

2. DOCUMENT ET MÉTIERS D'ART

Gérard Régimbeau, Corinne Jouys Barbelin, Yves Gagneux, Elisabeth Royer Grimblat, Nicholas Crofts, Isabelle Quaglia, et Aurélie Quinodoz, Pierre-Yves Lochon et Omer Pesquer

A.D.B.S. | « Documentaliste-Sciences de l'Information »

2014/2 Vol. 51 | pages 44 à 55

ISSN 0012-4508

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2014-2-page-44.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour A.D.B.S..

© A.D.B.S.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.



DOCUMENT ET MÉTIERS D'ART

Documents partagés

[pratiques] La transversalité des fonctions d'information et de communication dans les musées suppose une conception de la pratique documentaire partagée où chaque intervention trouve sa nécessité, associant technique et médiation.



Professeur en sciences de l'information et de la communication (Université Paul-Valéry, Montpellier 3), Gérard RÉGIMBEAU est chercheur au LERASS-CERIC (Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales - Centre d'étude et de recherche en information-communication). Son habilitation à diriger des recherches portait sur « Le sens intermédiaire : recherches sur les médiations informationnelles des images et de l'art contemporain ».

gerard.regimbeau@univ-montp3.fr

L'approche des pratiques muséographiques par le document présente un intérêt renouvelé en raison d'une prise en charge toujours plus partagée des nécessités de l'information et de la communication pour tous les types de collections. En dehors même des documentalistes et bibliothécaires, les conservateurs, restaurateurs, régisseurs, médiateurs et agents sont maintenant sollicités à différents degrés par des questions documentaires partie intégrante des missions de conservation, de monstration, de recherche et de service que la technique complète, transforme ou remet en question avec le numérique. Ne serait-ce que du point de vue de la scénographie, on mesure toutes les adaptations et les changements que le numérique a apporté en amont de la présentation, ce qu'il permet dans la mise en exposition et, en aval, pour la mise en mémoire.

La technique renouvelle les pratiques

Dans ce qu'il est convenu de nommer la chaîne documentaire, on a assisté à une nouvelle forme de « facilitation » technique, notamment dans le domaine de la reproduction (même si tout n'est pas transmissible par l'écran, la projection et la diffusion sonore), mais aussi dans l'organisation du stock et dans la mise à disposition de l'information. L'image et le son ont connu avec ces processus un redoublement de leurs valeurs cognitives et de leurs fonctions d'indice qui sont venues relayer photographies, films, bandes magnétiques, microfiches et microfilms dans la documentation des collections, renouvelant les pratiques de renseignement, d'analyse et de dossier.

Comme il y eut, au titre de la reprographie et de la sauvegarde, des campagnes de microfilmage, les campagnes de numérisation se sont imposées à leur tour en entraînant dans leur sillage une autre conception des interfaces muséographiques que sont la fiche, le cartel¹, le catalogue ou la vitrine. On assista alors à l'émergence de questions relatives à la mise en écran, à l'interactivité, à l'éditorialisation qui ne sont que l'expression d'une autre approche de la qualité informationnelle à délivrer au public savant ou profane, et dont les documentalistes ont dû tenir compte.

Parallèlement, l'édition numérique avec de nouvelles quantités de connaissances à collecter, à relier et à organiser - que des entreprises encyclopédiques de catalogues et séries papier avaient cependant précédée - a pu, de son côté, aider à la réévaluation des composantes organisatrices et descriptives de corpus et de notices. Même s'il y a une part illusoire dans le sentiment d'abondance produit par le numérique - en raison précisément du fait que la documentation des œuvres et des objets muséaux n'est pas née avec l'informatique et qu'elle n'a jamais cessé de préoccuper les responsables de collections -, il faut cependant faire face maintenant à une réalité bien présente qui est la masse décuplée de savoirs disponibles dont il faut tirer le meilleur parti à la fois pour les collections et pour les publics.

S'il fut un temps où l'on pouvait déplorer le manque de concertation dans les équipes et entre professionnels des différents lieux, un temps où l'on collectait des informations avec difficulté et au prix parfois d'une pratique « bénédictine » des métiers de la documentation et de la conservation, on a maintenant plutôt affaire à la nécessaire gestion ou maîtrise du bruit, du surplus et de la redondance, de ce trop-plein informationnel qui cache parfois des manques et sollicite l'esprit plus qu'il ne faudrait dans des méandres inutiles quand il serait mieux mobilisé par des questions de sens.

1. Le cartel est une petite étiquette sur laquelle apparaît la légende de l'objet ou de la pièce présent(e) dans un musée.



Yann Damazin

© A.D.B.S.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Côté-Lapointe Simon 216.252.88.122 - 05/11/2019 16:58

Document et discours

Le paysage documentaire s'est peu à peu diversifié et suppose qu'on en dresse assez régulièrement la carte comme on établirait un nouveau point dans une course d'orientation. Saisir ce qui oriente telle ou telle pratique entraîne à percevoir le discours documentaire derrière le cadre normatif, catalographique ou « descripteur ». Le discours appelle le document comme une pierre nécessaire à son édifice, il en dispose comme d'un matériau et d'un garant, il le soumet à la relecture et le critique pour donner un nouveau document, et ainsi de suite, mais le document fait de son côté et réciproquement appel au discours pour se décrire, se comprendre et s'instituer. La variabilité documentaire est assez repérable dans l'indexation et la classification qui sont elles-mêmes l'expression des discours historique et idéologique, témoins des préoccupations et des priorités de leur époque et d'une société.

La particularité de la documentation cependant est de concevoir son rôle dans l'espace des éléments constituant la muséographie, le patrimoine et la muséologie (en tant que discipline) mais également dans l'espace des discours sur (c'est nous qui soulignons) la muséographie

et la muséologie ; à la fois dans les techniques du traitement documentaire mais aussi dans la restitution des débats sur les aspects techniques ou conceptuels de certaines questions discutées, par exemple, en archéologie, en ethnologie, en physique ou en biologie. C'est une des difficultés tenant à la conscience des changements affectant des secteurs de connaissances et à celle de devoir rendre compte d'un état donné documentaire comme l'expression d'un état de l'art informationnel.

Ceci est très directement observable avec les nuages de concepts qui tendent à se présenter aujourd'hui comme des outils de pensée alors qu'ils sont plutôt des instantanés servant à baliser des champs eux-mêmes à organiser selon une sémantique de la quantité dont il est nécessaire chaque fois d'évaluer la portée.

...on a maintenant plutôt affaire à la nécessaire gestion ou maîtrise du bruit, du surplus et de la redondance, de ce trop-plein informationnel qui cache parfois des manques et sollicite l'esprit...

////



////

Transmission des savoirs

La documentation muséale n'a cessé de s'émanciper des premières nécessités techniques pour aller vers un rayonnement qui a ajouté à la part muséographique au sens strict celle des médiations documentaires, informationnelles et culturelles. Et ces transformations n'affectent pas que les contenus. Ne serait-ce que les différences qu'on peut observer entre les formulaires des interrogations des postes informatiques du temps où régnait le listing et les réponses des banques de données actuelles, organisées et illustrées en fonction des usages et des usagers ; à l'intervention de ces derniers dans l'approche descriptive ou sémantique avec le web 2.0, on perçoit les paramètres aujourd'hui nécessaires pour concevoir une documentation muséale en phase avec la société des savoirs. Le document peut revêtir dans ces transferts et ces interfaces des fonctions centrales et périphériques comme dans toute action humaine. En l'étudiant comme l'élément d'un système, on peut en révéler les enjeux médiatiques, médias ou médiationnels et leurs conséquences dans l'économie générale d'une activité elle-même perçue comme système.

Ces effets d'articulations entre plusieurs niveaux, liés de manière plus ou moins souple ou plus ou moins distante, se retrouvent dans les musées et les instances patrimoniales répondant à des principes d'efficacité scientifique pour la recherche et la vulgarisation, confrontés à des contraintes budgétaires et humaines, à des réglementations, à des tailles d'organisation extrêmement diverses, sans compter leur volonté d'actualiser et de transformer des conditions de mise à disposition des informations qui répondent aux nouvelles exigences de l'interaction. ■

Documentalistes en musées, qui êtes-vous ?

[profil] Rares sont les visiteurs qui imaginent les activités variées qu'abrite le musée. Pourtant, ce secteur en mutation profonde ces trente dernières années a vu l'émergence de nouveaux métiers. Celui de documentaliste est parmi les premiers à avoir été reconnu officiellement par la création de corps de la fonction publique d'État. Mais, au-delà de ces créations statutaires, son identité est brouillée et peu d'études spécifiques lui ont été consacrées.

Cet article est issu d'un mémoire de fin d'étude présenté à l'Institut national des techniques de la documentation et qui portait sur l'identité professionnelle des documentalistes en musées¹. Si l'enquête menée auprès d'une centaine de professionnels n'offrait qu'une image relative de la population concernée, elle proposait des constats que les entretiens, les rencontres et les échanges professionnels n'ont jamais démentis par la suite. Le personnel chargé de la documentation qui œuvre dans les 1 220 musées de France souffre toujours d'une identité brouillée et d'un défaut de reconnaissance de la part des autres professionnels de l'information et de la documentation. Et pourtant, la place des documentalistes dans les musées n'a jamais été aussi justifiée.

La longue gestation de la fonction documentaire

Jusqu'aux années 1970, la fonction documentaire n'est pas identifiée dans les musées. La documentation est alors étroitement liée au travail scientifique des conservateurs qui confient à des chargés de mission ou à du personnel bénévole la tâche de rassembler des documents ou de constituer des fichiers. Cette documentation est conçue selon les besoins et la volonté d'une personne et les bibliothèques sont considérées comme les seuls outils indispensables à la recherche.

À partir des années 1970, le besoin de documenter les œuvres pour une meilleure valorisation des collections et l'apparition des bases de données justifient la professionnalisation d'un personnel dédié à la



Diplômée en droit, en histoire de l'art et archéologie et en sciences de l'information et de la documentation, **Corinne JOUYS BARBELIN**, conservateur du patrimoine, a exercé les fonctions de documentaliste scientifique au musée du Louvre et d'archiviste à la Mission des archives du ministère de la Culture et de la Communication. Elle pilote le réseau professionnel Archives en musées ouvert aux 1 220 musées de France.

corinne.jouys-barbelin@culture.gouv.fr

documentation. La politique des « Grands travaux » accélère le processus. Bientôt, chaque département scientifique du musée du Louvre possède un personnel et un fonds identifié. Mais la fonction documentaire, non clairement définie, reste une composante de la conservation. La création du musée d'Orsay va modifier cette approche : un service centralisant bibliothèque et documentation scientifique permet d'homogénéiser les outils et les pratiques. Ce parti pris est ensuite adopté au musée du quai Branly avec encore plus d'ampleur².

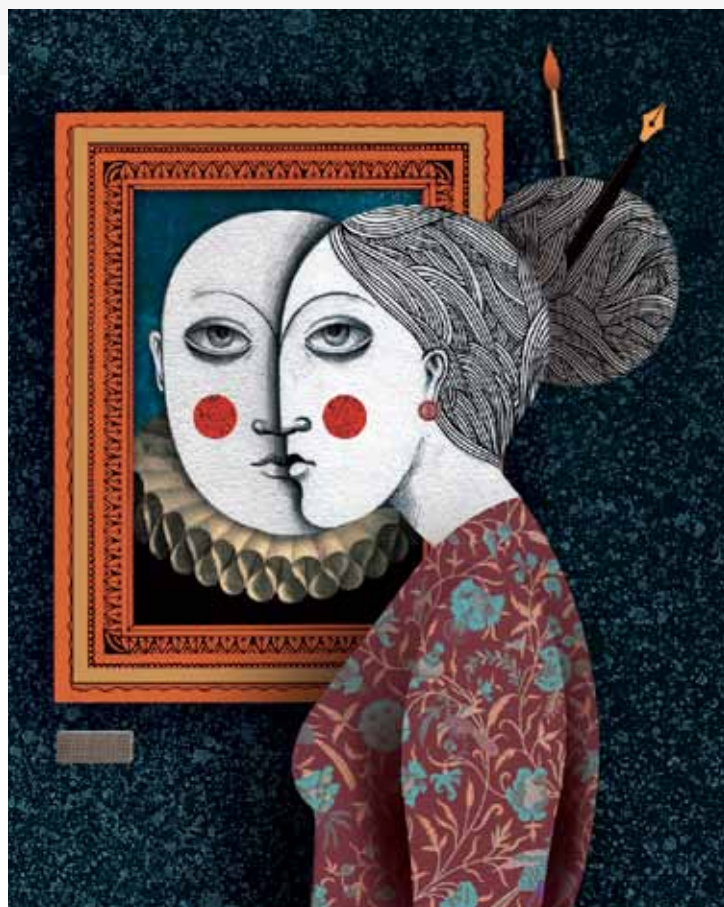
L'apparition des centres de documentation ne s'est pas accompagnée d'une reconnaissance immédiate du personnel et de la fonction. En France, la littérature spécialisée tait jusqu'en 1993³ l'existence des documentalistes. Et jusqu'aux années 2000, ils sont présentés de manière lapidaire et sans domaine d'exercice propre : « *Leur rôle est de seconder le conservateur dans les tâches scientifiques de gestion des collections* »⁴. Seul un article décrit en 1998 le documentaliste en musée comme un spécialiste de l'information et de la communication, attaché à la valeur informative de l'objet et collaborateur essentiel dans une équipe de conservation⁵. Puis il faut attendre 2003 pour que la presse spécialisée consacre deux articles aux métiers de chargé d'études documentaires et de régisseur d'œuvre⁶. Mais le *Référentiel européen des professions muséales* publié en 2008 par l'ICOM⁷ ne mentionne encore que le responsable du service de documentation spécialisée.

L'absence d'une formation professionnelle post-recrutement contribue à dissimuler ces professionnels. Il est vrai que les statuts et les activités sont si divers que mettre en place un seul type de formation n'a pas de sens.

Une mission bicéphale

Les fonctions exercées par les documentalistes en musée se déclinent en activités spécifiquement documentaires (recherche d'information, réalisation de dossiers thématiques et de documents de synthèse, accueil du public, alimentation de bases de données, gestion d'un fonds documentaire) et en activités de gestion des collections (récolement, mise en place et suivi des présentations permanentes et temporaires, déplacement des œuvres, suivi des analyses en laboratoire, suivi des restaurations, participation à la conservation préventive, convoiements, constats d'état, couvertures photographiques). S'y ajoutent la participation à la valorisation des collections par les publications et le montage d'expositions, et parfois la responsabilité de collections.

La relation à l'œuvre patrimoniale, spécificité du métier de ces documentalistes où le « document primaire » est l'œuvre muséale,



exige du documentaliste une double compétence : des connaissances approfondies dans un domaine scientifique et des compétences en techniques documentaires. Cette spécialisation souvent très pointue a rendu plus difficile la reconnaissance de ces documentalistes par leurs pairs, à une époque encore proche où le documentaliste généraliste était le modèle.

L'attribution des activités dépend des lieux d'exercice. Elle est tributaire du lien documentation/conservation, du manque de personnel et surtout de la volonté de l'autorité hiérarchique. Dans un même musée, on peut ainsi observer des pratiques différentes d'un service à l'autre.

Un profil surtout littéraire

La formation initiale, d'un niveau souvent élevé (docteurs ou doctorants, Bac+5), relève avant tout des sciences humaines (histoire de l'art, archéologie, histoire, lettres). En revanche, rares encore sont ceux ayant suivi une formation diplômante en information et documentation. Mais cette situation est vouée à évoluer comme l'indique la création en 2006 du master 2 en documentation, dans le parcours professionnalisant Métier du patrimoine de l'École du Louvre.

Les documentalistes en musée sont peu à adhérer aux associations professionnelles. ///

1. Corinne JOUYS BARBELIN. *L'incidence de l'objet documentaire sur l'identité professionnelle. Le cas des agents des grands musées nationaux chargés de la documentation scientifique des collections*. Mémoire DESS en sciences de l'information et de la documentation spécialisées, Paris, INTD, 2006, 206 p. memsic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/33/49/15/PDF/mem_00000405.pdf
2. La médiathèque comprend la bibliothèque, l'iconothèque, la documentation des collections, les archives administratives.
3. Jean CHATELAIN. *Droit et administration des musées*. La Documentation française, 1993
4. Frédérique BARRET. « Documentaliste de musée ». *Musées et collections publiques de France*, 1993, n° 201, p. 10



5. Sophie GOEDERT. « Rôle et missions des documentalistes : une dynamique indispensable de médiation informative ». *Musées et collections publiques de France*, 1998-1999, p. 221-222.

6. Eva BENSARD. « Profession chargé d'études documentaires ». *Journal des Arts*, 7 novembre 2003 au 20 novembre 2003, n° 180. « Profession régisseur d'œuvres d'art ». *Journal des Arts*, 19 mars 2004 au 1^{er} avril 2004, n° 189

7. International Council of Museums
http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/referentieldesprofessions.pdf

8. Décret n° 78-1057 du 18 octobre 1978 ; création de 3 corps : chargé d'études documentaires, documentaliste et secrétaire de documentation et du poste de chef d'études documentaires

9. Décret n° 95-1143 du 25 octobre 1995

10. Décret n° 98-188 du 19 mars 1998

11. Des affectations ont pu se faire sans tenir compte de l'option.

12. www.assemblee-nationale.fr/12/budget/plf2006/b2568-08.asp

13. www.fonction-publique.gouv.fr/files/files/statistiques/resulstats/resulstats_embudVol2_2005.pdf

14. Depuis la loi de finances initiale pour 2006, on ne vote plus pour un nombre d'emplois budgétaires, mais pour des crédits concernant les dépenses de personnel et un plafond d'emplois autorisés.

//// Ils souhaitent avant tout échanger pour apprendre des autres, en inscrivant ces échanges dans des rapports de proximité et en traitant de questions portant sur leurs activités.

Des statuts variés

Un décret de 1978 a créé trois corps dédiés à la fonction documentaire⁸ regroupant les métiers de documentaliste et d'archiviste. Dans les années 1980-1990, le besoin croissant de documentalistes dans le secteur public culturel, la volonté de l'État de limiter ses corps statutaires et l'aspiration des agents à un repyramidage conduisent à refondre deux corps - celui de secrétaire de documentation de catégorie B⁹ et de chargé d'études documentaires de catégorie A¹⁰ - et à supprimer le corps de documentalistes. Les options « documentation » et « archives » sont maintenues et, en 1999, l'option « régie d'œuvre » figure au concours de chargés d'études documentaires. Si ces options font référence à des métiers liés à la gestion de l'information, elles tendent toutefois à masquer leurs spécificités¹¹. Aux chargés d'études documentaires et aux secrétaires de documentation s'ajoutent des agents appartenant à d'autres corps d'État, comme les ingénieurs d'études.

Dans la fonction publique territoriale, le métier de documentaliste est intégré à la filière culturelle, patrimoine et bibliothèque, dans les cadres d'emploi d'assistants de conservation et de bibliothécaires territoriaux. Il est fréquent cependant que des attachés de

conservation de catégorie A soient affectés à la documentation des œuvres. Il faut noter enfin qu'une forte proportion de ce personnel est contractuelle ou vacataire.

Un effectif difficile à recenser

Les documentalistes en musée ayant intégré un corps d'État appartiennent à la filière scientifique et enseignement du ministère de la Culture et de la Communication, au même titre que les conservateurs du patrimoine, les ingénieurs d'études ou de recherche. Leur recensement précis est difficile en raison de la définition parfois floue de leurs activités multiples, de la confusion entre documentalistes, régisseurs et archivistes, de la précarité de l'emploi du personnel vacataire et de leur absence fréquente dans les organigrammes nominatifs.

Les seules sources officielles ont longtemps été le rapport pour le projet de la loi de finances 2006¹² et *Les emplois budgétaires en 2005*¹³ de la Direction générale de l'administration et de la fonction publique. Dans le premier texte, les musées nationaux comptent 3 968 emplois exprimés en ETP travaillés dont 1 071 dépendent de la filière scientifique, sans autre précision. Le second présente les emplois par ministère et par corps statutaire. Le ministère de la Culture et de la Communication emploie 356 chargés d'études documentaires, 238 secrétaires de documentation et 281 ingénieurs d'études. Mais leur nombre n'est pas ventilé par musée, les options « documentation », « archives » et « régie d'œuvre » ne sont pas distinguées et aucune indication n'est donnée sur les vacataires et contractuels. Le nombre d'agents dédiés à la fonction documentaire dans les musées nationaux reste donc inconnu¹⁴. Ce constat est le même pour les musées des collectivités territoriales.

Et pourtant...

Si les bibliothécaires et les archivistes sont depuis longtemps reconnus dans les institutions culturelles, il en est tout autrement des documentalistes. Leur apparition tardive, leurs activités qui organisent une documentation autrefois dans les mains de professionnels reconnus, leur objet de travail semblable à celui des conservateurs rendent complexe toute identification précise. Pourtant, leur rôle croissant dans la structuration des informations, l'adoption et le paramétrage de systèmes d'information, la maîtrise des règles de la propriété intellectuelle et la gestion des documents photographiques en font des acteurs essentiels de la vitalité scientifique d'un musée. S'il en fallait une preuve, la rigueur et l'efficacité que beaucoup d'entre eux ont montrées au cours du récolement décennal sont là pour en témoigner. ■

La fonction exige
du documentaliste une
double compétence :
des connaissances
approfondies dans un
domaine scientifique et
des compétences en
techniques
documentaires.

De l'œuvre à la métadocumentation

[formes] Une documentation jugée par les corps scientifiques des musées indispensable mais non prioritaire, des données à profusion mais des lacunes... Voilà un paysage bien paradoxal ! Dans les musées, l'information est indéniablement protéiforme.

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.

Une grande variété de données

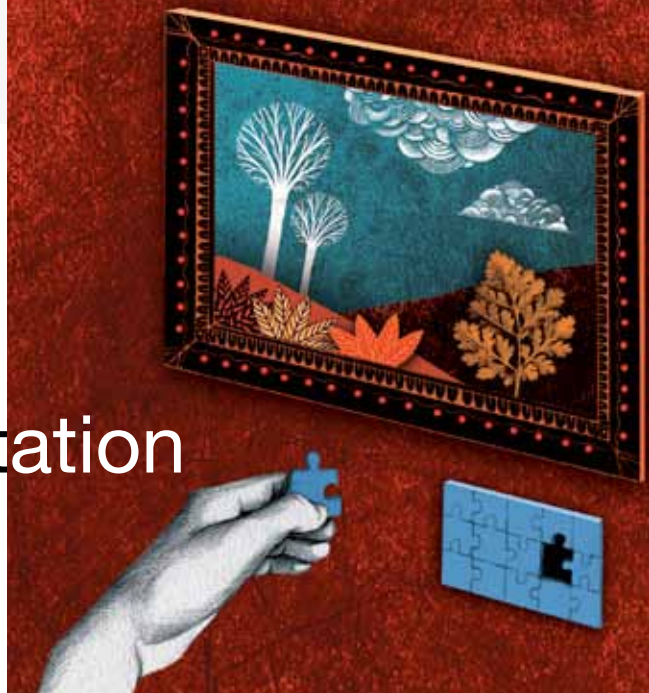
Une part importante des informations résulte de l'observation de l'œuvre : la matière, les techniques, les dimensions, les marques et inscriptions, le constat figurent généralement dans le dossier. Mais le relevé de ces données, dont la définition semble pourtant précise, présente des disparités qui témoignent de l'utilitarisme guidant la quête des informations. Ainsi, les dimensions des documents graphiques sont relevées, mais rarement l'épaisseur car, même si le volume des feuilles varie, cette indication est jugée inutile tant pour le stockage que pour les déplacements. Il en va de même du poids, indispensable à la gestion des sculptures, jugé moins important pour les peintures et sans intérêt pour les arts graphiques. Quant à la matière, ce sont les grandes catégories - celles qui déterminent l'humidité relative et la température optimale de conservation - qui priment, et la nature précise d'un alliage ou l'essence d'un bois n'auront pas forcément la même utilité.

Beaucoup d'informations proviennent des archives, des catalogues, des publications générales, d'ouvrages anciens. Les documentalistes, qui jouent un rôle de première importance dans le dépouillement, rechercheront

par exemple les modalités d'acquisition, l'attribution, les propriétaires, les emplacements et usages successifs, en s'attachant à noter dates et lieux. Les dossiers créent toutefois une hiérarchie de fait parmi les intervenants, l'auteur d'un dessin prenant souvent le pas sur le graveur ou l'imprimeur, dont l'importance est moindre dans le discours sur l'œuvre. En conséquence, les lieux où a œuvré l'auteur dit principal seront systématiquement relevés, moins souvent pour les intervenants jugés secondaires. Cette différence de traitement découle des traditions de l'histoire de l'art. Les recherches sur les dessinateurs ont été poussées bien plus loin que celles sur les graveurs, pour ne pas parler du désintérêt persistant envers les imprimeurs.

Une prise en compte partielle de la recherche scientifique

Par ailleurs, aucun logiciel documentaire n'accorde aujourd'hui une place à l'analyse des capacités techniques déployées dans un artefact¹, ce qui formerait l'équivalent d'une analyse linguistique. Le concepteur de l'œuvre ou de l'objet s'intéressera pourtant moins à la matière qu'aux propriétés dont elle dispose, tant pour son traitement que pour les objectifs recherchés. Par exemple, pour fabriquer une hache, l'acier est supérieur au bronze, lui-même préférable à la pierre : mais ce sont les mêmes propriétés (dureté, résistance au choc, simplicité de la mise en œuvre) qui seront retenues. Un dessinateur retiendra un papier pour des raisons variables, comme sa souplesse, sa capacité à absorber l'encre en la diffusant un peu, ou pas du tout, sa résistance dans le temps s'il s'inquiète du devenir de son œuvre, etc. Il existe des théories générales² qui postulent



Yann Darnezin



Conservateur général du patrimoine, Yves GAGNEUX a travaillé à la conservation des œuvres d'art des églises de Paris et dirige la Maison de Balzac depuis 1999. Docteur en histoire de l'art et archéologie, chargé de cours à l'université Paris-Sorbonne (Paris IV), il a publié des ouvrages d'anthropologie religieuse ou sociale et de nombreux articles sur des questions de méthodologie appliquée aux musées.

Yves.Gagneux@paris.fr

1. On retiendra ce terme dans l'acception que lui donnent archéologues et anthropologues : un objet fabriqué par l'être humain.
2. Par exemple Jean GAGNEPAIN, *Du Vouloir-dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines*, Tome 1 *Du signe. De l'outil*, Livre et communication, 1990



//// une autonomie de la capacité technique, indépendante des capacités linguistiques, sociales ou éthiques, ce qui justifierait un développement de sciences comparables. Mais l'artistique³, ce qui équivaudrait pour l'art à la linguistique pour le langage, reste embryonnaire et ne concerne pas du tout les musées. Il n'est donc pas surprenant que les dossiers d'œuvre n'intègrent pas des éléments difficiles à identifier et jugés sans intérêt pour les utilisateurs : la documentation reflète l'évolution des seuls domaines de la recherche pratiqués dans les musées.

Les limites du dossier d'œuvre

Un dossier d'œuvre découle des besoins des professionnels des musées. Pourtant, aussi solidement établi soit-il, il ne remplace pas le commentaire du conservateur, ce qui correspond au cartel développé. Les explications destinées au visiteur privilégient en effet les raisons pour lesquelles l'œuvre est présentée.

Nous prendrons pour exemple une œuvre offerte par Pierre Alechinsky à la Maison de Balzac en 2013⁴. *Aux Alentours du Traité de 1989* est une gravure sur papier rehaussée à la tempéra, mesurant 75 cm sur 142. L'éditeur Yves Rivière avait en 1988 sollicité Pierre Alechinsky pour illustrer le *Traité des excitants modernes*, un court texte dans lequel Balzac présente les drogues du début du XIX^e siècle, à savoir le thé, le café, l'alcool et le tabac. L'artiste grave à l'aquatinte sur de grandes plaques de cuivre les motifs à placer dans le texte, mais rejette ces impressions qu'il juge trop douces. Les plaques, dix ans plus tard, sont complétées à l'eau-forte ; le motif initial devient le noyau d'un ajout qui s'éloigne du *Traité des excitants modernes* et un tirage sur papier est alors réalisé. L'un de ces tirages est agrémenté en 2009 d'une bordure peinte à la tempéra. L'auteur des gravures et de la peinture est Pierre Alechinsky, l'imprimeur Piero Crommelynck ; la gravure et les impressions ont été exécutées dans l'imprimerie Crommelynck ; les rehauts à la tempéra dans l'atelier du peintre, à Bougival ; les dates sont connues. L'œuvre n'a pas quitté l'atelier de Pierre Alechinsky sauf lors de l'exposition à Saché (Indre-et-Loire) en 2013, son état est excellent. Ces informations sont très complètes : elles restent néanmoins en retrait du discours justifiant la présence de cette peinture à la Maison de Balzac.

Un musée voué à un écrivain n'a en effet pas vocation à exposer des œuvres d'art, d'autant bonne qualité soient-elles, comme le ferait un musée des Beaux-arts. Le projet scientifique et culturel de la Maison de Balzac consiste à inciter les visiteurs à lire ou relire les romans de l'écrivain. Ce n'est donc pas la place de cette peinture dans la production de Pierre Alechinsky, ni dans les mouvements artistiques

des dernières décennies, ni même dans l'histoire de l'illustration, qui intéressera le musée, mais la façon dont elle peut conduire les visiteurs à comprendre les écrits de Balzac et à s'y plonger.

Pierre Alechinsky refuse de concurrencer l'écrivain et reste volontairement en retrait du texte, dont il restitue le style plus que la lettre : il emprunte ici un mot, là une idée, pour exprimer avec autant de détachement que de poésie ses impressions lors de la lecture. En revanche, la reprise à l'eau-forte est commandée non par Balzac mais par la gravure à l'aquatinte, et les bordures à la tempéra n'ont plus aucun lien avec le texte. Cette œuvre ne peut donc pas conduire le visiteur vers le *Traité des excitants modernes*, comme le feraient ces illustrations plus littérales qui forment une sorte de résumé visuel du récit.

Mais c'est paradoxalement lorsque la peinture perd tout rapport avec Balzac que Pierre Alechinsky se rapproche le plus de l'écrivain. Balzac suit en effet une méthode de travail qui a désespéré la plupart de ses éditeurs, et qui consiste à travailler sur les épreuves d'imprimerie, sans cesse modifiées et accrues - on sait que le roman *Pierrette* a été écrit treize fois, *César Birotteau* dix-sept ! Ces corrections successives provoquent de grands changements entre l'esquisse et le roman fini ; elles correspondent surtout à une nécessité profonde, Balzac préférant payer lui-même les imprimeurs plutôt que de se satisfaire d'un résultat inabouti. L'écrivain a d'ailleurs longuement réfléchi à la création artistique, cette pensée irrigue près d'un tiers de ses romans, où l'artiste est décrit à la fois comme un visionnaire et un travailleur acharné⁵.

Alechinsky et Balzac se rejoignent dans leur besoin presque physique de donner jour à une œuvre qui les habite et les dépasse, et qui s'exprime par vagues successives. Les reprises de Pierre Alechinsky font écho aux jeux de corrections de Balzac. La peinture offerte au musée, parce qu'elle est associée à tous les jeux de gravures du *Traité des excitants modernes*, non seulement ouvre sur ce texte mais, surtout, introduit visuellement la pensée sur la création artistique exprimée dans *La Comédie humaine*.

La construction d'un discours

C'est un discours construit qui est ainsi offert au public, et la plupart des informations du dossier d'œuvre y tiennent une place marginale. Il repose sur une conception particulière du musée littéraire, et sur une étude de la conception de l'art selon Balzac⁶ : des éléments étrangers à la peinture de Pierre Alechinsky. L'essentiel

3. L'artistique : nom donné à la science étudiant les capacités techniques par Philippe BRUNEAU et Pierre-Yves BALUT, in : *Artistique et archéologie, Mémoires d'archéologie générale*, 1-2, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1997.

4. Maison de Balzac, www.paris.fr/pratique/musees-expos/maison-de-balzac/p6837

5. Honoré de BALZAC. *La Cousine Bette*, 1846. « L'inspiration, c'est l'Occasion du Génie. Elle court non pas sur un rasoir, elle est dans les airs et s'envole avec la défiance des corbeaux, elle n'a pas d'écharpe par où le poète la puisse prendre, sa chevelure est une flamme, elle se sauve comme ces beaux flamants blancs et roses, le désespoir des chasseurs. Aussi le travail est-il une lutte lassante que redoutent et que chérissent les belles et puissantes organisations qui souvent s'y brisent. »

6. Sujet exploré à la Maison de Balzac par le précédent directeur, Madame Judith Meyer-Petit, dans l'exposition *Balzac L'artiste selon Balzac, entre la toise du savant et le vertige du fou*, Maison de Balzac, 22 mai - 5 septembre 1999. Cette recherche a été poursuivie par Yves GAGNEUX, in : *Le Musée imaginaire de Balzac*, Beaux Arts Éditions, 2012.

de ce qui sous-tend ce propos, issu d'une réflexion récente, n'est pas intégré au dossier.

L'écart entre la documentation et le discours du spécialiste tient ici à l'évolution du statut de l'œuvre. En l'espace de trente ans, la Maison de Balzac a été transformée de site de pèlerinage en musée biographique, avant de devenir un lieu d'incitation à la lecture de *La Comédie humaine*. La distance est maximale dans cet exemple ; elle serait moindre dans un musée des Beaux-arts dont les principes muséographiques n'ont pas évolué aussi radicalement.

Une documentation en perpétuelle évolution

La documentation revêt donc des formes variables. Elle englobe de nombreuses

informations essentielles au bon fonctionnement d'un musée, et rend ainsi compte de l'histoire quotidienne des établissements, comme des formes de pensée qui y prévalent⁷. Dès que le statut de l'œuvre évolue, un décalage s'instaure entre les dossiers et le discours du scientifique. Cette situation témoigne de la vitalité des musées. Elle implique également que la documentation n'a pas d'autonomie, qu'il n'en existe pas une forme idéale, susceptible de valoir pour tous les établissements, mais qu'il faut au contraire l'adapter en permanence aux besoins des utilisateurs - à charge pour eux de les définir.

À chaque musée sa documentation ! ■



7. Il faudrait vérifier s'il en va de même dans les musées d'une autre nature.

Quand le document exprime une traçabilité

[archives] Depuis les années 1990, l'auteur de ce témoignage mène un combat personnel et bénévole pour la récupération de bien spoliés. À ce jour, elle a fait restituer plus de trente tableaux à leurs légitimes propriétaires.

Marchande de tableaux, historienne de l'art et expert, je travaille depuis de nombreuses années sur la provenance des œuvres d'art.

Depuis 1996, je mène des recherches sur les biens pillés, vendus sous la contrainte ou obtenus illégalement pendant la seconde guerre mondiale. Ce travail m'a amenée à consulter les archives du fonds Rose Valland au ministère des Affaires étrangères - résultat de cinq années d'enquête de la Commission de récupération artistique (1944-1949). Alors que ce dossier revient dans l'actualité avec l'affaire Gurlitt, nous devrions nous interroger sur les raisons pour lesquelles ces archives ont été quasi occultées jusqu'en 1995. À quelle date, à quelle occasion une œuvre a-t-elle été achetée, revendue ou bien reçue en héritage ? Ma passion de l'enquête concernant la provenance de l'œuvre m'a conduite à créer deux axes logiques dans mon travail de recherche.

La conservation des archives originales

Le premier axe concerne la conservation de la collecte des archives conservées

rigoureusement selon l'ordre dans lequel je les ai découvertes. Il me semble indispensable de laisser l'archive originale « dans son jus » sans perdre de vue le lien organique de l'entité qui l'a produite. En décidant de faire la lumière sur le sort de la collection d'Alphonse Kann, entièrement pillée pendant la seconde guerre mondiale, j'ai constaté l'état d'abandon et d'éclatement des archives publiques françaises. Curieusement, certaines pièces jointes documentaires ont été séparées des listes qui leur correspondaient. Récemment encore, « dans l'intérêt des archives », l'ensemble était soumis à l'interdiction de communication et les familles n'étaient toujours pas prévenues de son existence...

Les œuvres pillées par les nazis au domicile d'Alphonse Kann sont répertoriées de manière très succincte, sans précision de dimensions ou de nature du support. La plus grande partie des biens a été envoyée au Jeu de Paume, d'autres ont été vendus à Drouot. La note de l'officier allemand chargé de la saisie nous laisse pressentir qu'il y a eu très vraisemblablement des intrusions nocturnes et des pillages « individuels ». Nous retrouvons la liste de ces œuvres dans trois inventaires ERR dactylographiés. En outre, il existe des différences notables en nombre entre la première liste



Diplômée de l'École du Louvre, Elisabeth ROYER GRIMBLAT a débuté sa carrière à Londres au service de grands marchands d'art. Experte en œuvres d'art du XIX^e et XX^e siècles, elle a participé à de nombreuses ventes de tableaux importants pour des musées de grande renommée comme le Musée du Louvre ou Getty Museum et conseille de nombreux commissaires-priseurs français. Depuis 1996, elle participe à la recherche et à la récupération d'œuvres spoliées sous l'occupation nazie.

elizabeth.royer@wanadoo.fr



2 DOCUMENT ET MÉTIERS D'ART

////// manuscrite et les listes dactylographiées ERR - KA. Il s'agit, en croisant tous ces documents, en les enrichissant avec d'autres, de reconstituer les méandres du cheminement de l'œuvre. Cette recherche de la traçabilité de l'œuvre a non seulement une portée historique mais également politique d'où les difficultés auxquelles se retrouvent confrontés les chercheurs face à des archivages qui effacent parfois les traces des spoliations.

Les archives de travail personnelles

À partir de ces archives, je sélectionne des documents pour constituer mes propres archives de travail. Mon deuxième axe se conjugue au présent : des pistes surgissent de manière associative, des correspondances s'effectuent. Dans cet espace subjectif du

chercheur, des constructions hypothétiques vont se mettre en place. Mon travail se transforme alors en un travail d'interprétation, de classement des indices collectés/recueillis selon cette mémoire associative pour établir scientifiquement l'histoire des différents propriétaires d'une œuvre depuis les origines jusqu'à aujourd'hui.

L'irruption du numérique et d'Internet a bouleversé la donne. Il est désormais possible de copier, compiler, reconstituer une archive. Nos correspondants des quatre coins du monde nous aident à compléter les provenances ; nous avançons guidés par notre intuition, notre connaissance de l'histoire de l'art et notre désir de faire la lumière. Des résultats sont bien sûr obtenus mais rien ne saurait remplacer un archivage complet et respectueux que seul l'État a les moyens - et le devoir - d'effectuer. ■

[associations] Icom Cidoc, au niveau international, Bear, portail d'écoles d'art contemporain, Clic France et Muzeonum, deux plateformes d'échange sur le numérique documentaire dans les musées, autant d'associations qui témoignent de l'engagement des professionnels et de la vitalité de ce secteur.



À quoi œuvre l'Icom Cidoc ?



Titulaire d'une maîtrise en philosophie et d'un doctorat en informatique culturelle, **Nicholas CROFTS**, après un bref passage dans le journalisme radio, a travaillé à la Phonothèque nationale à Londres. Après avoir été responsable de la documentation pour les musées d'art et d'histoire de Genève, il travaille comme administrateur d'ontologie pour le CIO et en tant que consultant indépendant en informatique culturelle. Président de l'Icom Cidoc, il est professeur invité à l'Université Texas Tech.
nicholas@crofts.ch

Fondé en 1950 et dédié à la documentation muséale, le Comité international pour la documentation (Cidoc) est l'un des 31 comités internationaux du Conseil international des musées (Icom). Il est le seul forum international réunissant des professionnels de la documentation muséale du monde entier (experts et débutants) dans le but de partager des informations et de construire des réseaux de collaboration. Il organise une conférence annuelle, publie un bulletin bilingue (anglais et français) et propose une liste de discussion à ses membres. C'est également le lieu de rencontre pour des groupes de travail consacrés à des domaines d'intérêt spécifiques tels que la terminologie muséologique, le partage des données et la documentation du patrimoine immatériel. Un site web¹ fournit des

informations sur le Cidoc, le calendrier d'événements et donne accès aux publications du comité : fiches techniques, normes, recommandations et actes des conférences.

Des normes et autres recommandations

Le Cidoc est connu pour ses normes documentaires², notamment les *Recommandations internationales pour la documentation des objets musées* (un système descriptif pour la gestion des collections) et le Cidoc CRM (une ontologie de référence pour l'échange des informations culturelles). Ce dernier est devenu un standard ISO (ISO 21127:2006) en 2006.

Le Cidoc milite aussi en faveur de la reconnaissance de la profession de documentaliste et la valorisation de son travail. En 2013, l'assemblée

générale de l'Icom a adopté une résolution reconnaissant une déclaration du Cidoc portant sur les principes de la documentation³. Ce document, extension de la charte de déontologie de l'Icom appliquée à la documentation muséale, vise à souligner la nécessité éthique, légale et pratique pour chaque institution de constituer et maintenir la documentation de ses collections afin que celle-ci soit une obligation et non une simple option.

Des formations

Les membres du comité peuvent suivre aussi un programme de formation professionnelle élaboré en partenariat avec le musée de l'Université de Texas Tech. Les cours ont lieu chaque année dans un cadre universitaire, aux États-Unis ou dans d'autres pays, et sont proposés dans une des trois langues officielles de l'Icom : anglais, français et espagnol.

Conscient de la difficulté pour certains de ses membres d'assister à ses réunions et à ses

cours, le Cidoc gère un fonds de bourses et œuvre, avec l'aide la Fondation Getty et de l'Icom, afin d'offrir un soutien financier aux participants venant des pays en voie de développement.

Perspectives

Aujourd'hui, la documentation muséale est un domaine en pleine mutation. La révolution des technologies se poursuit et, avec elle, la pression pour un partage et un accès universel aux informations culturelles. Mais des obstacles majeurs restent à surmonter : l'absence de normes internationalement respectées, la fracture numérique, la disparité des moyens disponibles, les divergences de priorités et de politique culturelle. Le Cidoc s'y emploie. ■

Vous souhaitez participer à ce travail ?

La prochaine conférence du Cidoc se tiendra à Dresde, en Allemagne, du 6 au 11 septembre 2014

sur le thème :

« L'accès au patrimoine - interconnexion à l'ère digitale ».

Plus d'informations sur

www.cidoc2014.de/index.php/fe

Le portail BEAR, une ressource inestimable en art contemporain



À destination première des étudiants, enseignants et bibliothécaires des écoles d'art, le portail BEAR, dont le lancement est prévu en octobre 2014, s'adressera à tous les publics concernés par la recherche en art (et ses disciplines voisines, cinéma et design notamment). Outre sa mission de sélection de ressources pour les professionnels (sites, bases de données spécialisées, etc.), il répond au besoin impérieux, à l'ère de la « mastérisation » de l'enseignement artistique, de relancer le *Bulletin signalétique des arts plastiques* (BSAP), bulletin qui recensait, de 1985 à 2009, des articles de périodiques d'art contemporain français et étrangers.

Un précieux outil collaboratif

Le BSAP est une base bibliographique de dépouillement de périodiques unique en son

genre dans le domaine de l'art contemporain. Né en 1986 d'une initiative de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, il est un outil collaboratif avant l'heure. Alimenté par les bibliothèques des écoles d'art françaises, il signale le contenu d'une centaine de périodiques disponibles dans les collections des écoles. À côté des fonds monographiques aux contenus aisément repérables, les périodiques représentent une source d'information essentielle pour la connaissance de l'art le plus contemporain. Ils sont des espaces de compréhension de l'esthétique contemporaine et offrent une visibilité à la jeune création qui ne bénéficie pas encore d'une actualité éditoriale. L'intérêt du BSAP est d'apporter une aide à l'identification de cette information que le bulletinage ne permet pas.

Isabelle QUAGLIA et Aurélie QUINODOZ sont respectivement responsables des bibliothèques des écoles d'art de Nîmes et Grenoble. Après l'arrêt, en 2009, du *Bulletin signalétique des arts plastiques* (BSAP), elles ont participé activement à la création de l'association BEAR afin de relancer l'activité du réseau des bibliothèques d'écoles d'art.

isabelle.quaglia@ville-nimes.fr,
aurelie.quinodoz@esad-gv.fr

///



Clic France :

plateforme de veille et d'échanges
et lieux de patrimoine

Au moment où le numérique révolutionne les usages et les pratiques culturelles des Français, les musées et lieux culturels doivent plus que jamais partager leurs bonnes pratiques et mutualiser leurs projets pour mieux relever - ensemble - ces nouveaux défis ! Plateforme de veille et d'échanges, le club Innovation & culture (Clic France) les accompagne dans cette révolution.

Les missions du Clic France

Pour accomplir ses missions, le Clic France propose une palette d'activités :

- effectuer une veille et évaluer les innovations technologiques culturelles en France et dans le Monde, via son site internet ;
- partager et échanger les retours d'expériences lors des ateliers et différentes rencontres ;
- mutualiser et créer des outils ou services communs entre les lieux culturels ;

Muzeonum : une communauté de pratiques au

Initée en août 2011, Muzeonum est une communauté de pratiques qui rassemble des professionnels du numérique dans la culture : musée, spectacle vivant, bibliothèques, etc. Ses membres sont agents d'établissements culturels, salariés ou indépendants du secteur privé, mais également étudiants ou chercheurs.



Muzeonum est un projet collaboratif qui repose sur deux principaux outils : un wiki¹ comprenant plus de cent pages éditables par la communauté et dont les contenus sont proposés sous licence Creative Commons, et un groupe Facebook² riche de plus de 1100 membres qui échangent quotidiennement.

Muzeonum a pour objectifs de :

- favoriser les échanges de bonnes pratiques entre professionnels ;

////

Vers une archive ouverte ?

À ce jour, le BSAP comprend 41 000 notices et regroupe aussi bien de « petites revues » que des titres phares comme *Art Press*, qu'ils soient francophones ou étrangers. En cours de restauration, la nouvelle base s'ouvrira à de nouveaux titres et intégrera progressivement le contenu en texte intégral des périodiques électroniques gratuits, aujourd'hui disséminés et difficilement repérables. Pour faciliter l'appropriation et l'usage de ces contenus, le portail proposera un ensemble de services aux usagers (DSI, bibliographies, etc.) et une ergonomie qui simplifiera son utilisation. Dans un horizon proche, le portail proposera aussi les mémoires des étudiants et les documents propres à la recherche engagée par chaque école d'art. Il pourrait prendre alors la forme d'une archive ouverte, même si BEAR s'attachera en priorité à syndiquer et signaler les ressources documentaires incontournables du secteur de l'art contemporain et à les rendre accessibles publiquement. ■

L'association BEAR

Bibliothèques d'écoles d'art en réseau

Composée de l'ensemble des bibliothèques et centres de documentation des écoles d'art françaises, BEAR, créée en 2011, est un lieu de réflexion pour la communauté des bibliothécaires et des documentalistes spécialisées en art. Elle a pour objectif de réunir les petites unités documentaires confrontées à des problématiques professionnelles et à des mutations technologiques rapides. Elle œuvre aussi à faire connaître leur activité et à donner au réseau une existence institutionnelle. L'élargissement de ce réseau est en cours, par l'intégration de nouveaux partenaires-membres tels que les professionnels de l'information des diverses institutions de l'art contemporain dont les missions sont proches.

1. Les écoles d'art sont intégrées dans le processus LMD (licence-master-doctorat) suite aux accords de Bologne en 1999. Elles délivrent un DNSEP (Diplôme national supérieur d'expression plastique), qui équivaut au grade master et qui donne lieu à la production d'un mémoire de fin d'études.

sur le numérique dans les musées

- imaginer l'avenir du numérique culturel et favoriser le déploiement de nouveaux services innovants capables d'enrichir l'expérience des visiteurs réels ou virtuels des lieux culturels français.

Carte d'identité

Créé en octobre 2008, le Clic France compte aujourd'hui 100 membres et fédère 350 musées, lieux de patrimoine et lieux de culture scientifique français impliqués dans le déploiement des nouvelles technologies numériques, au service de la médiation et de la communication.

Depuis sa naissance, le Clic France a organisé 68 événements (ateliers, visites, rencontres annuelles, etc.) auxquels ont participé plus de 1 500 professionnels et experts de la culture et des technologies numériques. Sur les

différents réseaux sociaux (Facebook, Twitter, LinkedIn, Scoopit), le Clic France fédère plus de 4 500 professionnels.

Actualisé chaque jour, le site internet du Clic France¹ propose plus de 1 120 articles, dossiers et interviews consacrés aux innovations technologiques culturelles, en France et dans le monde. Une partie de ces contenus est cryptée et réservée aux membres du Clic.

Le Clic France est géré par Sinapses Conseils, qui en assure la coordination. La direction scientifique du club est assurée par un comité de pilotage constitué de représentants de 6 institutions culturelles membres du Clic France. ■

1. www.club-innovation-culture.fr



Pierre-Yves LOCHON est le fondateur et coordinateur du club Innovation & culture (Clic France). Après 12 années passées dans l'audiovisuel (Canal +, Lagardère et France Télévisions), il a créé en 2005 Sinapses Conseils, société spécialisée dans le numérique culturel. Dans ce cadre, il a conseillé de nombreuses institutions culturelles françaises (Château de Versailles, RMN-Grand Palais, Universcience, Musée du Louvre, Louvre Abu Dhabi/AFM, Centre Pompidou, Parc de la Villette, entre autres).

pylochon@sinapsesconseils.com

service du numérique dans la culture

- rassembler informations et ressources pour nourrir les réflexions des membres ;
- valoriser les métiers du numérique dans le secteur culturel.

D'autres outils ont été développés par la communauté : une carte pour répertorier les membres sur Google Maps, une page publique sur Facebook pour suivre l'actualité de Muzeonum, un compte Twitter² et un mot-dièse pour partager la veille ainsi qu'un groupe sur LinkedIn dédié au réseautage professionnel.

Enfin, Muzeonum organise régulièrement à Paris et en régions des rencontres conviviales, occasions d'échanger autour d'un verre sur des thématiques communes. La création d'une association, prévue pour l'été 2014, constituera la prochaine étape du développement de Muzeonum. ■



Photographie Pierre Métivier. Avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Consultant dans le secteur culturel, **Omer PESQUER** aide ses clients à rayonner dans les espaces numériques. Avec une vision à la fois stratégique et expérimentale, il est spécialiste des usages participatifs associés au Web. Il est également l'initiateur de Muzeonum, plateforme de ressources et groupe de réflexion sur le numérique au musée et dans la culture.

bonjour@omer.mobi

1. www.muzeonum.org/wiki/doku.php
 2. <https://www.facebook.com/MuzeoNum>
 3. <https://twitter.com/MuzeoNum>