vous allez les transférer dans les dossiers d'œuvre ? Est-ce que vous voulez les garder dans la base de données ou est-ce que vous les gardez juste dans votre boîte mail ?

Clément Michon - Sur les mails, c'est soit dans ma boîte mail, soit sur le réseau informatique comme élément d'information du dossier.

Karl Pineau - Pour la dernière partie, on se demande ce que vous auriez besoin de voir sur un graphique qui représente le cycle de vie d'une œuvre ? C'est ce qu'on cherche à faire avec de la visualisation. D'après vous, si on vous demandait de représenter l'histoire d'une œuvre qu'est-ce que vous choisiriez, quel indicateur, quels éléments il faudrait mettre en valeur ?

Clément Michon - Ce qui m'intéresse, si on prend vraiment tout au début, pour représenter un cycle de vie d'une œuvre, il y a la création, toutes les différentes provenances ou évolution de la propriété (surtout s'il se passe des choses entre 1933 et 1945, en général c'est le ministère qui est un peu tatillon là-dessus [*note : en raison des biens spoliés*]), ensuite l'acquisition. Je vais avoir aussi besoin pour visualiser les différents prêts, les restaurations et peut être aussi les différentes localisations quand c'est hors exposition pour savoir si un déménagement de réserve ou si elle est passée d'une exposition permanente vers une mise en réserve.

Karl Pineau - Je me permets de revenir à la question précédente. Vous avez dit que parfois vous mettez les mails dans le réseau informatique comme élément du dossier : ça veut dire que vous avez des dossiers par œuvre ?

Clément Michon - Alors non, je n'ai pas des dossiers par œuvre, mais par acquisition, sur les acquisitions récentes. Après, on a quelques éléments sur certaines œuvres quand l'occasion se présente sur le réseau informatique, mais pas non plus de choses systématiques.

Olympe Quillet - C'est une sorte de troisième lieu, mine de rien, entre d'un côté le dossier d'œuvre papier, la base de données et cette zone virtuel où vous allez déposer des documents

sur certaines œuvres qui ne peuvent pas être dans la base de données ni dans le dossier d'œuvre ?

Clément Michon - Oui c'est une autre main de travail, mais aussi ce sont des documents utiles à l'équipe. On peut en revenir à un archivage, en termes d'archives courantes ou intermédiaires, à peu près.

Olympe Quillet - Juste peut-être une dernière question, est-ce que pour vous, si on revient sur les questions de datavisualisation, la représentation chronologique est vraiment fondamentale quand on parle d'une œuvre - et notamment de son dossier d'œuvre - ou est-ce qu'une vision non chronologique pourrait être notamment basée sur ce que vont être les mind maps par catégorie de pièces documentaires ou archivistique vous semblent aussi pertinent ?

Clément Michon - Oui, les deux me semblent me semblent pertinents, là-dessus par catégorie de pièces ça peut fonctionner aussi. De toute façon, oui, dans un dossier d'œuvre, on les range par catégorie de pièces et non de manière chronologique, c'est déjà ce genre de sous-dossier.

Annexe 7 - Musée de l'armée (Annabelle Mathias, Marianne Gomes-Vidoni, Albert Leparç)

Karl Pineau - Pour vous préciser d'abord un peu le contexte de ce sur quoi je travaille, je suis doctorant à l'Université de technologie de Compiègne. Je fais une thèse sur la question des dossiers d'œuvre, plus précisément sur la question de la définition d'un cycle de vie des biens culturels en partant des dossiers d'œuvre qui les concernent. Ma thèse est financée par un éditeur de logiciels de gestion de collections ou concurrent de Micromusée, qui s'appelle Decalog Flora. Mon objectif est d'essayer de comprendre comment est structurée la documentation des musées, notamment des dossiers d'œuvre, puisqu'en regardant la littérature sur le sujet et ensuite la confrontant à ce que, moi-même, j'ai pu trouver dans des musées, puis via les différents discours des personnes successives que je rencontrais. Je me suis rendu compte qu'en fait, c'était assez variable et que chaque musée faisait un peu les choses de manière différente, selon ses besoins et selon ses méthodes. Ce qui m'intéresse, c'est à la fois de comprendre quelle est votre manière d'appréhender votre documentation, quelle peut être l'histoire de cette dernière si vous avez des éléments sur ce sujet-là, et puis, aujourd'hui, quels sont les enjeux qui se posent sur la numérisation de la documentation, notamment la numérisation des dossiers d'œuvre, qui est tout un ensemble de ma thèse.

Annabelle Mathias - Votre point de vue est français uniquement ou international ?

Karl Pineau - Si vous avez quelques éléments internationaux, je suis preneur. Mais c'est vrai que dans le contexte de la thèse, c'est strictement français.

Annabelle Mathias - Je pose la question parce que la notion de dossier d'œuvre est un peu franco-française. J'étais en poste au musée d'Orsay avant d'être au Musée de l'Armée et donc j'avais à cette époque-là plus de liens avec des musées étrangers et j'ai été amenée à essayer de mener des recherches dans des dossiers d'œuvre des musées étrangers et finalement, ils sont assez peu nombreux à constituer des dossiers. Les grands musées du type Metropolitan Museum de New York ou National Gallery de Washington, par exemple, ont des dossiers d'œuvre, mais qui sont moins régulièrement alimentés que les nôtres. Ce sont plutôt des dossiers anciens qui ont été constitués au moment des acquisitions et qui ne sont plus vivants

ou qui sont alimentés plutôt sous forme numérique ou en lien avec la base de données des collections. Il n'y a pas ce cycle. La permanence du dossier d'œuvre papier soit n'a jamais existé, soit il n'est plus du tout alimenté, ce qui est moins le cas en France.

Karl Pineau - Justement ça m'intéresse un peu de comprendre pourquoi il y a cette spécificité du musée en France. Alors il y a évidemment une spécificité peut-être un peu réglementaire, au sens où c'est une obligation des musées de documenter leurs collections.

Annabelle Mathias - De documenter, oui, mais d'avoir des dossiers d'œuvre, pas du tout. C'est une pratique qui, sauf erreur, date de la création du Centre de Documentation du Département des peintures du Musée du Louvre. Vous le savez, je ne vais pas vous réexpliquer la chose, de 1923, si je ne me trompe pas, et qui donc a dès lors constitué des dossiers pour les peintures du Louvre. Il y a un article intéressant que vous connaissez peut-être l'article "Documentation dans le Dictionnaire de l'Histoire du Louvre", si ça vous dit quelque chose ?

Karl Pineau - Pas celui-ci, mais j'en ai vu d'autres.

Annabelle Mathias - Alors, il a été rédigé par Corinne Jouys Barbelin, qui est une des grandes penseuses du dossier d'œuvre. Donc, vous y retrouverez des éléments que vous avez certainement lu ailleurs. Mais en tout cas, ça vous donnera une histoire de la documentation au Louvre. Le Louvre étant le maître étalon des musées français. Ça explique aussi ensuite le fonctionnement des autres musées.

Karl Pineau - Justement, c'est ça qui m'intéresse, comme vous le dites bien, on trouve facilement cette création du dossier d'œuvre au département des peintures, etc. Mais en réalité, quand on creuse un peu, en fait, on se rend compte qu'il y a ensuite un énorme trou noir entre 1950 et 2000 sur comment s'est diffusé le dossier dans les musées de France. J'ai discuté avec pas mal de conservateurs, par exemple Stéphane Loire qui, précisément, a documenté cette création du dossier au musée du Louvre, qui me disait "Lorsque je suis arrivé à mon stage de conservateur, dans les années 80, effectivement, j'ai créé les premiers dossiers d'œuvre du musée où j'étais, etc". Mais il n'y a pas forcément de justification qui a mené à cela. Ça

m'intéresse de comprendre, notamment en ce qui concerne le Musée de l'armée. Est-ce que vous savez quand est-ce que ces dossiers d'œuvre sont apparus ? Est-ce que vous savez qui les a mis en œuvre et dans quel contexte ?

Annabelle Mathias - Le Musée de l'armée est un musée qui est exceptionnel à plusieurs titres dans le milieu muséal, des grands musées parisiens et musées nationaux. D'une part, parce que ce n'est pas un musée sous la tutelle du ministère de la Culture. Qu'il a donc depuis très peu de temps, à l'échelle de l'histoire du Musée, des conservateurs issus de l'Institut national du patrimoine, et qu'avant, les conservateurs étaient des militaires. Donc ils n'avaient pas le même background que leurs pairs. Le musée s'est professionnalisé depuis les années 85, 90 avec le grand projet Athéna, qui a conduit à la rénovation totale de tous les espaces du musée. Vous demandez depuis quand les dossiers d'œuvre existent ou n'existent pas au Musée de l'Armée. Je ne saurais pas vous dire. Ce que je sais, c'est qu'au Musée de l'armée, il y a plusieurs départements, dont un département initialement appelé Iconographie, qui est devenu Beaux-Arts et Patrimoine et qui est donc le département qui gère les Beaux-Arts, c'est-à-dire peinture, sculpture, photo, arts graphiques. Qui donc, de façon plus ancienne que les autres, a été gérée par des conservateurs issus d'autres musées, qui avaient une pratique du dossier d'œuvre. Et donc, c'est le premier département qui a structuré sa documentation avec des dossiers d'œuvre. A l'heure actuelle, toutes les œuvres du musée n'ont pas de dossiers d'œuvre, ni papier, ni numérique. Mais c'est vrai que c'est la collection Beaux-Arts qui est la mieux couverte. Le musée entame depuis cinq ans une mutation avec la volonté de créer des dossiers d'œuvre de manière systématique ou au moins par grandes collections. Parce que c'est vrai que là, on a la problématique différente d'un musée des Beaux-Arts, c'est-à-dire qu'on n'est pas toujours sur des pièces uniques. Et comme dans les départements archéologiques du Louvre, on ne va pas créer quinze dossiers d'œuvre pour les quinze casques identiques de la Première Guerre mondiale. Donc là on partirait plutôt sur des séries, sur des dossiers de collection, de typologies d'objets plutôt qu'un dossier à la pièce. Et en parallèle de ça, de la notion de dossier d'œuvre, mais on a aussi la documentation des œuvres qui est faite via la base de données des collections. Donc, on a un système hybride, c'est-à-dire que l'on a des informations dans les dossiers de papier, de l'information dans Micromusée et d'autres dans les dossiers d'œuvre numériques. Pour l'instant, on a cette économie-là qui n'est pas reliée, à part par le numéro d'inventaire qui

permet de retrouver un peu de tous nos petits. Mais on n'a pas le moyen de savoir si, à partir de la base de données des collections, par exemple, si un dossier d'œuvre papier ou numérique existe, ce qui pourrait déjà être une première étape. Et on a des dossiers d'œuvre pour des œuvres qui n'ont pas de fiches dans la base de données, inversement, puisque toute la collection n'est pas informatisée.

Karl Pineau - Peut-être que je peux vous proposer pour le moment de rester sur la version papier et ensuite de passer à la version numérique. Est-ce qu'il y a certaines typologies d'objets qui ne font pas l'objet de dossier d'œuvre ou pas forcément de manière organisée entre ceux qui en ont et ce qui n'en n'ont pas ? Et ensuite, pour les dossiers d'œuvre qui existent, quelle est la façon dont vous les structurez, qu'est-ce qu'on trouve à l'intérieur de ces dossiers et de quelle manière ?

Annabelle Mathias - Je n'ai pas l'impression qu'il y ait des pans de collection qui échappent aux dossiers. Ça a été fait de manière empirique, c'est-à-dire qu'on a créé un dossier quand on en avait besoin, mais pas de manière systématique, en fonction des projets de recherche, en fonction des projets d'expo. Par exemple, on a créé des dossiers d'œuvre sur les chapeaux de Napoléon parce que là, il y avait un projet autour des chapeaux de Napoléon.

Karl Pineau - Après, pour la structure des dossiers au département Beaux-arts et Patrimoine, la structure est proche des structures des autres musées nationaux, aux Beaux-Arts et dans les autres départements pour les dossiers d'œuvre papier, il n'y a pas vraiment de structures ?

Albert Leparc - Les dossiers d'œuvre dans chacun des départements sont gérés à peu près de la même manière en tous les cas ils ont un peu tous les mêmes pratiques. Mais à la fin, c'est un peu le chef du département ou les agents du département qui décident comment ils font leurs dossiers d'œuvre. Et en plus de ça, ils héritent de la tradition du département, de ce qu'il a fait avant. Pour vous donner un indice très simple, il y a des départements qui fonctionnent avec le numéro d'inventaire.

Annabelle Mathias - Historiquement les collections du musée ont été publiées dans deux très grands catalogues anciens : les catalogues Robert et Copenini, qui sont des références, en tout cas, surtout pour les départements anciens, et les numéros de catalogage dans ces deux ouvrages sont des références qui ont historiquement pris le pas sur le numéro d'inventaire dans des départements surtout anciens, puisque c'étaient leurs collections qui y figuraient. Parce qu'aujourd'hui, on réintroduit avec la professionnalisation, la remise en avant du numéro d'inventaire qui est privilégié par rapport au numéro de côte. Mais ça reste une pratique difficile et beaucoup de pédagogie doit être fait sur ce sujet. Les plus anciens connaissent les cotes par cœur. Ils connaissent les objets sous les numéros de cotes et les objets sont marqués avec les numéros de cotes, avec des pastilles pour certains, c'est difficile de lutter contre cette tradition, où les objets sont connus sous ce numéro.

Albert Leparc - C'est très simple, il y a beaucoup d'empirique dans ce qui se fait au Musée de l'armée et il y a beaucoup, forcément aussi, le poids des traditions, le poids de ce qui s'est fait. Et à la fin, en particulier pour la question des dossiers d'œuvre, on lutte contre des usages et on essaie de changer les usages petit à petit mais ce n'est pas facile, on va dire. C'est vraiment très humain à la fin on parle des dossiers d'œuvre mais ce qu'on gère c'est beaucoup de pratiques.

Marianne Gomes-Vidoni - Je ne sais pas si c'est le moment, mais en fait, on a aussi des pans de dossiers qui sont classés hors des départements, notamment tout ce qui concerne les acquisitions et les bulletins d'acquisition qui ne sont pas gérés par les départements, mais qui sont gérés par le DIDH, qui est donc le département qui gère l'inventaire, l'histoire et la diffusion des collections, auquel j'appartiens, où on gère l'inventaire réglementaire, mais aussi les dossiers d'acquisition et notamment ce qu'on appelle communément au musée les "BE", les bulletins d'acquisition, les bulletins d'entrée plus exactement, et donc qui sont la documentation papier, lettres, etc. Tout l'historique des acquisitions et qui ne sont pas dans les dossiers d'acquisition, qui sont rangés par dossier d'acquisition. Donc là, ça peut regrouper plusieurs objets en fonction de la nature de l'acquisition. C'est classé à part, ce n'est pas dans le dossier documentaire pour l'instant. A voir ensuite si on fusionnera ou pas ces deux éléments. Mais pour l'instant, c'est isolé du dossier d'œuvre géré par les départements.

Karl Pineau - Concrètement, dans le dossier d'œuvre que retrouve-t-on ?

Annabelle Mathias - Dans le dossier d'œuvre, on regroupe les informations sur l'historique avant l'acquisition et depuis l'acquisition, type dépôt. Il y a des doublons, il y a des photocopies des documents du bulletin d'entrée. Ils n'ont pas les originaux des bulletins d'entrée, mais ils ont parfois des copies des bulletins d'entrée. C'est la notion d'archives publiques du dossier d'œuvre : est-ce une archive publique ? Question qui soulève beaucoup de débats dans le monde des documentalistes et des archivistes de musée, on s'écharpe sur cette question. Mais il est entendu que le dossier d'œuvre est une archive publique, au sens qu'il est le résultat du travail d'un agent ou de plusieurs agents de la fonction publique qui ont effectué le travail de regrouper les documents. En revanche, le dossier d'œuvre ne doit pas contenir d'archives originales et de documents originaux qui doivent être conservés dans les départements producteurs. Pour continuer dans ce qu'on met dans le dossier d'œuvre, donc l'historique, la bibliographie, les extraits de catalogues d'exposition auxquels l'œuvre a été prêté, les rapports de restauration, des photographies et éventuellement des copies d'archives ou de documents qui ont été consultés pour renseigner l'histoire de l'œuvre. La correspondance autour de l'œuvre. Au musée, on a aussi des éléments sur le soclage parce qu'on a beaucoup d'objets qui nécessitent un soclage particulier pour être présentés en exposition. Et donc, on garde dans les dossiers d'œuvre la trace du soclage ou du plan qui peut servir. On peut avoir parfois des produits dérivés dans les dossiers d'œuvre, type carte postale. Albert, j'oublie quelque chose ?

Albert Leparc - Tout ce qui concerne le vitrinage et en particulier le verrouillage des vitrines mais qui va avec le soclage et toute la logistique d'exposition. A-t-on dit la bibliographie ? Oui, non il manque rien, il y a tout ce qui est effectivement le constat d'état aussi, sur l'état de l'œuvre en particulier. Il y a aussi effectivement les informations techniques comme les fiches Micromusée, quand les agents pensent à les prendre ou à les mettre, en tout cas trouvent intéressant de les mettre dans le dossier d'œuvre, mais encore une fois, c'est leur gestion.

Marianne Gomes-Vidoni - Est-ce qu'il y a une photocopie de la fiche papier ou de l'ancien fichier papier ? Oui parce qu'avant la base de données, on a un très grand fichier papier qui est

l'ancêtre de la base de données. Les originaux sont conservés dans le fichier papier au sein du DIDH. J'imagine que certains ont une copie de cette fiche papier.

Albert Leparc - Au département artilleries, en particulier, ils ont toutes les fiches papier dans leurs dossiers d'œuvre. Ils ont été assez rigoureux là-dessus.

Karl Pineau - Par ailleurs, je n'ai pas le souvenir que vous ayez mentionné “restauration” ?

Annabelle Mathias - Oui, les rapports de restauration y figurent.

Karl Pineau - Ces dossiers, c'est vous qui les consultez ?

Annabelle Mathias - Alors déjà qui les conserve puisque c'est un cas particulier au musée, on essaye de faire évoluer ça. Mais pour l'instant, les dossiers papier sont dans les bureaux des équipes de la conservation et donc ne sont pas regroupés au centre de documentation en médiathèque. Pour plusieurs raisons, déjà parce que la médiathèque, qui s'appelait alors bibliothèque, a été fermée pendant dix ans pour travaux, qu'elle a rouvert uniquement en 2018, et donc, c'est en s'appuyant sur ce nouveau lieu d'accès pour les chercheurs qu'on essaye de regrouper la documentation pour pouvoir la mettre à disposition plus facilement, c'est un processus en cours. Qui les consulte : ce sont les équipes du musée et des chercheurs à la demande. Depuis l'ouverture de la médiathèque, les dossiers sont transmis par les équipes à la médiathèque et le chercheur vient les consulter à la médiathèque, alors qu'avant, il devait trouver une place dans un bureau pour s'installer. La particularité du Musée de l'armée, c'est que quand on passe à la modernité sans passer par l'étape précédente, on crée des dossiers d'œuvre numériques et on n'a pas la problématique de passage du papier au numérique. C'est-à-dire que souvent, on n'a pas l'ancienneté, on n'a pas de dossier papier. On n'a pas la problématique des autres grands musées, c'est-à-dire numériser ou ne pas numériser les dossiers papier, pour la majeure partie. Quelque part, on gagne du temps et on s'évite ce problème-là. Le projet que mène Albert depuis un an et demi est de regrouper la documentation numérique sur les collections. On a choisi de commencer par la documentation numérique parce que c'est moins difficile psychologiquement pour les équipes de se départir de leurs fichiers que de se

départir de leur dossier papier, car cela fait moins de vide dans le bureau, donc, c'est moins difficile. Et en lien avec ce projet, on a aussi la volonté d'uniformiser les pratiques au sein de l'établissement, de créer un cadre de classement pour les dossiers d'œuvre, donc d'appliquer le cadre classique Beaux-Arts à tous les départements. En s'appuyant aussi sur les travaux du groupe Archives en musée, dont vous avez peut-être entendu parler. Voilà un groupe qui avait été créé par Corinne Jouys Barbelin quand elle était à la mission Archives du ministère de la Culture, qui avait mené plusieurs groupes de travail thématiques, dont un consacré aux dossiers d'œuvre, en faisant état des bonnes pratiques pour les dossiers. On suit ces consignes-là et Albert travaille avec tous les départements pour regrouper à la fois les dossiers d'œuvre et ce que l'on appelle la documentation thématique qui est la documentation périphérique, mais qui nous sert à enrichir la connaissance sur nos œuvres.

Albert Leparc - C'est la documentation qui ne porte pas directement sur les œuvres du musée mais qui a tout de même un intérêt. On parle, par exemple, de tout ce qui a intéressé les conservateurs, s'ils ont vu passer des armes en vente, donc ils ont effectué des recherches dessus. Peut-être que l'acquisition ne s'est pas faite, mais en tout cas, il y a des recherches dessus. On parle de recherches sur des personnages historiques, Napoléon, évidemment. Il n'y a pas que les dossiers d'œuvre en ce qui concerne les agents de la conservation.

Karl Pineau - Est-ce que vous avez une idée de la quantité de dossiers de papier que vous avez en nombre d'objets et en mètre linéaire ?

Annabelle Mathias - Oui, alors Albert a commencé son projet en janvier 2020. Et avant Albert, on avait une autre apprentie qui a mené un recensement de la documentation au sein du musée. Ça avait pour but surtout de faire prendre conscience à la direction et aux équipes de conservation de l'écatement de l'information sur les œuvres. On a un document précis, Albert, tu peux le retrouver sur le réseau.

Albert Leparc - Oui alors ça donne trois cents treize mètres linéaires et au niveau électronique on a deux téraoctets, donc deux milles deux cents trois giga octets.

Karl Pineau - J'imagine que chaque fois, les proportions à l'intérieur de chaque camembert, c'est le département concerné ?

Marianne Gomes-Vidoni - Nous on vous en a parlé avec les nouveaux noms, mais eux ils ont leurs anciens noms. Là par exemple, vous voyez la place du département iconographies qui est en rose, notamment dans le numérique, ce qui s'explique par le poids. Pour le coup en papier, le département ancien qui est en bleu de l'autre côté dans le métrage lunaire et le DEXI qui est le département inventaire qui gère les archives, notamment les bulletins d'acquisition, etc, qui est lui en vert en face du camembert bleu qui sont des gros morceaux des mètres linéaires. Le gros bleu est la bibliothèque et l'iconographie est en jaune en bas.

Karl Pineau - Ok, oui c'est assez rare de trouver des musées à avoir une estimation très précise de la quantité.

Annabelle Mathias - C'était utile pour avoir un point de départ du projet et convaincre. En fait le camembert-là, avec toutes les petites sections, toutes les couleurs, ça a convaincu immédiatement, visuellement le Comité de conservation de la nécessité de regrouper la documentation. Même si tout le monde en était un peu conscient, le voir sous cette forme là, ça a été vraiment édifiant pour tous.

Albert Leparc - D'autres infographies qui ont vraiment fait mouche, en particulier pour l'électronique.

Annabelle Mathias - Ici, ce sont des dossiers documentaires électroniques, par typologie d'information. Donc, les couleurs, vous avez la légende en bas, c'est assez détaillé. En ce qui concerne les collections, c'est en rose fuchsia. Mais les dossiers de restauration sont en rouge, les dossiers d'exposition en orange. Il y a un certain nombre d'éléments qui pourraient être regroupés dans le dossier d'œuvre et d'autres aspects sur l'histoire des collections, les publications, les expositions. Ce qui s'appelle vraiment dossiers d'œuvre est violet foncé. Mais finalement, c'était une toute petite partie qui était identifiée comme dossiers d'œuvre numériques. C'est l'état en août 2019. Depuis, on a déjà évolué puisque Albert a réussi à traiter

le regroupement de deux départements. Et l'objectif, c'est qu'il parvienne à traiter tous les départements d'ici la fin 2021. Par traiter, j'entends créer le plan de classement pour chaque département, et puis traiter le stock et mettre en place les bonnes pratiques pour la gestion du flux.

Albert Leparc - Ici, je montre ce que j'ai rassemblé mais d'abord, on a fait quelque chose d'assez majeur, c'est qu'à l'intérieur de chaque dossier d'œuvre on a fait une typologie commune qui ressemble à cela et qui rassemble tous les éléments qu'on vous a mentionné plus tôt à propos de ce qui était contenu dans les dossiers d'œuvre : les fiches techniques, tout ce qui se rapporte au dossier d'acquisition, les constats d'état, l'historique de l'œuvre avant acquisition, la correspondance qui a eu lieu autour de l'œuvre en particulier demande de recherche, la bibliographie, les expositions, les archives, les œuvres en rapport, les photographies et enfin logistiques, vitrine donc tout ce qui se rapporte au soclage en particulier.

Karl Pineau - D'accord, si je comprends bien vous êtes en train de passer d'une démarche relativement itérative pour les dossiers papier où chaque dossier avait sa propre structure en fonction des besoins ou en fonction de ce qui pouvait exister à une démarche qui est beaucoup plus raisonnée ? Comme avait institué le musée du Louvre dans les années 30, avec la première documentation mais via le numérique ?

Annabelle Mathias - Il y a beaucoup de choses qui existent, mais ce n'est pas rangé de la même manière, dans chaque département. Les pratiques étaient très différentes, la documentation est là, c'est juste qu'il faut la restructurer.

Albert Leparc - Le but, c'est de faciliter le partage. C'est pour ça qu'on a vraiment fait un gros pressing pour que le numéro d'inventaire puisse passer. Alors là, c'est particulier parce qu'il y en a qui n'ont pas de numéro d'inventaire, que la cote. Tout ce qui est N-, ce sont les numéros de cotes, c'est le cadre de classement qu'on applique à tous les dossiers d'œuvre. Là vous avez typiquement un exemple de départements anciens, ils ont des dossiers d'œuvre qui ne sont pas remplis à fond, c'est-à-dire qu'ils ont peut-être un ou deux éléments, et ce n'est pas alimenté de manière systématique.

Annabelle Mathias - Là, on leur fournit le cadre de classement. Mais l'idée aussi d'avoir ces dossiers d'œuvre numériques, c'est qu'ils puissent être partagés et enrichis par plusieurs services, c'est-à-dire qu'ils ne soient pas uniquement enrichis par le département concerné, mais que le département expositions, la personne qui s'occupe des prêts, qui s'occupe de dépôt ou la médiathèque puissent tous enrichir en commun.

Albert Leparc - Le mot que j'utilise le plus souvent c'est siloter, c'est-à-dire que le fonctionnement de l'alimentation des dossiers d'œuvre jusque-là c'est vraiment en silos. Chaque département gère ces choses et non pas qu'ils ne veulent pas partager, c'est qu'ils ne savent pas vraiment comment. Le but, c'est d'arriver à un système où chacun pourra alimenter le dossier d'œuvre un peu plus facilement, sans devoir passer à chaque fois par est-ce que je peux emprunter ça, ou est-ce que je peux te demander si je peux mettre ça dans ton dossier d'œuvre.

Annabelle Mathias - Par exemple, sur la restauration, on a aussi la particularité d'avoir en interne des ateliers de restauration. Ça veut dire qu'on a un atelier restauration métal, textile et un atelier de restauration cuir. On peut véritablement aussi, en interne, alimenter les rapports de restauration via ce système-là. On fonctionne moins avec des externes que d'autres institutions.

Karl Pineau - Vous êtes effectivement pour le premier musée que je rencontre, qui a vraiment institué un fonctionnement de dossiers d'œuvre numériques. Si, j'ai rencontré le Musée des tissus de Lyon, qui numérise massivement leurs dossiers papier. Et du coup, qu'est-ce qui a présidé à vos choix techniques ? Pourquoi avoir choisi notamment de produire une arborescence, finalement somme toute assez classique, dans un explorateur de fichiers et pas d'utiliser des logiciels, notamment d'archives ?

Marianne Gomes-Vidoni - C'est l'économie qui nous a guidé. Pour l'instant, nous n'avons pas de GED disponible au musée, en revanche, on a plusieurs solutions, mais qui ne sont pas applicables immédiatement. Ce qui explique qu'on a opté pour l'explorateur Windows dans un premier temps en considérant qu'au moins le premier travail de regroupement serait fait et que

ça ne serait pas perdu. Ça pourrait être récupéré ensuite par d'autres outils. Les deux pistes qu'on a sont, d'une part le portail, que met à disposition le ministère des Armées pour les bibliothèques et centres de documentation du ministère, qui s'appelle CLAD, qui a deux branches une branche SIGB classique et une branche GED avec gestion des droits. Ce projet a été lancé en 2018, mais il a pris du retard. En termes de calendrier, on était un peu juste, c'est-à-dire que nous, on voulait avancer sur le dossier d'œuvre. On risquait d'être bloqué par le développement du cloud et donc on a choisi d'avancer de ce côté-là et ensuite, s'il fallait, on referait une reprise de données. Deuxième option c'est la base de données de gestion des collections, c'est-à-dire passer à une base de données plus développée, en tout cas, qui prend en compte la question de la documentation de façon plus précise, que ne le fait Micromusée, et donc de faire un lien entre les dossiers d'œuvre numériques et la base de données des collections, ou de les intégrer à la base. Mais l'idée est toujours la même. C'est qu'au moins le premier travail de regroupement de pédagogie avec les équipes, de mise en commun des pratiques sera fait et qu'ensuite, on passera à un deuxième outil.

Karl Pineau - Aujourd'hui dans Micromusée, est-ce que vous avez précisément un lien qui vous renvoie vers ces dossiers d'œuvre numérisés ?

Marianne Gomes-Vidoni - Non, pour l'instant, pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'ils sont en cours de construction et que Micromusée est utilisé au sein du Musée de l'armée depuis les années 90. On est sur une pratique très ancienne, bien avant tout ça. On a quelques éléments qui sont numérisés et intégrés à Micromusée, mais c'est encore une fois de manière totalement opportuniste. C'est-à-dire que, par exemple, on a parfois des fiches papiers qui ont été numérisées en fonction de la nature des informations qui y figurent. Mais ce n'est absolument pas systématique. Il faut savoir que même l'usage de Micromusée a mis beaucoup de temps à s'instaurer au sein de l'institution. Maintenant, c'est quelque chose d'assez acquis au sein des départements, mais on a un énorme biais vis-à-vis de Micromusée, c'est qu'on n'a pas la totalité de la collection qui est couverte par l'outil. Et donc, les départements ont souvent des solutions de contournement. Les meilleurs élèves utilisant leur solution de contournement et Micromusée, les moins bons se contentant d'utiliser leur solution de contournement. Après, c'est très inégal d'un département à l'autre. Dans certains départements, il y a des conservateurs

ou des assistants de conservation, beaucoup plus à l'aise avec l'informatique, avec Micromusée que d'autres. D'autres qui refusent un peu l'outil informatique et qui continuent à venir consulter le fichier papier, comme dans leur pratique. On est en Micromusée V6, donc, on va être obligé de changer d'outils de gestion des collections. On est face à un mur technologique avec Micromusée V6. Donc, l'idée, c'est de laisser le travail vraiment se faire au niveau de la médiathèque et de prévoir une vraie solution d'avenir dans le nouvel outil plutôt que de forcer dans Micromusée quelque chose. Il n'y a aucun champ qui est vraiment clairement identifié dans Micromusée pour envoyer à ces dossiers d'œuvre. Donc, il faudrait tout intégrer en version numérisée dans Micromusée. Ce n'est pas satisfaisant, donc on préfère effectuer le travail correctement de ce côté-là, instaurer les bonnes pratiques et mettre en place quelque chose de vraiment bien structuré. Si on choisit l'option de le lier à l'outil de gestion des collections et pas de l'intégrer dans CLAD, voire de l'intégrer dans CLAD et de le faire communiquer avec le futur outil de gestion des collections, ce qui est aussi éventuellement sur la table. Voilà donc pour l'instant, de notre côté, on est un peu bloqué par le choix d'un futur outil de gestion des collections.

Karl Pineau - C'est intéressant parce que vous parlez justement de difficultés d'usage du numérique d'une partie des professionnels du musée, que l'on retrouve dans chaque musée. Comment comptez-vous gérer cette transition vers des dossiers numériques alors que, précisément, il y a beaucoup de conservateurs ou d'autres professions des musées qui veulent des documents papier ?

Marianne Gomes-Vidoni - Je ne dirais pas qu'ils veulent que du papier, c'est-à-dire que comme ils n'ont pas l'usage du dossier d'œuvre, finalement, c'est un outil nouveau que ça soit papier ou numérique. Là, pour le coup, on n'a pas ce problème-là.

Annabelle Mathias - Je dirais que ça se fait assez naturellement aussi. Le travail est fait depuis pratiquement vingt ans. Mais on n'arrive pas sur un terrain vierge et on avance doucement. Le cycle aussi de la retraite, des recrutements, etc, fait que, naturellement, la marge de personnes qui ne sont pas habitués au numérique tend à diminuer et les nouvelles pratiques à s'imposer en fait par un simple effet d'équilibre au sein des départements. Il y a toujours maintenant dans

chaque département quelqu'un qui est moteur sur ces éléments-là et qui, du coup, emmènent avec lui les pratiques de son département. Si cette une personne était en minorité, on voit qu'aujourd'hui, elles sont en majorité. Le basculement se fait aussi ainsi. En fait, nous, on propose des outils et surtout, l'idée, c'est d'arriver à proposer des choses qui leur servent. On ne va pas contre eux, on construit avec eux. Albert a fait beaucoup de réunions, de pédagogie, d'explications sur quel sera l'intérêt en fait. A la fin, il y a une majorité au sein du département qui voit l'intérêt et qui rentre naturellement dans le processus et qui entraîne avec eux les réfractaires qui sont de plus en plus minoritaires. La pédagogie pour nous, je pense qu'elle se situe plus au niveau de la pratique documentaire, c'est-à-dire de créer les réflexes d'enrichissement des dossiers d'œuvre. Mais le fait qu'il soit papier, soit numérique, ce n'est pas ça la problématique. La problématique, c'est avoir le réflexe "Tiens ce document là est intéressant, je peux le mettre dans un dossier d'œuvre". Ça pour le moment, toutes les équipes ne l'ont pas et donc on essaye déjà, en créant un cadre, de faciliter leur enrichissement. Et puis par toutes les réunions qui sont organisées par Albert, de présenter l'intérêt du dossier et donc expliquer ce qu'on peut lui mettre, ce qu'on peut y trouver. Côté médiathèque, on va enrichir avec toutes les veilles qui sont faites sur les ventes aux enchères, sur la bibliographie qu'on reçoit à la médiathèque. On va participer aussi à l'enrichissement.

Marianne Gomes-Vidoni - Juste aussi, la nature en fait, tout simplement. Aujourd'hui, ils reçoivent tous leurs documents par mail et ne reçoivent pratiquement rien en papier. Et eux-mêmes ont pris l'habitude, quand ils ont un catalogue, de scanner ce qui les intéresse, ne serait-ce que pour le partager. Aujourd'hui, on génère beaucoup moins de papier, beaucoup plus de numérique et donc c'est plus facile à la fin aussi de ce fait là pour eux. Et historiquement, on a aussi mené une grande campagne de numérisation des documents d'archives du musée, c'est-à-dire que tout ce que nous gérons au DIDH, les registres d'inventaire, les bulletins d'acquisition, les bulletins d'entrée, tous ces éléments-là ont été numérisés. Les fiches papier sont en cours de numérisation. Aujourd'hui, elles sont toutes accessibles sur le serveur. Ce n'est pas qu'on en limite l'accès, mais pour des raisons de conservation aujourd'hui, les bulletins d'acquisition, comme ils sont tous numérisés, on demande à ce qu'ils ne soient plus manipulés pour les protéger, tout simplement. De même pour les registres d'inventaire, qui sont aujourd'hui mis en armoire fermée pour les protéger. L'idée, c'est aujourd'hui que vous les avez tous en numérique

et donc d'imposer un peu aussi comme ça le recours au numérique. La numérisation de toutes ces sources permet à ce qu'ils récupèrent la copie du document qui les intéresse et qu'on préserve l'archive papier au profit de l'archive numérique. Ils n'ont même pas besoin de se déplacer. On aimerait les rendre accessibles directement depuis l'outil de gestion des collections, c'est-à-dire clairement d'avoir le bulletin d'acquisition et le dossier qui lui correspond, consultable dès l'outil de gestion des collections. C'est un peu ce vers quoi on aimerait tendre avec ma collègue, c'est-à-dire de créer une synergie entre la documentation - qui est en train de réunir ses médias - et l'outil de gestion des collections pour que, via l'entrée - que ce soit l'entrée objet, autre personnes, entrée, acquisition - on arrive en fait à rendre toute cette documentation consultable de manière plus vivante, sans passer par l'arborescence Windows. Même si on aura besoin de structurer la source quelque part, d'une manière ou d'une autre, il faudra garder cette structure là. Mais au moins rendre dynamique cette consultation depuis l'outil de gestion des collections. Et ça nous permettra de rendre la documentation essentielle et de rendre l'outil de gestion de documentation essentiel. C'est-à-dire que si l'idée, c'est aussi de rendre les outils suffisamment essentiels pour qu'ils pensent à les utiliser, à rentrer la donnée dedans et qu'ils y passent et donc ils la nourrissent de toutes les informations qu'ils oublient parfois ou qu'ils ne jugent parfois pas pertinentes, alors qu'elle l'est en fait pour tout le monde.

Annabelle Mathias - Albert a aussi mis en place justement dans la perspective de la mise en commun, des règles de nommage des fichiers qui ont été validées par toutes les équipes qui doivent être désormais appliquées pour le flux. Initialement, on espérait pouvoir renommer tout le stock, mais rien que pour le département ancien, Albert, si je ne me trompe pas, c'était soixante-dix mille fichiers ?

Albert Leparc - C'était quarante-deux mille fichiers et sept mille dossiers d'œuvre.

Karl Pineau - Ca sous-entend si je comprends bien, que vous avez numérisé une part importante de documents d'archives. Alors, est-ce que c'est quelque chose que vous envisagez de faire pour le dossier papier que vous avez ? Comment est-ce que vous gérez justement cette partie ?

Annabelle Mathias - Pour l'instant, on ne s'est pas posé la question de la numérisation des dossiers de ce papier.

Albert Leparc - Pour résumer la situation, on est dans un cas où il n'y avait pas vraiment d'usage concernant le dossier d'œuvre qui existait avant. Le numérique donne l'opportunité de justement promouvoir ces usages et montrer comment utiliser les dossiers d'œuvre. Et ensuite, effectivement, une fois que ça sera bien en place il n'y aura plus qu'à numériser.

Annabelle Mathias - La deuxième phase du projet, c'est gérer la doc papier, la regrouper, l'évaluer - parce qu'en fait, on n'a pas fait, à part le métrage linéaire, de vraie évaluation du contenu. C'est-à-dire qu'autant j'ai confiance sur certains départements pour leurs dossiers d'œuvre, autant pour d'autres, on risque d'y trouver des photocopies de documents d'archives qui sont aujourd'hui numérisés par ailleurs, donc, il n'y aura peut-être pas forcément d'intérêt à numériser. Je pense qu'on pourrait se contenter d'une numérisation artisanale en réponse aux besoins éventuellement d'un chercheur ou d'un projet pour tous les départements, sauf le département patrimoine et iconographie pour lequel, peut-être après évaluation, on pourrait se lancer dans un marché de numérisation externalisé, mais uniquement pour cette partie-là. Mais encore à voir parce que le département beaux-arts et patrimoine a beaucoup de documentation numérique aussi, et en fonction des projets à numériser à la demande ces dossiers d'œuvre donc, si ça se trouve, il n'en resterait pas énormément à traiter.

Karl Pineau - Si je comprends bien, vous êtes quand même plutôt dans une optique, notamment sur les cas des objets qui ont un dossier d'œuvre papier, mais qui ont des documents nativement numériques qui sont de plus en plus produits. Vous êtes plutôt dans une optique de numériser le papier, mais pas de réimprimer le numérique.

Annabelle Mathias - Non, de toute façon on n'a pas de place. Reste la question de la mise à disposition pour les chercheurs et des questions de droit. Pour l'instant, tout le regroupement qui est fait par Albert n'est partagé qu'en interne parce qu'on a voulu dissocier les questions et les problématiques et donc sérier les problèmes, donc déjà regrouper. Ensuite pour la diffusion,

la question des droits, notamment des droits d'auteur pour la bibliographie, pour l'instant, on ne s'est pas penché sur la question. En tout cas, on n'est pas parti dans l'optique d'une diffusion complète de notre dossier d'œuvre, par exemple sur CLAD. Ce serait pour l'instant une mise à disposition dans notre salle de lecture, sur des places dédiées aux chercheurs.

Karl Pineau - Alors, pas forcément dans des contextes de recherches de chercheurs qui auraient besoin d'accès au dossier, mais plutôt dans des contextes d'expositions temporaires et de construction d'expositions, est-ce que vous avez déjà eu des expositions, des contacts scientifiques qui auraient pu utiliser le travail d'Albert et des dossiers d'œuvre numériques qui ont déjà été numérisés ?

Annabelle Mathias - Non, mais ça a été le cas pour un projet de restauration du dôme des Invalides et des grands tableaux du département des peintures. Mais là, dans ce cas-là, on n'avait pas encore traité le département, les dossiers d'œuvre papiers ont été numérisés à la demande et sur un outil de partage extérieur pour que les restaurateurs puissent avoir accès, l'architecte, tout le monde.

Karl Pineau - C'est vraiment la grande question qui m'interroge à propos du dossier d'œuvre, au-delà des questions de gestion de droit, ou ce genre de choses qui vont se faire de manière plus ou moins naturelle, c'est la question de l'utilisabilité de documents à partir du moment où ils sont numérisés. Question qu'on trouve dans plein d'autres domaines, notamment dans le domaine de la santé, il y a de ça vingt ans. À partir du moment où on numérise le dossier patient dans les hôpitaux, on se rend compte que l'utilisabilité du dossier, qui était vraiment un outil où les documents les uns à côté des autres et en fait la matérialité documentaire produit du sens. Avec le numérique, c'est extrêmement difficile à reproduire. Ce que je cherche ce sont des exemples de musées qui arrivent à aller jusque-là. Et comment est-ce que ces documents peuvent être réutilisés ou pas ?

Annabelle Mathias - Je pense qu'on évite un peu cet écueil par la structuration. C'est-à-dire que comme le dossier d'œuvre numérique est très structuré avec tous les dix sous dossiers. J'espère qu'on garde une certaine visibilité et on n'est pas non plus sur des documents très longs,

c'est-à-dire qu'on n'a pas le catalogue de 300 pages dans le dossier d'œuvre, mais uniquement la page qui conserve l'œuvre, ce qui peut-être rend la consultation plus facile.

Marianne Gomes-Vidoni - Pour moi, c'est une expérience précédente, pas dans un musée, mais dans un service patrimoine d'une grande marque dans laquelle j'ai travaillé pendant plusieurs années, où on fonctionnait exactement sur ce type de dossiers d'œuvre numériques structurées à peu près de la même manière que cela n'avait pas 10 dossiers mais on en avait 7. Ça fonctionnait extrêmement bien aussi parce que, justement, il y avait une véritable interaction entre l'outil de gestion des collections - qui était ActiMuseo - et le dossier d'œuvre. On n'importait pas tout, dans ActiMuseo, mais tout était indiqué, et notamment tous les guides de montage. On gérait beaucoup d'art contemporain. Tous les guides de montage, tous ces outils techniques, rapports de restauration, etc. Le lien existait et on pouvait l'ouvrir dans l'outil. C'était une plus petite équipe. On était beaucoup moins nombreux. Mais pour le coup, il y avait une véritable utilisation du dossier numérique et on ré-imprimait tout. On avait tous les dossiers papier rangés soigneusement par numéro d'inventaire dans les armoires et franchement, on ne les utilisait jamais, on les alimentait beaucoup, mais on ne les ouvrait jamais parce que l'on avait vraiment cette pratique du numérique qui était extrêmement bien mise en place. Mais encore une fois, ce sont des outils. On utilisait ArtReport, pour les rapports de restauration sur la tablette. Et cette omniprésence du numérique et surtout le fait qu'on avait accès à tout, rendait le dossier numérique consultable et vraiment une véritable source documentaire pour tout le monde. Tout le monde ouvrait l'outil de gestion des collections quand il arrivait le matin. On ne pouvait pas travailler sans ça. Chose qui n'est absolument pas le cas au musée. On n'a pas cette pratique là et je pense que c'est par ce biais-là. C'est en rendant les documents vraiment visibles, qu'on rend le dossier d'œuvre vivants et qu'on permet aux équipes d'y accéder et de savoir ce qu'il y a dedans. Parce que c'est ça aussi, souvent, on oublie que le guide de montage il est là, qu'on a ce plan-là sur cette œuvre-là, qu'il existe ce soclage là dans le plan et on ne pense pas forcément à y aller. Mais une bonne signalisation de ce qui est dans le dossier d'œuvre, permet en fait de le rendre accessible. En tout cas, ça fonctionnait très bien là où je travaillais sur une plus petite échelle, des équipes beaucoup plus jeunes et des outils hyper performants parce qu'on avait beaucoup d'argent. On avait la possibilité de faire ce qu'on voulait en fait. On avait un ActiMuseo qui avait été sérieusement développé pour nous, pas

comme celui dans les musées. Mais pour le coup, on avait vraiment ces deux éléments et ça nourrissait clairement notre travail quotidien avec le dossier d'œuvre numérique. Personne n'oubliait de l'alimenter parce qu'on savait très bien que si ce document n'était pas là, ça serait un problème très rapidement. Et on était sur une masse d'à peu près 40 000 œuvres, donc beaucoup moins important que dans un musée comme le Musée de l'armée, où on est sur une masse estimée à 500 000. Mais ce n'était pas non plus ridicule en termes de nombre d'œuvres.

Karl Pineau - Sur cette question de la numérisation des dossiers d'œuvre, au sens d'avoir une gestion numérique des dossiers d'œuvre, vous évoquiez à la fois la question de la place physique qui peut manquer si on gère en papier. Vous évoquez le fait d'avoir une meilleure approche collaborative de la gestion au sein des musées. Cette question de l'usage, finalement, quel a été votre processus pour arriver au fait qu'il fallait passer au numérique sur les dossiers d'œuvre ? Comment est-ce que cette décision a été prise au sein de l'institution ?

Annabelle Mathias - Elle a été prise assez de façon assez évidente. C'est-à-dire que dans la mesure où aujourd'hui, les deux documents produits sont nativement numériques, ça n'avait de sens pour personne. En tout cas, pas au niveau de la direction et de la médiathèque de passer par les papiers. On n'était pas du tout dans cette démarche là et aussi toujours dans l'idée que c'est plus facile de regrouper le numérique que de regrouper du papier et que psychologiquement, ce serait plus facile de partir comme ça. Mais c'était entendu. La question ne s'est presque pas posée, c'est-à-dire que ça paraissait évident. Moi, j'ai été recruté dans cet objectif là et en entretien de recrutement, on m'a dit tout de suite ici on va passer au numérique avant d'être passé au papier. La question du papier ne s'est pas posée parce que le papier n'existant pas, on s'adapte au fonctionnement moderne des outils.

Karl Pineau - C'est étonnant quand vous dites "le papier n'existe pas", alors que vous avez 300 mètres linéaires.

Annabelle Mathias - On va dire que le papier regroupé n'existait pas. Je pense que c'est ça. C'est-à-dire qu'il n'y avait pas de notion de documentation du musée, donc de documentation collective papier. En tout cas, elle n'existait pas. En dehors des dossiers d'acquisition de ce qui

a été numérisé, en dehors des archives administratives, les registres d'inventaire, les dossiers d'acquisition, les fichiers papiers, ça, c'était bien structuré et c'est dû à ce qu'on a pu numériser en masse très facilement. Puisque c'était déjà bien structuré et depuis très longtemps, c'était historiquement structuré. Mais le reste était un peu éparpillé et pas forcément exploitable.

Karl Pineau - Justement, quand vous êtes arrivée, Annabelle, et qu'on vous a expliqué ça, qui au sein de l'institution avait pris cette décision, pour qui ça semble si évident qu'il fallait aller vers le numérique ?

Annabelle Mathias - C'était le directeur adjoint du musée. Le musée est dirigé par un directeur qui est un militaire et qui est assisté d'un directeur adjoint qui est un conservateur du patrimoine. Donc, à l'époque, c'était David Guilliers. Et aujourd'hui, c'est Ariane James Sarazin qui est tout à fait dans la même optique, tous les deux conservateurs du patrimoine, tous les deux ayant travaillé dans d'autres grands musées nationaux et ayant, à titre personnel de chercheurs, l'usage des dossiers d'œuvre. Donc, pour eux, c'était évident qu'un musée de la stature de Musée de l'armée devait disposer de dossiers d'œuvre consultables par les chercheurs, accessibles, enrichies.

Karl Pineau - La situation avec le musée du Louvre quand il crée le dossier d'œuvre c'est que la documentation sur les œuvres est dans le bureau des conservateurs et c'est leur documentation et souvent, ils l'emmènent avec eux quand ils partent en retraite.

Annabelle Mathias - D'où le numérique, c'est-à-dire que même s'ils partent en retraite avec on gardera la copie. Oui, c'était aussi l'idée, et comme je vous disais, on ne leur prend rien puisque le numérique, ils passent de leur disque dur au réseau, mais ils restent accessibles pour eux. Dans la mesure où ils sont impliqués tous dans le regroupement, c'est-à-dire qu'Albert organise un cycle de quatre réunions au moins par département, une présentation du projet, une présentation des problématiques particulières au département, des réunions de travail et puis un bilan. C'est-à-dire que toute l'équipe est associée au regroupement au plan de classement et théoriquement, chacun sait où sont ses dossiers et ses documents initiaux. Donc, on espère que cette participation des équipes favorise l'adaptation et l'acceptation du regroupement. Et quand

même le travail de Charlène, avant, Albert de la cartographie les a obligés à se poser la question aussi de savoir où était leur affaire. Ce qui n'est pas une question anodine, en fait, parce qu'ils ont dû aussi, à un moment donné, se poser la question de savoir quand même comment ils ont rangé leurs dossiers. Et ça, je pense que c'est déjà un premier pas vers la compréhension du problème. Le recensement a eu lieu en 2018/2019 et a été réalisé par le biais d'entretiens individuels avec toutes les équipes de la conservation. Ça représente 35 personnes, à peu près. Ce qu'il en était ressorti, c'est l'envie de bien faire des équipes, mais le manque d'outils pour bien faire, le manque de cadres, le besoin d'être un peu guidé et une attente quand même assez forte de solutions pour les aider à gérer leur documentation parce qu'ils se rendraient bien compte qu'ils ne la géraient pas très bien, en tout cas la documentation numérique. Finalement, là, on rentre dans le processus de production depuis janvier 2021. Mais en fait, ça fait trois ans que les équipes entendent parler du projet et donc ça a eu le temps aussi d'avancer dans leur esprit.

Karl Pineau - Ce que j'essaie de comprendre, c'est que vous avez ce travail d'évaluation de la documentation papier au sein du musée et comment elle est répartie et structurée ? En fait, la situation que je rencontre le plus souvent dans les musées, c'est que quand ce constat est fait, même si pas aussi précisément que le vôtre d'ailleurs, le directeur ou la directrice du musée pose une règle simple qui est que tous les conservateurs vont mettre beaucoup de leur documentation papier au même endroit, ils arrêtent de la mettre dans leur bureau. Ce n'est pas quelque chose qui a été décidé chez vous.

Annabelle Mathias - Déjà, parce qu'on ne voulait pas froisser les équipes, on est parti sur le numérique d'abord. Et sur le papier, il y a une deuxième contrainte, c'est que physiquement, le centre de documentation, la médiathèque est éloignée des bureaux de la conservation. Si vous avez en tête le plan des Invalides, il y a une grande cour d'honneur centrale. D'un côté de la cour d'honneur, il y a la médiathèque et de l'autre côté de la cour d'honneur, il y a les bureaux de la conservation au quatrième étage, donc il y a une déambulation de dix minutes minimums aller et retour, pour venir consulter quelque chose à la médiathèque, donc ça me paraissait difficile dans ce cadre-là d'imposer le déplacement des dossiers. Sachant qu'en plus je prenais mes fonctions, donc je n'allais pas arriver et m'enfermer dans mon bureau avec.

Stratégiquement, je suppose que ce n'était pas une bonne idée. Donc, en parallèle du regroupement des dossiers d'œuvre numériques, nous avons milité pour un rapprochement physique de la médiathèque et des équipes de la conservation qui a été pris en compte et qui sera effectif dans le cadre des travaux d'extension du musée en 2027/2028. En 2027/2028, la médiathèque va déménager et se rapprocher des équipes de la conservation et donc là, le partage du papier sera plus facile. Je pense qu'on l'atteindra avant et dans la mesure où on sera majoritairement sur des dossiers d'œuvre numériques, ça sera moins difficile de se départir du papier. Mais voilà ce qui explique un peu notre démarche. Mais par exemple, je sais qu'au musée d'Orsay, la question se pose à l'inverse, je ne sais pas si vous avez déjà interviewé mes anciens collègues, mais la documentation va quitter les locaux du musée pour s'éloigner de la conservation. Et donc, là se pose précisément la question de numériser en urgence les dossiers d'œuvre, parce que les équipes de la conservation auront pareil dix minutes de marche pour aller consulter les dossiers.

Karl Pineau - C'est vrai que le musée d'Orsay est un des rares musées que je n'ai pas forcément pris la peine de contacter sur cette question. Car il fait partie des rares musées à avoir été beaucoup documenté. J'ai un peu l'impression qu'il y a un prisme sur le type de collection que peut avoir le musée d'Orsay dans les publications qui existent aujourd'hui sur le dossier d'œuvre, les analyses de dossiers qu'on y trouve sont très portées sur des collections Beaux-Arts où on retrouve toujours le même type de dossier d'œuvre.

Annabelle Mathias - Le tournant que connaît actuellement le musée peut être intéressant pour vous. De ce déménagement et de l'éloignement de la documentation qui va créer un problème, disons, une difficulté de diffusion et d'utilisation. Moi, j'ai quitté le musée d'Orsay en 2016 et on avait pris un apprenti en 2015, je crois sur la question des dossiers d'œuvre et de la numérisation des dossiers d'œuvre. Mais je ne sais pas où ça en est. Très clairement, la place est le nerf de la guerre. Au Musée de l'armée les conservateurs ont plutôt des grands bureaux et ont de la place par rapport à d'autres espaces du musée et du coup, ils ont cette place de stockage qui rend possible aussi cette accumulation. Souvent, ils sont là depuis très longtemps et ils n'ont tout simplement pas la pression immobilière qui les oblige à se poser cette question. Et contrairement aux assistants de conservation qui sont pour beaucoup dans des plus petits

bureaux et qui se partagent et qui eux, ont une pression documentaire. Nous au DIDH, on a vraiment une vraie problématique d'espace et on est en fait physiquement obligé de se poser la question de qu'est-ce qu'on fait des archives pour juste vivre dans le bureau ? Donc, c'est mine de rien, ça a l'air anodin comme ça, mais ça force plus ou moins la main sur le fait de s'interroger sur ce qu'est-ce qu'on fait de sa documentation. Et sur le tri, il n'y a pas beaucoup de tri qui est fait. Ceux qui ont de la place, ils gardent tout. Certains sont de vraies fourmis, ils gardent vraiment tout. Après, c'est très intéressant aussi, on retrouvera certainement des pépites.

Karl Pineau - C'est toujours ce qui est très intéressant avec les dossiers d'œuvre, en fonction des centres d'intérêts des musées, on se rend compte que ça permet d'avoir une recherche documentaire, une recherche académique qui est extrêmement intéressante et dépend vraiment des spécificités du musée. Et oui, le fait de tout garder, c'est assez intéressant.

Annabelle Mathias - Albert, dans le cadre de son mémoire de fin d'études, va justement aborder la question de cette spécificité du Musée de l'armée de passer au numérique sans être passé par le papier.

Albert Leparc - Quand j'aurai avancé un petit peu effectivement sur cette question. Je pense que vos travaux Monsieur Pineau risquent d'être particulièrement utiles pour ma propre étude. Parce que visiblement, on a pas mal de trucs particuliers au Musée de l'armée et justement, pouvoir restituer et contextualiser par rapport à ce qui se passe dans les autres musées, ça m'intéresserait beaucoup. C'est pour cela que j'aimerais garder votre contact pour éventuellement pouvoir avoir quelques discussions avec vous ultérieurement dans l'année.

Karl Pineau - Avec grand plaisir.

Annabelle Mathias - Le Musée de l'armée est un peu un ovni.

Karl Pineau - Pour être honnête, je n'ai pas rencontré beaucoup de musées qui avaient des pratiques similaires. J'utilise souvent l'adage « ce qui n'est pas logique est historique » et c'est très valable dans la documentation et dans la gestion des archives.

Annabelle Mathias - Et puis aussi, pas de documentalistes professionnels pendant longtemps et qui ne sont pas regroupés, ce qui ne facilite pas la mise en commun des pratiques. Contrairement aux Centres de documentation des musées de type Louvre, Orsay, Branly, qui regroupent les documentalistes. Au Musée de l'armée, les documentalistes sont des assistants de conservation qui travaillent avec les conservateurs, et à la médiathèque on n'est que deux documentalistes. Donc, ce n'est pas du tout le même ratio et la même répartition des tâches.

Albert Leparc - On n'a pas l'archiviste en plus.

Annabelle Mathias - Par contre, une relation services transversaux conservation qui peut être un peu différente de ce qu'on peut trouver. Des modalités de collaboration ou en tout cas d'accessibilité des conservateurs, qui est peut-être un peu différente de ce qu'on trouve dans certains musées Beaux-Arts. C'est assez facile d'accès. La porte est ouverte et il y a possibilité d'échanger véritablement sur des questions métier avec les conservateurs au quotidien. Donc, ce sont à la fois des problèmes spécifiques et des relations entre la conservation, la documentation et qui sont un petit peu différentes de ce que l'on peut trouver dans le musée des Beaux-Arts. C'est une dynamique de travail un peu différente.

Karl Pineau - Mon terrain est le département des objets d'art au Louvre, donc une approche très classique du dossier d'œuvre, mais avec des dossiers d'œuvre qui ne sont pas structurés, qui pendant très longtemps ont été la documentation personnelle. Effectivement, au Louvre, j'ai discuté hier avec les Arts Graphiques et le département des peintures, c'est un type de documentation qui est extrêmement particulier parce que c'est vraiment de la documentation pour des chercheurs. Alors que de l'autre côté, tous les musées que je rencontre en régions, que ce soit le musée de Bretagne, le château de Nantes, etc, ont une gestion des dossiers d'œuvre qui est vraiment faite pour gérer les œuvres au quotidien. C'est donc plus quasiment de la régie que de la recherche.

Annabelle Mathias - Nous on a la double ambition, mais pour un chercheur en tout cas en Beaux-Arts qui travaille sur une œuvre du musée, il a du mal à comprendre qu'on n'ait pas de

dossier d'œuvre. C'est une attente légitime, quand un étudiant travaille sur une œuvre il s'attend à ce qu'on ait un dossier d'œuvre à lui présenter et à lui présenter rapidement. C'est-à-dire ce qu'on fait c'est qu'on peut le constituer, mais ça nous demande un petit délai. C'est vrai quand on était au musée d'Orsay, quand j'étais au musée d'Orsay, un étudiant qui veut voir un dossier d'œuvre, il ne réserve pas, il sait qu'il arrive et demande le dossier et le dossier existe, c'est évident. C'est vrai que ce sont des pratiques différentes. Mais le fait d'avoir un dossier d'œuvre, ça valorise notre collection parce que sans dossier, sans fiche dans la base de données des collections, sans fiche sur le site internet du musée, nos collections ne sont pas connues. Si on a un dossier d'œuvre avec de la bibliographie, ça veut dire qu'on peut écrire un article dessus, que l'œuvre peut faire partie d'un corpus, qu'elle peut être diffusée, valorisée et photographiée. Donc tout ça, ça participe de la valorisation des collections d'une manière ou d'une autre.

Partie 2 - RDF

Dans cette partie annexe, nous proposons au lecteur d'accéder aux fichiers turtle complets de trois œuvres de notre corpus, modélisant leur cycle de vie. Ces fichiers ont été initialement produits dans le contexte de notre prototype de visualisation.

Annexe 8 - Nécessaire de voyage de Marie-Antoinette

Accéder à l'intégralité du document :

<https://documents.karl-pineau.fr/these/assets/pub-OA9594.ttl>

```
@prefix : <http://karl-pineau.fr/cdv-ontology/> .
@prefix owl: <http://www.w3.org/2002/07/owl#> .
@prefix rdf: <http://www.w3.org/1999/02/22-rdf-syntax-ns#> .
@prefix xml: <http://www.w3.org/XML/1998/namespace> .
@prefix xsd: <http://www.w3.org/2001/XMLSchema#> .
@prefix rdfs: <http://www.w3.org/2000/01/rdf-schema#> .
@prefix crm: <http://erlangen-crm.org/current/> .
@prefix dct: <http://purl.org/dc/elements/1.1/> .
@base <http://karl-pineau.fr/cdv-ontology/> .

# œuvre
<œuvre-9594> a <#D1-œuvre-art> ;
    <#Y1-est-documente-par> <dossier-œuvre-9594> ;
    <#X1-est-represente-par> <cdv-9594> ;
    rdfs:label "Nécessaire de voyage de Marie-Antoinette"@fr ;
    dct:image "illustration.JPG" .

# Dossier d'œuvre
<dossier-œuvre-9594> a <#D2-dossier-d-œuvre> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-1> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-2> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-3> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-4> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D101> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D102> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D103> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D104> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D105> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D106> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D107> ;
```

...

Annexe 9 - Appareil de géodésie

Accéder à l'intégralité du document :
<https://documents.karl-pineau.fr/these/assets/pub-OA10761.ttl>

```
@prefix : <http://karl-pineau.fr/cdv-ontology/> .
@prefix owl: <http://www.w3.org/2002/07/owl#> .
@prefix rdf: <http://www.w3.org/1999/02/22-rdf-syntax-ns#> .
@prefix xml: <http://www.w3.org/XML/1998/namespace> .
@prefix xsd: <http://www.w3.org/2001/XMLSchema#> .
@prefix rdfs: <http://www.w3.org/2000/01/rdf-schema#> .
@prefix crm: <http://erlangen-crm.org/current/> .
@prefix dct: <http://purl.org/dc/elements/1.1/> .
@base <http://karl-pineau.fr/cdv-ontology/> .
```

œuvre

```
<œuvre-10761> a <#D1-œuvre-art> ;
    <#Y1-est-documente-par> <dossier-œuvre-10761> ;
    <#X1-est-represente-par> <cdv-10761> ;
    rdfs:label "Appareil de géodésie"@fr ;
    dct:image "illustration.JPG" .
```

Dossier d'œuvre

```
<dossier-œuvre-10761> a <#D2-dossier-d-œuvre> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-1> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D1> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D2> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D3> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D4> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D17> ;
    rdfs:label "DO 10761"@fr .
```

```
<dossier-1> a <#D3-dossier> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D5> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D6> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D7> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D8> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D9> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D10> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D11> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D12> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D13> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D14> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D15> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D16> ;
    rdfs:label "#1 Dossier scientifique"@fr .
```

...

Annexe 10 - Etude d'un homme nu, agenouillé, soulevant une draperie

Accéder à l'intégralité du document :

<https://documents.karl-pineau.fr/these/assets/pub-AG33360.ttl>

```
# œuvre
<œuvre-33360> a <#D1-œuvre-art> ;
    <#Y1-est-documente-par> <dossier-œuvre-33360> ;
    <#X1-est-represente-par> <cdv-33360> ;
    rdfs:label "Etude d'un homme nu, agenouillé, soulevant une draperie"@fr ;
    dct:image "illustration.JPG".

# Dossier d'œuvre
<dossier-œuvre-33360> a <#D2-dossier-d-œuvre> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-1> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-2> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-3> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-4> ;
    <#X2-est-compose-de> <dossier-5> ;
    rdfs:label "DO 33360"@fr .

<dossier-1> a <#D3-dossier> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D1> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D2> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D3> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D4> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D5> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D6> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D7> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D8> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D9> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D10> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D11> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D12> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D13> ;
    <#X2-est-compose-de> <extrait-D14> ;
    rdfs:label "#1 Bibliographie"@fr .
```

...

Partie 3 - Ontologies

Annexe 11 - Tableau des ontologies abordées dans notre mémoire

Nom	Domaine	Problématique
CIDOC-CRM	Musées	Description des collections de musées
DOLCE	<i>Méta-ontologie</i>	Définition des catégories qui sous-tendent le langage naturel et le sens commun humain
Dublin-Core	Productions numériques	Description des productions numériques
EDM	Bibliothèques numériques	Représentation numérique des œuvres et gestion des discours multiples
FRBR	Bibliothèques	Gestion des notices bibliographiques
HADOCC	Musées	Description des collections de musées