

Documenter les collections des musées

**Investigation, inventaire,
numérisation et diffusion**

Sous la direction de
Claire MERLEAU-PONTY

Sommaire

Avant-propos	9
---------------------	---

Introduction	11
Claire Merleau-Ponty	

PARTIE I

Inventaire et investigation	13
------------------------------------	----

À propos des inventaires des musées	15
Geneviève Lacambre	

De l'enquête documentaire à la recherche scientifique ou comment faire du récolement un enjeu de connaissances des collections muséales	31
Yannick Lintz	

La collection de moulages de l'ancienne faculté des lettres de Bordeaux : étude documentaire et pratiques d'inventaire	43
Soline Morinière	

PARTIE II

L'œuvre et son dossier	55
-------------------------------	----

Dossier d'œuvre et dossier de régie d'œuvre. Constitution et communicabilité	57
Corinne Jouys Barbelin	

Le service d'Étude et de Documentation du département des Peintures du musée du Louvre	75
Stéphane Loire	

État de la documentation au musée Rodin : dossier d'œuvre et dossier documentaire sur l'œuvre	93
Sandra Boujot	

PARTIE III

Informatiser les collections 99

Du projet de base de données informatisée à sa réalisation : ambition et limites 101

Hélène Vassal

Le constat d'état : de la collecte à la synthèse des données 105

Mathilde Touillon-Ricci

Gestion et valorisation des collections. La politique documentaire au musée d'Ethnographie de l'université Bordeaux-Segalen 115

Sophie Charve-Dartoen et Solenn Nieto

La base de documentation et de gestion des œuvres du futur Louvre Abou Dabi : de la réflexion sur les pratiques professionnelles à la conception d'une base de données dédiée 123

Hélène Vassal

Le premier projet d'informatisation des collections des musées du Vietnam 127

Françoise Dalex

Changer de système de gestion des collections au musée d'Orsay : un vrai défi ! 141

Sylvie Julé et Elsa Badie Modiri

Conduite d'un projet d'informatisation des collections : rôle d'un assistant à maîtrise d'ouvrage 145

Jean-Pascal Vendeville

PARTIE IV

Numérisation et diffusion culturelle 153

Les enjeux de la numérisation du patrimoine : la politique européenne à l'épreuve de Google 155

Morwena Joly-Parvex

Le portail documentaire, un outil de mutualisation de la diffusion. L'exemple du musée du quai Branly 163

Françoise Dalex

Les dossiers de restauration du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) : vers une reconnaissance patrimoniale Clémence Raynaud	173
La réalité augmentée au service de la valorisation et de la transmission du patrimoine culturel. La question du patrimoine documentaire Audrey Defretin	189
Conclusion Gestion et documentation des collections : vers une évolution des pratiques ? Isabelle Loutrel et Hélène Vassal	203
Bibliographie	207
Glossaire	217
Présentation des auteurs	225

À propos des inventaires des musées

Geneviève Lacambre

Depuis l'ordonnance provisoire de 1945 concernant la gestion des musées¹, une nouvelle loi, la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002² relative aux musées de France, redéfinit ce qu'il faut entendre par musée. Il est important de s'attarder sur l'article 12, ainsi rédigé : « Les collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur un inventaire. Il est procédé à leur récolement tous les dix ans. »

De fait, la tenue d'un inventaire³ est la tâche première des conservateurs de musée, qui doivent prendre les mesures nécessaires pour non seulement conserver et faire connaître les collections dont ils sont chargés, mais aussi les enrichir, ce qui implique d'inscrire au fur et à mesure les nouvelles acquisitions sur l'inventaire de l'établissement.

Dans son ouvrage *Droit et administration des musées*, Jean Chatelain⁴, alors directeur des musées de France, relativise la valeur de l'inventaire, inventaire dont il ne nie cependant pas l'utilité. Il affirme à juste titre que, pour les musées nationaux, l'arrêté ministériel d'acquisition est l'acte juridique donnant la propriété de l'œuvre et que l'inscription à l'inventaire d'un musée n'est pas en elle-même un acte juridique créateur de droits, mais un acte d'administration interne qui ne doit intervenir qu'après la signature de l'arrêté d'acquisition. Il ajoute que « La bonne tenue des inventaires a pour les musées nationaux une importance essentiellement scientifique, le statut juridique de l'objet étant normalement indiqué avec précision par l'arrêté d'acquisition et chaque déplacement hors du musée faisant l'objet d'arrêtés de prêt ou de mise en dépôt. »

S'agit-il uniquement d'une importance scientifique ? Certes, l'inventaire contient des informations sur chaque objet qui y est inscrit, mais c'est aussi, au premier chef, un instrument de gestion quotidienne des collections, la mention du numéro

1 <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000703873>

2 <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droit-culture/musees/pdf/2002-5.pdf> <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000769536>

3 Le titre premier du décret du 2 mai 2002, pris en application de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, définit l'inventaire des biens d'un musée de France. L'article 2 précise 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 est conservé dans les locaux du musée. Une copie de l'inventaire est déposée dans le service d'archives compétent ; elle est mise à jour une fois par an. » L'article 5 stipule que « les ministres chargés de la culture et de la recherche fixent par arrêté les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire et du registre des dépôts, ainsi que les principes généraux de numérotation, d'identification, de marquage et de récolement des biens des musées de France ». L'arrêté du 25 mai 2004 détermine les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement. L'annexe 1 de cet arrêté énumère les rubriques de l'inventaire des musées de France : <[http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/intro-methode.htm#Définition de l'inventaire des biens d'un musée de France](http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/intro-methode.htm#Définition%20de%20l'inventaire%20des%20biens%20d'un%20mus%C3%A9e%20de%20France)>.

4 CHATELAIN Jean, *Droit et administration des musées*, Paris, La Documentation française, 1993.

d'inventaire devant être reportée par immatriculation, si possible indélébile, sur l'objet lui-même⁵.

En effet, l'étiquette peut se déchirer ou se décoller, mais même une trace caractéristique peut servir⁶... Bien entendu, l'absence d'immatriculation est catastrophique si l'objet est déplacé ou volé, sa présence étant, au contraire, une preuve irréfutable de son inscription sur un inventaire. Ce fut le cas d'un tableau de Chazal (Inv. 3227), *Un yucca gloriosa fleuri dans le parc de Neuilly*, du Salon de 1845, réputé détruit ou disparu du château de Saint-Cloud lors des bombardements et des incendies de 1870-1871, puis reconnu dans le commerce d'art en septembre 1997. Un examen radiographique ultérieur de cette peinture fit apparaître la trace de l'immatriculation datant de Louis-Philippe (LP 6022) au revers de la toile originale, cachée par un rentoilage⁷.

On retiendra aussi l'exemple d'un tableau de Corot (RF 1779), *Une soirée. Batelier amarré à la rive*, déposé au musée de Semur-en-Auxois, volé dans la nuit du 17 au 18 octobre 1984, puis retrouvé grâce à la photo de son revers vue entre les mains d'un collègue japonais qui le recherchait dans la bibliographie sur Corot à la documentation du musée d'Orsay. L'immatriculation au pochoir et les étiquettes portées sur le châssis ont permis de l'identifier et d'engager des démarches pour son retour du Japon où il avait été acquis, de bonne foi, par le directeur du musée Marauchi à Hachioji près de Tokyo⁸. Il est depuis revenu en 1989 au musée du Louvre.

L'histoire des inventaires des musées nationaux depuis la création du musée du Louvre montre que leur signification a évolué au cours des temps et qu'il y eut d'innombrables tâtonnements dont les conséquences se font actuellement sentir, en raison de décisions successives qui, en définitive, ne font pas correspondre les inventaires des musées nationaux avec la totalité des objets mobiliers passés par ces musées et appartenant à l'État. Certains ne lui appartiennent plus, en application de l'article 13 de la loi du 4 janvier 2002 qui apporte une modification notoire à la gestion traditionnelle des collections, collections dont l'inaliénabilité est enfin affirmée clairement, quel qu'en soit le gestionnaire. Cette loi concerne les envois antérieurs au 7 octobre 1910 dans les anciens musées classés et contrôlés selon la définition de l'ordonnance du 13 juillet 1945, désormais musées de France, et modifie leur statut. De propriété de l'État, les œuvres acquises par l'État (et non pas celles léguées ou données à l'État) deviennent, après récolement, propriété de

5 Cela dépend des techniques des objets inventoriés et l'usage d'une étiquette en papier est souvent insuffisant, s'il peut être néanmoins précieux : ainsi, un baquet en laque du Japon, transféré du musée de la Marine au musée de l'Homme en 1946 où il reçoit un nouveau numéro d'inventaire (maintenant au musée du quai Branly) n'a pu être identifié que grâce à la présence d'étiquettes en partie déchirées collées sur un côté : celles de l'inventaire de 1824 (MR 382) et celle qui correspond à l'inventaire du musée de la Marine achevé par Morel-Fatio en 1856 (952 de la section ethnographique). Saisi par Denon en janvier 1807 au château de Kassel en Allemagne et non réclamé en 1815, c'est un objet rare et remarquable des années 1620.

6 Comme dans le cas d'un plat en laque du Japon conservé maintenant aux musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle. L'origine étant perdue, il est envoyé, sans identification, en 1923 lors d'un dépôt fort important du musée de la Marine, avec d'autres plats de même type dont l'un portait sur une étiquette le n° 924 correspondant à l'inventaire de 1824.

7 Voir la feuille du « tableau du mois » de février 2002, au musée du Louvre.

8 FOUCART-WALTER Élisabeth, *Nouvelles acquisitions du département des peintures (1987-1990)*, Paris, RMN, 1991, p. 225.

la collectivité territoriale – généralement une ville – qui gère le musée. Ce changement de statut est reporté sur les inventaires des musées nationaux concernés. Mais la propriété de l'État ne se limite pas aux seuls biens mobiliers inscrits depuis l'origine sur les inventaires du musée ouvert dans le palais du Louvre pendant la Révolution, à partir soit de saisies et de nationalisations des biens des collections royales, des académies, des églises, des émigrés ou des condamnés, soit des prises en pays étrangers lors des campagnes militaires victorieuses de la Révolution et de l'Empire. Citons, hors du musée du Louvre, les collections du Mobilier national (l'ancien Garde-Meuble), des manufactures de tapisseries ou de porcelaine, ou celles du Muséum d'histoire naturelle et de la Bibliothèque nationale de France (manuscrits, monnaies et médailles, estampes), sans oublier le service chargé des achats aux artistes vivants, dénommé maintenant le Fonds national d'art contemporain (Fnac). S'y ajoutent, outre les œuvres envoyées de Paris vers de nouveaux musées en province à partir de 1801 (arrêté Chaptal), les collections saisies à la Révolution, selon le même critère qu'en région parisienne, dans certaines villes de province, comme Rennes (président de Robien), Toulouse, Strasbourg (cardinal de Rohan) ou Dijon (Jehannin de Chamblanc, parlementaire) qui se sont retrouvées dans les musées, bibliothèques et muséums d'histoire naturelle, un certain nombre de curiosités des cabinets d'amateurs du XVIII^e siècle ayant, au fil des ans, atteint le statut d'œuvre d'art...

Par ailleurs, le musée du Louvre, sous les régimes monarchiques qui se succèdent tout au long du XIX^e siècle, fait partie du domaine de la Couronne et certains de ses inventaires sont ceux de Listes civiles dans lesquelles le souverain pouvait puiser pour faire des cadeaux, selon une pratique en contradiction avec cette inaliénabilité revendiquée et maintenant affirmée par la loi.

Actuellement, les grands départements du musée du Louvre et les musées nationaux conservent leurs inventaires « actifs », tandis que les plus anciens sont déposés aux Archives des musées nationaux où ils sont maintenant numérisés. Un classement et un bilan général ont été établis en 1968 dans un mémoire de l'École du Louvre pour la période antérieure à 1870⁹.

Ce que nous développons ici, c'est l'esprit même de leur conception et, finalement, leur changement de nature, puisque l'on passe d'un inventaire demandé par la loi et destiné aux organismes de contrôle financier ou parlementaire, faisant l'état des lieux préalable et fixant la propriété de l'État, à un registre chronologique des acquisitions, à tenir au gré des enrichissements des collections.

Cette ambiguïté est présente dès le début car, à la différence des inventaires après décès, établis par un notaire pour évaluer les biens du défunt et en faire le partage entre les héritiers selon les lois en vigueur et ses intentions, l'inventaire d'un fonds de musée s'accompagne immédiatement de registres, de listes ou de fiches concernant les nouvelles acquisitions par date d'entrée, voire de registres spéciaux pour des collections abondantes. Dans les inventaires après décès, on trouve déjà un classement par catégories d'objets – bouteilles de vin, meubles, peintures –, avec éventuellement une numérotation continue des lots. C'est le même type de

9 COUTIN Yvonne, *L'Histoire des anciens inventaires (1793-1870)*, Paris, Mémoire de l'École du Louvre, 1968.

classement raisonné qui va être utilisé pour les inventaires du musée du Louvre, préfigurant une gestion en départements spécialisés, tout en affirmant l'unité de l'institution, unité qui va rester réelle au point de vue administratif jusque dans les dernières années du XIX^e siècle.

Certes, il existait déjà des inventaires des collections conservées par le Roi sous l'ancien régime, celui de Durameau en 1788, ou le récolement de Versailles en 1794, pour ne citer que les plus récents. Certains ont été publiés¹⁰.

Après 1789

Le musée du Louvre, nommé successivement Muséum central des arts de la République, musée central des Arts, musée Napoléon, puis Musée royal, impérial, ou national suivant les régimes, n'eut d'abord pas d'inventaire général, même si de nombreuses listes datées existaient ; par exemple, en date du 22 novembre 1802, « l'inventaire des objets remis par l'ancienne administration du musée au citoyen Denon, directeur général¹¹ », qui concerne les objets d'art en matières précieuses, ou les listes des œuvres saisies lors des campagnes militaires¹² ou concédées aux villes de province¹³, qui avait été établies soit lors de l'entrée des œuvres soit lors de leur envoi vers d'autres destinations. C'est seulement l'article 8 du sénatus-consulte¹⁴ du 30 janvier 1810 relatif à la révision de la liste civile de Napoléon qui stipule que les objets dépendant de la dotation de la Couronne et placés au musée et dans les palais impériaux doivent être répertoriés. Cela sera fait par catégories d'objets – peintures, dessins, sculptures, objets divers...

Un jeune auditeur au Conseil d'état qui signe alors Henri de Beyle (en fait Henri Beyle, le futur Stendhal) est désigné pour suivre cette opération¹⁵.

Son style limpide fait déjà merveille, comme l'atteste sa lettre du 27 octobre 1810 à Denon, directeur général du musée Napoléon, et va marquer d'une manière durable le destin des inventaires, dans leur conception et jusque dans leur matérialité. Il propose un inventaire avec sept colonnes – « N° d'ordre / Nom du peintre / Désignation du tableau / Hauteur du tableau / Largeur du tableau / Hauteur et nature du cadre / Observations » :

« Je suis passé chez vous pour vous soumettre le modèle ci-joint de Procès-verbal pour pouvoir décrire en une ligne, un tableau quelconque si beau qu'il soit, même

10 GUIFFREY Jules, *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, La Société, 1885.

ENGUERAND Fernand, *Inventaire des tableaux du Roi rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, Paris, Ernest Leroux, 1899.

ENGUERAND Fernand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris, Ernest Leroux, 1901.

11 Archives des musées nationaux, 1DD 9 (objets précieux, bronzes, articles divers du Stathouder).

12 SAVOY Bénédicte, *Patrimoine annexé : les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003 (2 vol.).

13 Archives des musées nationaux, 1DD11 et 1DD12.

14 Texte émanant du Sénat et ayant force de loi sous le Consulat et les deux Empires napoléoniens.

15 Dominique-Vivant Denon. *L'Œil de Napoléon*, exposition au musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, Paris, RMN, 1999, n° 130.

*La Transfiguration*¹⁶. Notre travail n'aura pas la beauté pittoresque, mais il aura la beauté administrative : la clarté et la brièveté. Par ce moyen malgré le petit nombre de nos commis, nous pourrions espérer de voir la fin du travail¹⁷.»

Après quelques amendements sur ce modèle à sept colonnes, notamment l'ajout d'une colonne « Origine » d'abord intitulée « Provenance »..., puis celles de « Emplacement actuel » et deux autres concernant l'estimation de l'objet, de son cadre ou de son piédestal, c'est ce modèle sur une page de registre de très grand format en hauteur qui est adopté pour l'inventaire ordonné en 1810. Il a finalement dix colonnes selon un modèle approuvé le 10 décembre 1810 et qu'il faut alors faire imprimer. Il prend en compte les objets conservés au musée Napoléon, dans les palais impériaux de Paris et de province, sans oublier la sculpture des jardins. S'envisagent alors la nécessité de missions vers ces palais éloignés et la question de la crédibilité des listes fournies par les concierges ou aux rapports des envoyés du service du Mobilier, lequel, étant d'usage, n'est pas compris dans les collections du musée. Ce n'est qu'à la fin du Second Empire, notons-le, que des meubles prestigieux commenceront à être transférés du Garde-Meuble de la Couronne au musée du Louvre ou à Versailles...

Ce n'est donc qu'en 1811 qu'est entreprise la rédaction de cet inventaire dit « de 1810 » ou « inventaire Napoléon » : il est décidé de l'établir d'une manière raisonnée, par matière et technique avec des subdivisions par époque ou par école, ce qui évite de répéter à chaque ligne ces indications génériques : école italienne, française, bronzes, jades, laques de Chine et du Japon, etc.

Mais ce travail n'est pas encore achevé en 1814 : la numérotation n'est pas indiquée sur la minute d'inventaire et aucun objet n'a été en conséquence matériellement immatriculé, même si Denon, dès le 12 novembre 1810, admet le numérotage et l'estampillage comme une « chose très juste que lui suggère Daru, son supérieur hiérarchique ».

Dès l'origine, comme l'atteste une lettre de Daru à Denon du 9 novembre 1810, est réclamé en outre un « livre des mouvements », deuxième outil de base de la gestion des collections, portant, par ordre chronologique, la date des sorties et des éventuels retours, la destination et la description sommaire avec le numéro d'inventaire ; il devait être transmis à l'administration tous les trimestres. Si le livre des mouvements existe toujours, ce contrôle trimestriel a disparu, s'il a jamais eu lieu. Ce travail « immense », comme le qualifie Denon, exige du personnel supplémentaire, un véritable leitmotiv au cours du XIX^e siècle. Denon pense, dans une lettre du 3 décembre 1810, qu'il faudra un an de travail, « car il en faut trois copies, une pour le Sénat, une pour l'intendance générale, une pour l'établissement ». Il se trompe...

De plus, le champ d'investigation est sans fin. Ainsi, le 9 novembre 1813, le duc de Cadore, successeur de Daru, écrit à Denon pour que la galerie du Sénat (au Luxembourg) soit prise en compte, malgré les réticences locales, le sénatus-consulte

16 *La Transfiguration* de Raphaël, vaste tableau avec de nombreuses figures, provenant du Vatican, était alors au musée Napoléon.

17 Archives des musées nationaux, Z3, 27 octobre 1810. Sauf mention contraire, les documents cités par la suite proviennent de la série Z3 concernant plusieurs services de la direction des Musées.

faisant état des « musées des arts ». Un accord sera trouvé en 1814 entre le duc de Blacas et le comte de Semonville, grand référendaire de la Chambre des pairs (le Sénat n'existe plus). Cela va déterminer pour quatre-vingts ans un inventaire unique (par technique) pour le Louvre et le musée du Luxembourg, destiné, à partir de 1818, aux œuvres des artistes vivants.

En 1814, il est décidé que les tableaux restitués aux églises en 1806 (on n'a gardé que les chefs-d'œuvre) n'ont pas à être mis sur l'inventaire, mais rien n'est décidé pour les envois en province, dès 1801, en application de l'arrêté Chaptal¹⁸.

La Restauration

En 1815, il faut régler, à la suite du congrès de Vienne, les demandes de restitution d'objets rapportés des campagnes militaires victorieuses de la Révolution et de l'Empire. Tous ces objets avaient échappé au marquage, l'inventaire n'étant pas encore numéroté. S'y ajoute, en 1816, la restitution des collections du prince de Condé qui avait émigré dès 1789 ; elles constituent le fonds ancien du musée Condé à Chantilly, légué par le duc d'Aumale à l'Institut de France. Les dix-sept volumes de l'inventaire Napoléon qui se divisent en quatre grandes sections – peintures, dessins et autres œuvres non peintes à l'huile, sculptures, objets d'art – sont soigneusement annotés, dans la marge, de ces départs, selon l'ordre du comte de Pradel à Denon.

Avec le nouveau régime, il faut recommencer : l'article 4 de la loi du 8 novembre 1814, sur la dotation de la Couronne ordonne à nouveau un inventaire général et c'est sous la direction du comte de Forbin, directeur nommé le 16 août 1816, qu'il est entrepris. Il comprend douze colonnes, non plus sur une seule page, mais sur une double page. Il fait référence aux pages de l'inventaire Napoléon et numérote en continu les collections restantes prises en compte. Ce travail n'est achevé qu'en 1823, semble-t-il, pour les « 2 727 tableaux des écoles italienne, flamande et française numérotés par ordre et revêtus en même temps de la marque ci-jointe » (en fait, « MR »). Le numéro est en outre porté dans la colonne de gauche de l'inventaire Napoléon. On agit de même pour 8 474 dessins et autres techniques variées, ainsi que 3 564 objets de sculpture. Enfin, un dernier volume fait état des acquisitions de Louis XVIII, puis de Charles X. Au total *vingt-et-un* volumes, dont des exemplaires ont été déposés aux Chambres. Mais, dès 1822, on a prévenu le ministère du Trésor public, dans un état sommaire des tableaux du domaine de la Couronne à l'époque du retour de Louis XVIII, qu'un tri a été fait dans les collections, en créant un inventaire des rebuts, trop chers à restaurer, en peinture notamment¹⁹.

18 « Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe », colloque du bicentenaire de l'arrêté consulaire dit « arrêté Chaptal » (14 fructidor an IX-1^{er} septembre 1801), Paris, 2001.

19 Ce sera l'inventaire B, numéros marqués en blanc, rédigé sur les mêmes doubles pages, avec douze colonnes.

La monarchie de Juillet

Un nouveau régime succède à la révolution de juillet 1830. Un nouvel inventaire est prescrit, en quatre exemplaires, par l'article 6 de la loi du 2 mars 1832, sous le contrôle du ministère des Finances, et d'un inspecteur de l'enregistrement et des domaines.

Rien que pour les musées royaux, ce seront dix-huit nouveaux volumes, en faisant recopier le précédent à moindres frais par le personnel du musée et en l'allégeant : seulement huit colonnes sur une page (ni origine, ni emplacement, ni évaluation), mais le numéro d'ordre continu est différent du numéro d'inventaire reporté dans une deuxième colonne, celui qui est déjà marqué sur les objets. En sont supprimées les œuvres envoyées hors du Louvre et des palais royaux, notamment les envois en province antérieurs à 1830 et les concessions dont, pourtant, le statut est celui d'une mise à disposition centennale, révocable, ne mettant pas fin à la propriété de l'État.

Deux nouveaux inventaires des acquisitions de la liste civile (LP) sont ouverts sous Louis-Philippe, l'un pour les œuvres à deux dimensions, peintures, dessins et gravures, l'autre pour les objets à trois dimensions toutes techniques confondues. L'unité des musées reste bien affirmée, mais la notion de Liste civile signifie aussi que, comme sous la Restauration, le roi peut y puiser des œuvres qu'il souhaite donner à des personnes privées – la reine Victoria, ses enfants par exemple – ou à des églises, ce qui est noté dans la colonne des observations. Ces inventaires, comportant neuf colonnes sur une page²⁰ – N° / Nom du maître / Désignation des Sujets / Dimensions / Hauteur / Largeur / Prix / Date de la décision / Observations²¹ –, contiennent toutes les acquisitions, dont celles destinées au musée de la Marine, fondé en 1827, qui a établi un inventaire à part de son ancien fonds²².

C'est sans doute ce qui explique que, pendant des années, le département des Peintures n'ait pas su ce qu'étaient devenus – pour ne citer qu'un exemple – les tableaux de l'Américain Catlin²³ (il n'en restait qu'un déposé à Blérancourt²⁴) représentant les Indiens d'Amérique et commandés lors de son passage à Paris en 1845. Ils avaient été placés dans les salles de la Marine au deuxième étage de la Cour carrée du Louvre regroupant ce qui était exotique (donc ils n'étaient pas sortis du musée), et ils ont déménagés avec ce musée ; ils sont pour la plupart maintenant conservés au musée du quai Branly.

20 Département des Peintures, 2DD13.

21 Cette dernière colonne servant essentiellement à noter les sorties vers de nouvelles destinations.

22 Il existe au musée de la Marine un brouillon comportant une double numérotation, celle de l'inventaire LP et celle d'un inventaire particulier, ce qui montre les inconvénients d'un tel inventaire centralisé.

23 « Du Far West au Louvre : le musée indien de George Catlin », *Gradhiva*, n° 3, printemps 2006.

24 *Jeu de balle indien* (LP 6694).

La Deuxième République

La révolution de 1848 met fin au règne de Louis-Philippe : il va falloir restituer et exclure de la gestion des musées tout ce qui relève du domaine privé inscrit sur les inventaires de la liste civile, les cadeaux et les peintures décorant les demeures relevant également du domaine privé, comme les châteaux de Neuilly et de Randan ou la chapelle du château de Carheil à Plessé (Loire-Atlantique)²⁵. Quant au Musée espagnol et au musée Standish, ils avaient fait l'objet d'inventaires spécifiques. Ainsi l'inventaire LP devient-il à son tour terriblement lacunaire²⁶.

Entre-temps, le nouveau directeur, le peintre Jeanron, assisté du nouveau conservateur des peintures, Frédéric Villot, fait un constat accablant dans une note du 7 avril 1848 (*cf.* encart).

Le Second Empire

Jeanron est remplacé dès le 25 décembre 1849 par le comte de Nieuwerkerke, et c'est une nouvelle loi, le sénatus-consulte du 12 décembre 1852 (constitutif de la liste civile impériale), qui exige, dans son article 5, l'inventaire de toute la dotation mobilière de la Couronne, y compris les meubles dans l'hôtel du Garde-Meuble. Un décret impérial du 25 janvier 1854 et une lettre d'Achille Fould, ministre d'État et de la maison de l'Empereur, du 30 juin 1855 ordonnent la rédaction d'un nouvel inventaire, sans estimation et avec un nouveau numéro porté immédiatement sur les objets d'art. Les feuilles sont imprimées par l'administration des Domaines. Après discussion, Frédéric Villot plaide pour un inventaire par techniques, reprenant les divisions de 1832 – peintures par écoles, dessins et chalcographie, sculptures, objets divers, musée de Marine, bibliothèque –, et proteste contre l'erreur des Domaines qui veulent séparer Versailles du Louvre en chargeant Soulié, conservateur adjoint à Versailles, de l'établir, et non pas Daudet, chargé de celui du Louvre. Versailles figurera finalement encore sur l'inventaire unique du Louvre pour près d'un demi-siècle, une liste locale (utilisée dans le catalogue imprimé) étant établie parallèlement.

Toutes les acquisitions antérieures, y compris celles de la Deuxième République, sont reprises méthodiquement et classées d'une manière raisonnée par écoles et ordre alphabétique des auteurs. Dans les deux premières colonnes, le numéro de l'ancien inventaire est porté à côté du nouveau (Inv. pour les peintures). On a pour cela utilisé des fiches établies d'après les anciens inventaires, sur lesquelles

25 *Autour de Delacroix : la peinture religieuse en Bretagne au XIX^e siècle*, exposition au musée de la Cohue, Vannes, 1993, [réalisée par le conseil général du Morbihan, en collaboration avec la ville de Vannes], Vannes, Sagemor, 1993.

26 Sur l'inventaire conservé à la documentation des Peintures, une croix rouge marque ces œuvres qui ne font plus partie du domaine de l'État, ainsi que les gravures et les dessins, gérés dorénavant par un autre inventaire, car, sous le Second Empire, on revient à une répartition qui reprend celle héritée des inventaires antérieurs, par technique.

le nouveau numéro est ajouté avant copie sur l'inventaire dans le nouvel ordre du numérotage²⁷.

L'inventaire des dessins et autres techniques graphiques commencé le 12 novembre 1856 est clos le 30 juillet et le 30 août 1860, sous contrôle d'un vérificateur des Domaines, délégué par le ministre des Finances au nom de l'État; il compte 42 058 articles (il n'y a plus de paquets avec un seul numéro...).

D'autre part, Morel-Fatio, conservateur du musée de la Marine, crée deux listes distinctes qui se suivent sur un même registre – « Marine » et « Ethnographie » –, et y inclut, par exemple, parmi les objets exotiques, les laques de Marie-Antoinette et autres pièces d'Extrême-Orient.

L'idée est de poursuivre ces inventaires – les derniers de ce type – avec les nouvelles acquisitions, ce que fait d'ailleurs le musée de la Marine qui a inclus dans son inventaire fini en décembre 1856 les acquisitions des premières années du Second Empire – la collection chinoise de M. de Montigny, acquise en 1855, y est notée « entrée depuis l'avènement » sans plus de précisions. D'autres départements ouvrent un registre des acquisitions à partir du début du Second Empire. Celui des peintures, à neuf colonnes (les œuvres sont marquées « MI ») comprend, jusqu'en 1855, des objets appartenant au domaine privé de Napoléon III (un « DP » en marge le signale). Ils seront gérés par la liste civile de Napoléon III et sortent du contrôle des musées.

La séparation de la collection du musée (qui peut recevoir des dons de l'Empereur, inscrits comme tels sur l'inventaire) clarifie le statut des œuvres. Dans une thèse de l'École des chartes, Catherine Granger²⁸ a étudié cette foisonnante liste civile. Lors de son règlement judiciaire, quelques œuvres seront attribuées aux musées nationaux, comme la *Naissance de Vénus* de Cabanel ou le *Ruisseau couvert* de Courbet, portés comme acquisitions en 1879.

La Troisième République

Après 1870, les œuvres sont marquées « RF » et inscrites, pour les peintures, sur un registre des acquisitions également à neuf colonnes.

Les départements se constituent progressivement par division chronologique ou géographique : l'Antiquité est séparée des Temps modernes (depuis le Moyen Âge) pour les sculptures et les objets d'art, l'Égypte prend son autonomie, la Grèce et Rome aussi, etc. Et l'histoire complexe des inventaires de chacun des départements

²⁷ Les problèmes d'immatriculation se posent aussi pour les tableaux du château de Versailles présentés dans des boiseries ou de très grand format, pour lesquels il est suggéré de les marquer sur la face en bas en rouge. En d'autres époques, les œuvres placées dans des boiseries avaient été considérées comme immeubles et non reprises dans l'inventaire des objets mobiliers, comme certains dessus-de-porte installés place Vendôme au ministère de la Justice, provenant des collections du Stathouder (xviii^e siècle hollandais) et qui ont ainsi échappé aux restitutions comme les œuvres envoyées en province avant 1815.

²⁸ GRANGER Catherine, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École nationale des chartes, 2005.

se met en place²⁹. En 1891, deux statues japonaises sont achetées à Samuel Bing et placées d'abord sur l'inventaire de la Marine, mais bientôt ce sont les objets qui ouvrent un inventaire particulier (EO) du département des Objets d'art pour l'Extrême-Orient, tandis qu'un autre est consacré à la céramique chinoise lors de la donation Grandidier en 1894. Tout a été déménagé, inventaires compris, au musée Guimet après 1945.

À la même époque, autour de 1893, trois musées prennent leur autonomie *vis-à-vis* du service central de la direction des musées au Louvre : le musée du Luxembourg, le château de Versailles, et celui de Saint-Germain-en-Laye, fondé sous le Second Empire. Ils doivent donc avoir leur propre inventaire. Chacun résout la question à sa manière.

Versailles continue la numérotation commencée par Soulié pour le château (MV)³⁰ et un autre en 1894 pour le Trianon (T), dont les objets avaient déjà été portés sur un inventaire commencé en 1855 (mais avec un numéro différent).

Saint Germain-en-Laye continue son inventaire particulier et y inclut ce qu'on lui envoie de la Marine vers 1906, pour une salle d'ethnographie comparée qui n'eut jamais d'existence. En 1930, ces objets sont presque tous transférés au musée du Trocadéro (qui deviendra le musée de l'Homme en 1937) qui leur donne un nouveau numéro, précédé du millésime de l'année (méthode utilisée également au département des Peintures depuis les années 1930)³¹.

Au musée du Luxembourg, musée de passage par nature, Léonce Bénédite attribue les numéros du dernier catalogue imprimé et continue à la suite, mais sans registre – seulement des brouillons au crayon – avec des fiches, ce qui entraîne rapidement des confusions³².

Pendant dix ans, jusqu'en 1903, les acquisitions pour le musée du Luxembourg sont inscrites également sur l'inventaire du Louvre, mais échappent à l'immatriculation de leur numéro RF, tandis que le legs Caillebotte de 1894 n'est inscrit sur l'inventaire qu'après son transfert au Louvre en 1929. En 1930, un bilan des objets encore présents est fait par Gaston Poulain et le musée national d'Art

29 GABORIT Jean-René, « Renaissance et Temps modernes », *Sculpture française*, Paris, RMN, 1998.

30 CONSTANS Claire, *Les Peintures. Musée national du château de Versailles*, Paris, RMN, 1995 (3 vol.). Claire Constans donne les deux ou trois numéros d'inventaire (LP, Inv., MV) de chaque œuvre cataloguée.

31 Lors du passage au musée du quai Branly, regroupant les collections d'ethnographie extra-européennes du musée de l'Homme et celles du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (MnAAO), héritier du musée des Colonies, puis du musée de la France d'outre-mer, il avait été préconisé de garder les numéros d'inventaire antérieurs. Afin d'éviter les doublons et pour les besoins de l'informatisation, ils ont été précédés d'un signe particulier à chacun des musées d'origine (« 71. » pour le musée de l'Homme, « 74. » pour le MnAAO), un autre pour les nouvelles acquisitions (70.), ce qui en fait des numéros chargés d'histoire. Cette solution a évité d'inventorier à nouveau plus de 290 000 objets et de reprendre leur immatriculation matérielle; l'équipe du musée a cependant pesé, mesuré, photographié les objets et mis en ligne toutes ces données.

32 Ainsi *Le Samaritain* de Ribot, immatriculé d'un numéro « Lux » qui n'était pas celui trouvé dans les brouillons d'inventaire, lors de son examen au Musée national de Varsovie, ne portait-il pas celui de l'inventaire du Louvre (RF 106) donné lors de son entrée en 1874 au musée du Luxembourg, puisqu'il venait du service d'achat aux artistes vivants. La propriété de l'État, ainsi que le cheminement de l'œuvre jusqu'à notre ambassade en Pologne, ambassade détruite au tout début de la Seconde Guerre mondiale, pouvait s'établir par les archives. C'est, semble-t-il, le seul rescapé de nos envois à Varsovie : il passait pour détruit, mais en 1979 sa présence dans les réserves du Musée national de Varsovie avait été signalée. Il a fallu près de vingt ans – et sans doute aussi la chute du mur de Berlin – pour qu'il regagne Paris le 8 avril 1998 et entre au musée d'Orsay.

moderne prend la suite de cet inventaire du Luxembourg. Les écoles étrangères modernes installées au Jeu de Paume des Tuileries à partir de 1922 n'ont droit qu'à un inventaire dactylographié par pays, fait à posteriori... Autant dire que ce fut un immense travail, sur une dizaine d'années, pour clarifier la situation des œuvres destinées au musée d'Orsay et reversées par le musée national d'Art moderne, afin de ne pas donner un nouveau numéro d'inventaire à une œuvre déjà portée sur les inventaires du Louvre.

Les œuvres du musée des impressionnistes au Jeu de paume des Tuileries, inscrites sur les inventaires du Louvre, ont été transférées sans difficulté au musée d'Orsay. Ce nouveau musée, désirant présenter la partie de la collection Moreau-Nélaton exposée jusqu'en 1986 au Jeu de paume (dont *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet), a décidé de continuer à inscrire ses collections de peintures, de dessins et pastels, de sculptures sur les inventaires des départements du Louvre correspondants, maintenant ainsi une continuité administrative qui permet de contourner les clauses de la donation rendant impossibles le dépôt ou l'attribution au musée d'Orsay. Par contre, pour de nouvelles sections, des inventaires ont été ouverts : les arts décoratifs (OAO, quasi absents du Louvre pour le XIX^e siècle), les photographies (PHO), les dessins d'architecture (ARO) et les objets documentaires (ODO), ainsi que, plus récemment, pour les médailles provenant essentiellement du musée du Luxembourg (MEDOR).

Mais revenons au début du XIX^e siècle. *L'Inventaire des richesses d'art de la France*³³ en 1884 chercha sans succès à obtenir les listes des collections des musées nationaux. Il y eut encore une tentative de récolement en 1907. Enfin, une ultime velléité de centralisation se fait jour, lors de la diffusion d'une note dactylographiée du directeur aux conservateurs le 12 octobre 1911 : c'est le projet d'un inventaire unique sur fiches, mis sous clef, sous la garde d'un archiviste, à la direction des Musées. La direction attribuerait le numéro d'inventaire qui serait porté sur les deux fiches descriptives transmises par les conservateurs ; elle en renverrait ensuite une dans les conservations pour inscription sur le registre local. Pragmatiques, les conservateurs réagissent presque tous avec une grande vivacité et présentent de nombreux arguments contre l'inventaire sur fiches (que Versailles avoue pratiquer... tandis que le Luxembourg ne répond pas...), d'autant que sont mêlées dans les fiches demandées des données juridiques, matérielles et scientifiques, jusqu'à l'emplacement qui, lui, est amené, bien entendu à changer.

La position de Paul Leprieux, conservateur des peintures, dans un long rapport, est proche de celle de Jean Chatelain en 1984, en ce qui concerne le rôle juridique des arrêtés antérieurs à l'inventaire. Il affirme clairement que « les inventaires sont directement du ressort des conservations » et proteste qu'un inventaire unique soit archivé à la direction. Il affirme que « le seul inventaire offrant des garanties véritables au point de vue du contrôle est l'*inventaire sur registre* ». Par

33 *L'Inventaire général des richesses d'art de la France* est une publication lancée par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sous la houlette de Philippe de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, dans un rapport daté du 15 mai 1874. Vingt et un volumes parurent chez l'éditeur Plon entre 1876 et 1913. Le principe était de permettre la connaissance des œuvres d'art conservées dans les collections nationales, les musées de province, les églises et les monuments publics à la lumière des sources bibliographiques des archives et des grandes bibliothèques. Les volumes se divisent entre monuments civils et monuments religieux ainsi qu'entre Province et Paris.

ailleurs, il souhaite qu'on puisse avoir un photographe au Louvre pour photographier systématiquement les collections. Différentes solutions seront utilisées, au fil des ans, avant la mise en place de l'agence photographique de la Réunion des musées nationaux.

Cette proposition, jugée dangereuse par tous, n'a finalement pas de suite et chaque conservation continue de tenir ses propres inventaires. Pour chaque acquisition acceptée, un exemplaire de l'arrêté envoyé par la direction est annoté du numéro d'inventaire donné par la conservation et renvoyé au service central. Mais l'inventaire – le lourd registre – est tenu et mis à jour dans chaque musée ou département. Cela n'empêche nullement l'usage de fiches, depuis toujours préalables à l'inventaire, et qui trouvent place maintenant dans les dossiers d'œuvres, sans oublier celles destinées à l'enregistrement des mouvements internes, des sorties et des rentrées au jour le jour (fichier Kardex, remplacé éventuellement par une base informatisée interne au musée).

Inaliénables, les objets conservés dans les musées ne le sont pas tous : il y a donc des inventaires dans chaque département pour les œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale, saisies par les Allemands ou acquises alors par eux et considérées comme biens ennemis. Ce qui n'a pu être rendu aux propriétaires lésés constitue les fameux MNR, juste étiquetés (et non immatriculés) qui peuvent encore être réclamés. La publication du catalogue des peintures³⁴ en 2004 montre que nombre de ceux qui restent ne peuvent être réclamés, car ils avaient fait l'objet de ventes volontaires.

Les dépôts

Enfin, le contrôle des dépôts faits dans les collections des musées de province, souhaité par Jeanron, a abouti à la formation d'un service de l'inspection générale des musées de province. Après la seconde guerre mondiale, ce service a mis au point et distribué un type d'inventaire en largeur à l'italienne avec *dix-huit* colonnes sur deux pages, qui se veut polyvalent, permettant d'enregistrer aussi bien les charriages que les peintures. À la différence des inventaires du Louvre, le nom de l'auteur, s'il est connu, n'apparaît que dans la 11^e colonne. En voici les différentes rubriques :

1 Mode d'acquisition / 2 Nom et adresse du donateur, testateur, vendeur / 3 Date d'acquisition / 4 Date d'inscription sur le registre / 5 Prix / 6 Indice de classement / 7 Numéro d'inventaire / 8 Description de la pièce inventoriée / 9 Matière et technique / 10 Mesures / 11 Auteur / 12 Époque, Provenance / 13 Exécution / 14 Fonction / 15 Collection / 16 Catalogue/ 17 D.O. / 18 Observations.

Une variante à dix-neuf colonnes existe pour les dépôts reçus par les musées de province.

Avec les débuts de l'informatique et, me semble-t-il, l'épuisement du stock de ces inventaires, il y eut, au début des années 1980, peu après que le département des Peintures n'eût acquis qu'une seule œuvre dans l'année – le *Portrait de Sigismond*

34 LESNÉ Claude, ROQUEBERT Anne, *Catalogue des peintures MNR*, Paris, RMN, 2004.

Matatesta par Piero della Francesca (RF 1978-1) – une nouvelle tentative sans suite d’inventaire centralisé dont la direction des Musées éditerait sur papier chaque année ce qui concerne chaque département ou musée. La feuille risquait de s’égarer. Une fois de plus était plaidée la cause de l’inventaire sur grands registres reliés, aux pages numérotées, avec inscription en continu, difficile à perdre. Bien entendu, il est accompagné des dossiers d’œuvres, des catalogues imprimés, maintenant d’une base informatisée. Sans oublier l’archivage des documents concernant l’acquisition de chaque objet le faisant entrer dans le domaine de l’État.

Depuis une quinzaine d’années, le grand récolement entrepris par le ministère de la Culture se base sur les données enregistrées dans les inventaires successifs, précieux documents entre tous grâce à cette efficace concision prônée il y a un peu plus de deux siècles par le jeune Stendhal.

Bien sûr, des mouvements entre différents lieux de dépôts ont bien souvent échappé à ceux qui mettaient à jour les inventaires et l’on s’en plaignait déjà au début du siècle : le lien avec le service d’achat aux artistes vivants (le Fnac), longtemps oublié, a été rétabli. J’ai fait dès les années 1970 l’expérience de la richesse de son fichier et de ses registres d’entrée : un nouveau numéro était attribué à chaque passage (il n’y avait pas à proprement parler d’inventaire général). Quant aux dossiers d’acquisition, ils sont maintenant presque tous accessibles sur la base Arcade des Archives nationales, qui indexe la série F 21, travail – immense – débuté vers 1975, et pas encore tout à fait achevé³⁵.

Musée du Luxembourg et Fonds national d’art contemporain (Fnac)

Depuis 1848 jusqu’à la création du Centre Pompidou, les achats aux artistes vivants étaient l’exclusivité du service appelé maintenant le Fnac. Il en attribuait une partie aux musées nationaux et avait été chargé, en outre, d’envoyer en province les dépôts de peintures consentis en 1872 et 1876 par le Louvre. Si le bénéficiaire ne payait pas le transport, le tableau restait en souffrance et pouvait trouver une nouvelle destination qui échappait au département des Peintures. Il a également géré de nombreuses œuvres du Louvre revenues de dépôt, redistribuées avec de nouveaux numéros d’entrée dans ce service, sans savoir qu’elles étaient inscrites sur les inventaires des musées nationaux. Le grand récolement d’après les données des inventaires ne suffit pas toujours. Dans bien des cas, il faut mener des recherches objet par objet, en utilisant d’une manière critique toutes les données d’archives disponibles. Les œuvres d’art ont finalement la vie dure et n’ont nullement le don d’ubiquité.

35 Le cas du *Cain* de Cormon, œuvre phare du musée du Luxembourg largement diffusée par la reproduction, est caractéristique de cette perte de mémoire administrative. Acquis par l’État au Salon de 1880, attribué aux musées nationaux et inscrit sur l’inventaire de peintures (RF 380), il fut exposé au musée du Luxembourg de 1881 à 1926, puis considéré comme détruit d’après les fichiers du musée national d’Art moderne. Il était en fait entreposé au Dépôt de l’État, dans le palais de Tokyo (autre service installé dans le même bâtiment après l’exposition de 1937). Il n’y avait pas de fiche, mais, dans le registre d’entrée, aucune nouvelle destination n’était portée. En fait, son rouleau est apparu, en 1980, après le déplacement d’une statue qui se trouvait au bout du casier le contenant et cachait la vue de l’étiquette. Il avait perdu son châssis, mais la toile était bien là. Elle est exposée au musée d’Orsay depuis son ouverture en 1986.

Retenons l'exemple de deux tableaux de Joseph Beaume, rentrés de l'Union française à Istanbul en 1971 ; ils avaient été recouverts par des coulées de plâtre lors d'un incendie dans les années 1930 et relégués dans quelque grenier. Ils furent sauvés lorsque fut fait le pari que l'un des sujets avait été mal interprété lors de leur entrée au Dépôt de l'État en 1893, venant sans origine du ministère des Finances, installé dans l'aile Richelieu du Louvre. Ces achats de la liste civile de Louis-Philippe, d'abord exposés au musée du Luxembourg, avaient été envoyés en 1863 par le Louvre au ministère d'État qui occupait les lieux sous le Second Empire. *La Grande dauphine mourante en 1690*, du Salon de 1834, avait été prise pour Mme de Maintenon ; le nouveau titre, *Louis XIV assistant aux derniers moments de Mme de Maintenon*, dénotait d'ailleurs une faible connaissance de l'histoire, puisque Mme de Maintenon est morte après son royal époux. Pour épicer le dossier, il semble qu'on ait envisagé d'envoyer ce tableau au musée de Lisieux³⁶ où on ne le trouvera pas. Lors de son retour au Louvre en 1971 par la valise diplomatique du ministère des Affaires Étrangères – le transit par le consulat dispensait des frais de transport –, le numéro LP était bien visible au revers... L'hypothèse était bonne et l'honneur sauf.

36 Archives nationales, F/21/2249.

Le peintre Jeanron, nouveau directeur du musée du Louvre, assisté de Frédéric Villot, conservateur des peintures, fait un constat accablant dans une note du 7 avril 1848 (Archives des musées nationaux, Z3)

«Voici donc l'état des inventaires existant actuellement :

1° L'inventaire dressé par Bailly le 6 juin 1722 petit in f°; ancienne collection du roi.

2° Un inventaire minute fait sous l'Empire, qui comprend tous les objets d'art conquis à l'étranger depuis 1791 : peintures, dessins, sculptures, sardoines, vases étrusques, camées, tableaux concédés aux départements.

Outre les numéros d'ordre, le nom du maître, la désignation du sujet, la matière, les dimensions, cet inventaire indique encore, ce qui est fort important, les provenances des objets, les prix d'estimation.

3° Un inventaire dit «veau blanc», en six volumes in f° fait par ordonnance du 22 juillet 1816, arrêté le 25 mai 1824, qui n'est en quelque sorte, surtout pour les tableaux, que la transcription de l'inventaire impérial, moins les objets rendus par la restauration aux nations qui les possédaient avant la Révolution.

La provenance et les estimations sont également indiquées, mais les dessins et objets divers (bijoux, vases etc.) sont inventoriés en bloc.

4° La minute de l'inventaire général des Musées royaux dressé par la liste civile d'après la loi du 22 mars 1832 et déposé aux Chambres. Cet inventaire officiel a été l'objet d'un examen spécial ; il se compose de 19 volumes in f° dont 3 pour les dessins, 2 pour les sculptures, 4 pour les objets divers (bijoux, vases etc.), un pour le musée de Marine, 1 pour la bibliothèque particulière du musée, 1 pour le mobilier du musée.

La première colonne est consacrée à deux séries de numéros :

Numéros d'ordre – Numéros d'inventaire

Le numéro d'ordre qui commence à 1 en suivant est un numéro fictif qui n'est apposé sur aucun objet.

Le numéro d'inventaire, c'est-à-dire celui des anciens inventaires est différent du numéro d'ordre et le seul au contraire inscrit sur l'objet ; ce qui complique singulièrement les difficultés des recherches. Cet inventaire n'indique ni les provenances des objets, ni leur prix d'estimation portés sur les inventaires précédents.

Le 1^{er} volume des tableaux contient la description des peintures estimées principales, la colonne des observations est blanche.

Le 2^e volume ou inventaire supplémentaire comprend les peintures dites sans valeur.

La justesse de cette qualification demande à être vérifiée attentivement, l'appréciation ancienne des objets déclarés sans valeur, à notre première vue, nous a paru complètement erronée sur un grand nombre d'objets. Cet intitulé général témoigne de la hâte et de l'incompétence qui à différentes époques ont présidé à la classification. On trouve quelques notes sur l'état du tableau ou les concessions faites aux villes.

C'est ici, citoyen ministre, une des attaches précieuses jusqu'ici inobservées, qui doivent servir à relier dans une saine direction et sous une responsabilité sérieuse, les musées de province à l'Administration centrale, quelle que soit la forme ultérieure que dans l'intérêt de la République on donnera à l'action unitaire de cette direction.

Le troisième volume est consacré aux tableaux acquis sous Louis XVIII, Charles X, pas de prix, mais cette indication pourra ultérieurement se rétablir facilement à l'aide du dossier des rapports et commandes.

Les dessins sont inventoriés dans les tomes 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10, sans indication de provenance ou d'acquisition.

Quelques remarques sur le tome 9 donneront une idée de la confusion qui règne dans ce travail. On y trouve des dessins répartis en 54 volumes (collection précieuse de Baldinucci, Carle Maratte, etc.) en quatre boîtes contenant 1 153 paquets contenant 7 365 dessins non décrits, non estampillés et non numérotés.

Le numéro d'ordre indique 24 175 dessins, celui d'inventaire 13 150, mais il faut remarquer que les paquets de cent, deux cents dessins, ne portent qu'un numéro. Il est impossible de fixer approximativement le chiffre des dessins, mais il doit dépasser 50 000. Dans le dernier volume se trouve une partie supplémentaire renfermant des dessins d'écoles diverses, indiens, en paquets, en volumes, en chemises, des tableaux, des tapisseries, des pastels, des porcelaines, émaux, planches gravées, puis encore des dessins, etc.

Depuis la République et l'Empire, on n'a mis aucune estampille ni sur les livres ni sur les dessins. Le même désordre règne dans les vases, antiquités égyptiennes, bijoux, etc. Ainsi, le poids de l'or et de l'argent, le montant exact et la valeur des pierreries ne sont point indiqués.

Il est inutile de continuer l'examen de l'inventaire officiel, fautif ou insuffisant sous tous les rapports, dans l'état actuel des choses. Les greniers du Louvre contiennent un nombre considérable de tableaux roulés ou sur châssis provenant de différents dépôts ou résidences royales qui n'y figurent pas.

Quant aux dessins, l'Administration a jugé à propos, après le dépôt de l'inventaire aux Chambres d'en réunir un grand nombre dans 300 volumes environ ; l'idée de réunir en volumes les dessins des maîtres est une idée essentiellement malencontreuse que rien ne justifie. Toutes les richesses nationales doivent être accessibles à la juste curiosité du peuple, à l'étude des travailleurs ; et ce mode de collectionner des objets de cette nature s'oppose à toute communication sérieuse au public intéressé à les voir. Il vous sera donc fait ultérieurement, citoyen ministre, un nouveau plan d'exhibition et de communication des dessins.

Les artistes ont essentiellement besoin de faire une connaissance avec tant de belles choses spontanées où le génie, la marche et la méthode des maîtres se comprend [*sic*] mieux que dans leurs réalisations parachevées.

Cette mise en volumes a été l'occasion du bouleversement des paquets, boîtes et chemises ; seulement il reste déposés dans la salle de la chalcographie près de 10 000 dessins divisés en 100 paquets de 100 chacun sans compter un grand nombre de cartons, boîtes etc.

L'inventaire des acquisitions faites sous Louis-Philippe, celui du Musée espagnol, du musée Standish, d'une collection de tableaux rapportés de Malte sont ou excessivement abrégés ou même à l'état de carte et n'indiquant pas les prix d'acquisition, lacune à laquelle nous présumons impossible de remédier.

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

Les enjeux de la numérisation du patrimoine : la politique européenne à l'épreuve de Google

Morwena Joly-Parvex

Si les institutions patrimoniales françaises admettent que l'accès sur le web aux bases de données des collections est attendu par le visiteur-internaute, bien peu d'entre elles considèrent que cette diffusion d'informations (textes, images ou vidéos) contribue réellement au rayonnement de l'établissement.

Calqué sur le modèle des bibliothèques, la base de données des collections est perçue comme un simple réservoir d'informations destinées davantage aux spécialistes qu'au grand public. Or, l'exemple du *Google Art Project* montre, s'il en était besoin, que l'accès aux collections patrimoniales – et non à l'événement autour de ces collections – est plébiscité par le public, et que le mode d'accès aux informations sur les collections n'est pas exactement celui de la base de données traditionnelle. Bien sûr, il y a forcément une base de données derrière la masse d'informations offertes par Google, mais l'affichage sur le web est tellement innovant qu'il transforme radicalement l'accès à l'information sur les collections.

Où en sommes-nous, en France, en ce qui concerne l'accès *via* le web aux informations sur les collections ? Le modèle de diffusion d'information par les bibliothèques est-il compris par les institutions détenant des collections patrimoniales ? Existe-t-il des professionnels, au sein de ces institutions, pour apprécier les enjeux liés à l'organisation, à la pérennité et à l'accès aux données numériques sur les collections ? Voilà les questions qu'il convient d'examiner aujourd'hui.

La France, l'Europe et Google

L'environnement culturel de chaque pays européen doit être pris en compte pour appréhender les raisons pour lesquelles les avancées françaises quant à la valorisation des collections sur le web ont été laborieuses. L'évocation de la politique numérique de deux pays, l'Allemagne et le Royaume-Uni, permet d'esquisser brièvement le cadre européen. Le modèle germanique est celui qui s'est le plus inspiré du fonctionnement des bibliothèques en matière d'accès aux informations sur les collections, en s'ouvrant très largement au monde numérique. Les sites des musées allemands ont d'emblée proposé des liens vers le *Google Art Project*, puis ont mis leurs collections à la disposition du géant numérique, rapprochant ainsi des œuvres aujourd'hui conservées aux quatre coins de l'Europe. Cette attitude n'est guère étonnante si on se rappelle que c'est à l'initiative des Allemands qu'a été créée la première plateforme permettant d'interroger simultanément les

catalogues des bibliothèques du monde entier⁴⁶. Le modèle anglo-saxon se distingue lui aussi en ce qu'il a tout de suite intégré le rôle important des innovations technologiques dans la valorisation des collections sur le web. Il n'est qu'à constater la richesse des sites comme celui du Victoria and Albert Museum ou celui de la Tate pour s'en convaincre : la richesse de contenu sur les œuvres mises en valeur par une abondance d'informations contextuelles est soutenue par la clarté de l'organisation des données et la simplicité de la navigation.

Ceci étant posé, on voit bien que le web dessine la même ligne de partage que celle dite « du livre », avec une tradition latine plutôt fermée et peu orientée vers l'utilisateur et une tradition des pays du Nord de l'Europe, beaucoup plus dirigée vers l'extérieur (pour rappel, les premiers essais de libre accès des collections patrimoniales en bibliothèque sont allemands).

Il n'est donc pas étonnant de constater que la France et l'Italie, aux collections pourtant renommées, sont restés relativement en marge de cette évolution. Relativement bien sûr, car il faut se souvenir que la base de données Joconde, permettant d'accéder aux informations sur toutes les collections françaises relevant de l'appellation « Musées de France », a été créée dans les années soixante-dix, et a été accessible *via* le minitel dès 1992. Les bases Palissy, Mérimée et Mémoire ont très vite couvert le reste du champ des collections et de leurs présentations au sein des monuments. À partir des années 2000, ces bases n'ont malheureusement pas été modernisées. Ce n'est que très récemment qu'un moteur de recherche unique (Collections, proposé par le ministère de la Culture) a été conçu pour interroger simultanément les multiples bases de données du ministère ainsi que celles des grands agrégateurs de données, comme la BNF ou la RMN. Le Louvre lui-même n'est qu'en phase de réinformatisation de ses collections, ne disposant à ce jour que de multiples bases de données : Joconde, Atlas pour les œuvres exposées et celle réservée aux arts graphiques, sans compter les petits portails thématiques conçus par la RMN. En Italie, le musée des Offices de Florence propose quant à lui des numérisations rétrospectives de ses catalogues imprimés, aux notices minimales et illustrées au mieux de petites vignettes.

La situation des pays européens en matière de numérisation des collections patrimoniales est donc hétérogène, et c'est pour cette raison que la Commission européenne a très tôt bâti des programmes permettant le transfert de compétence entre pays et favorisant l'utilisation de normes identiques. Le projet Michael⁴⁷ (Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe, 2004-2007) fut ainsi à l'origine de la première plateforme multilingue permettant d'accéder aux œuvres et documents dispersés dans des lieux et sur des serveurs différents. Ce projet a été soutenu par le réseau Minerva⁴⁸ (Ministerial Network for Valorising Digitisation Activities), qui visait à définir le cadre de la coopération européenne sur la mise en œuvre des politiques de numérisation, en identifiant les bonnes pratiques et en favorisant la création et l'identification de centres de compétences. Les experts de différents États-membres ont tenté de favoriser une approche transversale du

46 Il s'agit du KVK (*Karlsruher Virtueller Katalog*), http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk_en.html

47 <http://www.michael-culture.org/fr/home>

48 <http://www.minervaeurope.org>

patrimoine (musées, bibliothèques, archives, patrimoine bâti, archéologie) et l'utilisation des technologies ouvertes... sans avoir de prise directe sur les politiques d'établissements patrimoniaux devenus de plus en plus autonomes vis-à-vis de leurs ministères respectifs. Si ce rapprochement institutionnel des divers experts a été déterminant pour l'avancée d'Europeana⁴⁹, les discussions furent longues, tant sur les aspects techniques (formats, métadonnées) que sur les aspects juridiques⁵⁰. Ces ambitieux projets européens, menés par des professionnels de différents horizons et pays, ont mis du temps à trouver une langue réellement commune. La mise en œuvre de thésaurus multilingues, capables de rendre interopérables les bases de données, fut particulièrement complexe à appréhender. L'étude comparative des coupures chronologiques des grandes périodes historiques de certains pays européens réalisée par le projet européen Arena (Archaeological Records of Europe : Networked Access) illustre succinctement le problème.

À cela s'ajoute la complexité de l'interconnexion entre bases de données hétérogènes dans leur conception : une base de données muséale renseigne de manière univoque son champ « lieu », qui indique son lieu de conservation, alors qu'une base de données archéologique utilise deux champs, l'un concernant le lieu de conservation et l'autre le lieu où a été trouvé l'objet lors de fouilles. Pour l'entreprise européenne, qui désire rassembler toutes les données numériques issues des pays européens (livres, objets, œuvres, vidéos, documentation...), la tâche est donc immense du point de vue de l'ingénierie informatique.

Puis vint Google, et sa numérisation en très haute définition de quelques tableaux du musée du Prado (janvier 2009), qui fut un événement salué par toute la presse : enfin il était possible de voir l'œuvre, de l'étudier sous angles, de s'en délecter depuis chez soi – désir qui est loin de s'opposer à celui de « rencontrer » l'œuvre physiquement, contrairement au lieu commun largement répandu dans les institutions muséales. Google a compris que si les métadonnées étaient sélectionnées, l'entreprise serait profondément simplifiée, et que si le processus de production de l'image étaient maîtrisé, les problèmes juridiques de droits seraient levés. Aujourd'hui, Google offre une visite virtuelle de plus de 151 institutions, et propose plus de 32 000 images de qualité, en très haute définition, assorties des informations scientifiques nécessaires (le strict minimum cependant), affichées de manière non intrusive pour celui qui veut simplement observer l'œuvre, puisque la notice n'apparaît que si l'internaute le souhaite. Au-delà des débats sur l'indépendance française quant à la production de données relatives à ses collections, ou plus simplement du malaise causé par toute entreprise monopolistique, force est de reconnaître que le projet de Google va peut-être contribuer à faire voler en éclat les inerties institutionnelles, tout comme Google books avait fait avancer la cause des utilisateurs, en proposant du plein texte téléchargeable dans des formats ouverts (texte ou epub⁵¹).

49 <http://www.europeana.eu/portal/>

50 Il a fallu résoudre la question des droits d'auteur sur les œuvres numérisées, puisque la législation européenne reconnaît les droits d'auteur du photographe dans ce cas.

51 Le format epub (acronyme de « *electronic publication* ») est un format ouvert standardisé pour les livres numériques.

Pourquoi le *Google Art project* a-t-il réussi en quelques années ce qu'Europeana a mis tant de temps à réaliser, malgré un investissement institutionnel sans précédent ? Certes, le projet diverge fondamentalement dans ses objectifs : Europeana a été conçu comme une médiathèque virtuelle, diffusant aussi bien des images, des livres, des vidéos que des modèles en 3D, soit 20 millions d'œuvres numérisées aujourd'hui et 2 200 partenaires européens. C'est tout le savoir des institutions partenaires en matière de métadonnées sur les œuvres qui est également diffusé, et c'est bien l'articulation de ces métadonnées entre elles qui a été si longue à élaborer, malgré les outils aujourd'hui à notre disposition, comme la cartographie sémantique des bases de données⁵², ou le format RDF⁵³, permettant de stocker des données de manière relationnelle. La diversité des accès aux données des musées et des bibliothèques est une réussite indéniable (possibilité de visualisation des notices soit sous forme de chronologie, soit par lieu de conservation, par exemple) et pourtant, c'est bien Google qui a réussi à se faire connaître du grand public.

On peut invoquer la médiatisation du projet, la force d'impact sur le web du puissant moteur de recherche... mais peut-être faut-il également prendre en compte la manière dont Google a « offert » ces données sur le web, c'est-à-dire comment Google les a déployées et affichées sur le web.

Les types d'accès aux collections sur le web et la variété de la mise en œuvre

Pour comprendre le degré d'innovation du *Google Art Project*, il nous faut balayer rapidement la manière dont les informations relatives aux collections (images et texte) apparaissent aujourd'hui sur le web. Afin de faciliter ce parcours, nous aurons recours à une typologie simplificatrice, mais qui permet de poser les termes du débat, ou, plus exactement, de ce que nous souhaiterions voir devenir un débat en France au sein des institutions patrimoniales conservant des collections.

Trois grands types de modes d'accès aux collections apparaissent aujourd'hui : le type « réservoir à notices », le type « éditorial » et le type, encore très rare, « nouvelles technologies ». Trois types pour trois modèles de diffusion des données : le modèle des bibliothèques, le modèle de l'édition et le modèle du web 2.0.

La majorité des institutions ont choisi de diffuser leur connaissance des collections sur le modèle des bibliothèques, affichant une notice et une image documentaire de plus ou moins bonne qualité, selon une compréhension plus ou moins pertinentes des attentes de l'internaute. En effet, quoi de commun entre, par exemple, une notice du musée d'Orsay et une notice du British Museum ? Pour un œil non averti, elles se ressemblent, mais pour l'utilisateur, elles sont sensiblement différentes.

52 Il s'agit de réaliser une carte d'un ensemble d'informations sur la base de la sémantique, afin de partager et créer des connaissances. L'objectif des cartes est d'aider à facilement appréhender des ensembles d'informations complexes.

53 Resource Description Framework (RDF), <<http://www.w3.org/RDF/>>.

Outre un affichage des données qui permet de « rebondir » d'une notice à l'autre, comme cela est désormais de plus en plus fréquent, la notice au British Museum délivrée n'est plus conçue comme « notice figée », mais comme un savoir provisoire et interactif, grâce à cette simple phrase insérée : « *Noticed a mistake? Have some extra information about this object? Please contact us.* » C'est une vision totalement différente du savoir qui s'affiche, et aujourd'hui la majorité des bibliothèques l'ont adoptée. La possibilité de signaler des erreurs et de contacter simplement le conservateur responsable du fonds change considérablement l'intégration des chercheurs à la construction des connaissances. Ajoutez à cela une image de qualité pour une œuvre en noir et blanc, dont les couleurs ont été calibrées avec une mire, une haute définition accessible sur le web et une réutilisation des données facilitée par un simple formulaire en ligne (bouton « reuse »)... et vous saisissez la spécificité de la culture anglo-saxonne en matière de diffusion de l'information sur les collections. Il y a bien plusieurs façons de concevoir un « réservoir » de données sur le web : l'une ouverte à l'interactivité et à l'utilisateur, l'autre plus figée sur son savoir. Cela ne signifie pas pour autant que la diffusion des données sur les collections, en France, serait intégralement verrouillée. Aujourd'hui, le musée d'Orsay offre la possibilité de voir, à partir d'un plan de salle, si une œuvre recherchée a été déplacée, ce qui est d'un confort considérable pour les conférenciers et professeurs qui axent leurs discours sur un chef-d'œuvre qui peut s'avérer être en prêt. Le musée du quai Branly propose quant à lui l'accès aux notices des œuvres non exposées, mais combien de musées français offrent cette possibilité pourtant en usage depuis longtemps pour les collections conservées au Royaume-Uni ?

Le type « réservoir » appelle également d'autres considérations sur sa mise en œuvre : *quid* de l'accès aux œuvres pour un public qui ne connaîtrait ni un nom d'artiste – ou son orthographe correcte – ni la manière d'entrer dans une base de données de collections ? Un élève de troisième, voulant rechercher des informations sur un thème donné et une période particulière aura bien du mal à manipuler ce genre d'accès au savoir et se repliera sur Wikipedia avec raison. On peut être certain que la National Gallery a pris la mesure de ces obstacles éventuels lorsqu'on observe la variété des accès à la base de données des collections : un parcours aléatoire des chefs-d'œuvre, un accès par ordre alphabétique, un accès par siècle, un accès par thème.

Le type d'accès aux collections défini comme « éditorial » est quant à lui assez simple à appréhender. Il rassemble les sites au contenu en général assez pauvre qui proposent soit une édition numérique de type feuilletaire – pour les livres par exemple –, soit une édition numérique du musée lui-même – numérisation panoramique du lieu avec accès aux informations sur les collections en cliquant sur celles-ci. Ce type d'accès à l'information a l'avantage d'être simple et clair pour les personnes ne maîtrisant pas bien les possibilités des bases de données, et permet de mettre en valeur des institutions patrimoniales peu connues. Il est d'ailleurs à noter que parmi les institutions à faible « visibilité », l'idée que la numérisation panoramique détourne le public de la fréquentation physique du lieu n'a absolument pas cours. Ces institutions misent bien au contraire sur le désir de la rencontre physique avec l'œuvre, dont le préambule est une découverte par le web.

Enfin, le type « nouvelles technologies » ne recouvre de fait que quelques institutions pionnières, mais il faut en rendre compte car elles mettent en place l'avenir de la réflexion sur la diffusion du savoir sur les collections. Le Metropolitan Museum of Art, dont le site internet est à ce jour le plus visité au monde des sites des musées, propose ainsi des fonctionnalités, du type de celles d'Europeana, permettant de mettre à disposition la base de données des collections de manière plus ludique, sans pour autant sacrifier le savoir. La notice est mise en contexte de manière pédagogique (date de l'œuvre située dans une frise chronologique, lien vers d'autres thématiques ou une thématique similaire dans un autre pays) et, ce faisant, plus accessible au public.

Mais l'exemple le plus frappant de ce type d'approche est sans conteste le Rijksmuseum API⁵⁴ (Application Programming Interface), service offert par le Rijksmuseum à ses partenaires et à tous les développeurs d'applications. Grâce à cette API, les données et les images du musée d'Amsterdam sont disponibles pour une réutilisation par les développeurs, puisque l'API est une interface de programmation qui gère l'interaction des programmes. Ces API sont essentielles à la mise en œuvre de l'interopérabilité informatique, c'est-à-dire la capacité d'un système informatique à s'adapter à d'autres systèmes présents ou futurs. Pour le musée, il s'agit de donner une clé API à appliquer sur une simple demande par mail. Le code envoyé en retour permet de récupérer l'ensemble des données numériques produites par le musée, soit aujourd'hui 111 000 notices avec leurs images. Les utilisateurs peuvent alors injecter ces données dans le programme de leur choix, ou dans un programme développé par leurs soins (reconnaissance faciale appliquée aux peintures, applications mobiles nomades, jeux, albums personnalisés, application créant des liens entre différents musées à partir de leurs collections, etc.). Le « produit multimédia fermé », c'est-à-dire non évolutif, tel qu'il est aujourd'hui réalisé par un musée, est considéré comme voué à l'obsolescence. C'est à l'utilisateur de laisser libre court à sa créativité et de proposer une nouvelle manière d'accéder aux informations sur les collections. L'idée du « *weblab* » s'impose véritablement, non pas en intégrant des expériences interactives importées par une entreprise extérieure – comme le Museum Lab du musée du Louvre, né de la collaboration avec DNP⁵⁵ – mais en laissant chacun construire son mode de découverte des œuvres.

Ce bref recensement des manières de donner accès aux collections montre combien il reste encore à faire, à réfléchir, à connaître et à imaginer pour que tous les publics puissent s'approprier notre patrimoine culturel.

Le web 3.0 des musées ?

Le Rijksmuseum, en donnant aux développeurs du contenu (textes et images) grâce auquel ils vont expérimenter de nouveaux programmes de mise en valeur

⁵⁴ <http://www.rijksmuseum.nl/api>

⁵⁵ <http://www.museumlab.fr>

des collections, est peut-être un exemple à part, mais ouvre une voix riche d'avenir pour les musées engagés dans l'*open data* (ou « données ouvertes », publiques, librement accessibles et réutilisables). Est-ce le modèle de diffusion des collections du web 3.0, ce concept encore mal défini qui tente d'anticiper les développements à court terme du web 2.0 ? À l'heure où l'*open data* n'est encore qu'un souhait, mais sera vraisemblablement bientôt une nécessité, le Rijksmuseum est la seule institution patrimoniale à offrir cette possibilité. Sous réserve d'une licence Creative Commons 0, licence qui permet d'exempter son propre travail du droit d'auteur, et ce, partout dans le monde⁵⁶, et en laissant au visiteur la possibilité de signaler un droit d'auteur non respecté, le musée s'est résolument affranchi de ce qui est en général avancé par les autres institutions comme étant un obstacle insurmontable.

Il est vrai que ce type de réutilisation des données demeure réservé aux visiteurs maîtrisant les nouvelles technologies, ou au moins la notion d'API... là où Google permet une réutilisation facilitée des données, intuitive et accessible par le biais de la création de « galeries » personnelles, aussi facilement réalisables qu'un album photo sur Facebook. Le succès de ces galeries est un témoignage fort de l'attente créée par le web 2.0, qui se fonde sur la culture du partage d'une vue subjective du monde. En offrant à ses visiteurs la possibilité de réaliser des regroupements thématiques et de les partager sur le web, avec des images de grande qualité, et des métadonnées minimales – ou notices – mais exemptes de confusion ou d'erreurs, car « nettoyées » par ses soins, Google a fait une démonstration magistrale de sa maîtrise de l'information, de son accès à sa visualisation, qui satisfait à la fois le chercheur et le grand public.

Si l'effort n'a rien à voir avec les services innovants offerts par le Rijksmuseum, à l'aide de données rendues intégralement publiques, Google diffuse l'idée que les informations doivent pouvoir être facilement réutilisées. Certes, aujourd'hui, les images en haute résolution du *Google Art Project* demeurent non téléchargeables car elles restent l'entière propriété des musées, mais cet essai va sans doute faire évoluer très rapidement les institutions patrimoniales, encore frileuses face à « leurs » données et très éloignées de la philosophie de l'*open data*. Et ce, bien plus que les efforts patients et constants d'Europeana, parce que Google répond avec succès à l'attente des utilisateurs et non aux souhaits des experts institutionnels.

Il appartient aux institutions patrimoniales de faire en sorte que Google ne soit pas le seul site à se préoccuper des attentes de l'utilisateur d'aujourd'hui. Proposer des images de qualité (réellement calibrées et de très haute résolution pour étudier la couleur et la matérialité de l'œuvre), et proposer une interconnexion de bases de données, voilà, *a minima*, les tâches à laquelle les institutions patrimoniales doivent s'atteler si elles ne souhaitent pas voir Google devenir le premier site patrimonial visité.

56 <<http://creativecommons.org>>. Ce site permet de générer des pages HTML en intégrant des métadonnées qui signaleront le travail réalisé comme étant disponible sous CC0.

Les dossiers de restauration du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) : vers une reconnaissance patrimoniale

Clémence Raynaud

Constitués depuis les années 1930, les dossiers de restauration du C2RMF forment aujourd'hui l'un des fonds institutionnels les plus riches, en Europe, dans le domaine de la conservation-restauration des biens culturels⁹⁶.

Organisé pour répondre aux besoins des conservateurs et des restaurateurs dans le cadre des interventions menées sur les collections des musées de France, cet ensemble a connu, ces dernières années, un processus de patrimonialisation lié à sa reconnaissance comme fonds d'archives publiques. Cette évolution n'est pas seulement due à l'inévitable vieillissement du fonds ; elle tient aussi à d'autres facteurs déterminants, comme le remarquable développement des recherches dans le domaine de l'histoire de la restauration. On tentera ici d'en examiner les différents ressorts ainsi que les actions conduites par le service de la documentation pour soutenir ce processus. Afin de concilier l'impératif de conservation et la fonction documentaire, un plan de conservation, engagé en 2005, est mis en œuvre parallèlement à la dématérialisation des fonds, qui a bénéficié de la compétence développée au C2RMF, depuis les années 1990, dans le domaine des nouvelles technologies de l'information.

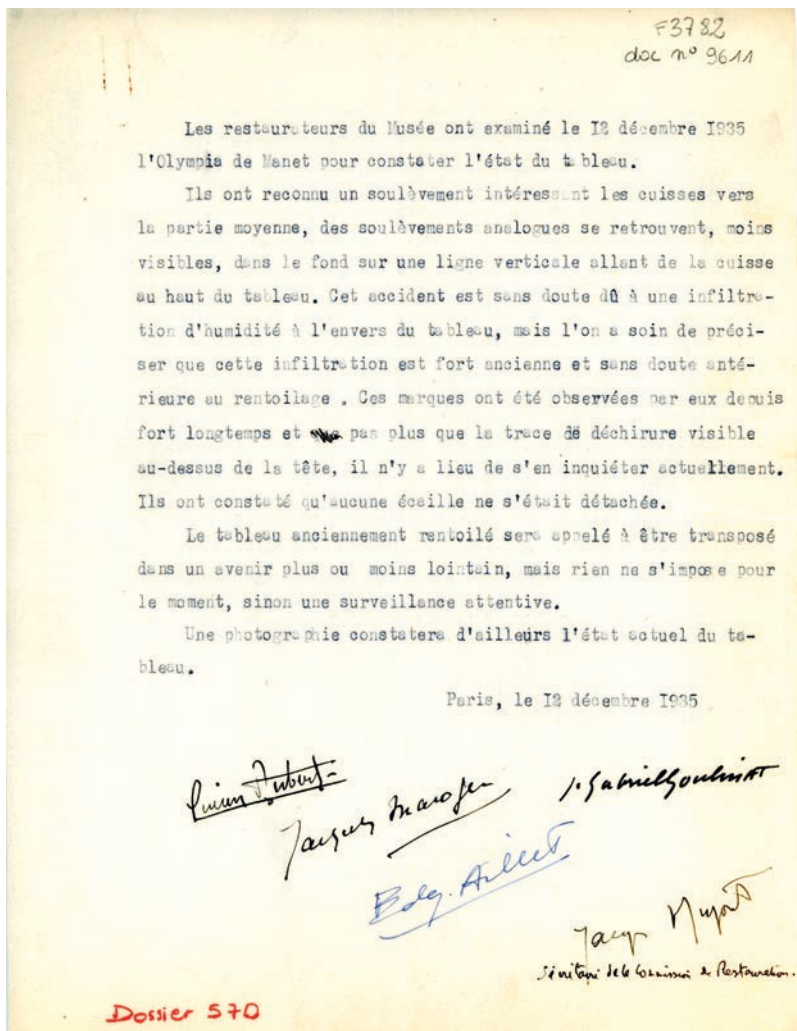
Historique du fonds

L'origine de ce corpus est étroitement liée à l'institutionnalisation, dans les années 1930, de la restauration au sein des musées de France. En effet, les plus anciens dossiers de restauration conservés au C2RMF remontent à la création, en 1935, de l'atelier de restauration des peintures du musée du Louvre, né de la volonté d'Henri Verne⁹⁷ d'organiser la restauration au sein des musées nationaux⁹⁸. Ce que devait être le contenu d'un dossier de restauration avait été explicitement défini lors de la commission de restauration du 16 février 1935, réunie

96 Je tiens à remercier chaleureusement Brigitte Bourgeois et Joëlle Crétin, pour la relecture de cet article et leur précieux soutien, ainsi que les restaurateurs et collègues du département Restauration du C2RMF, qui enrichissent quotidiennement ce fonds.

97 Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre de 1926 à 1939.

98 CABILLIC Isabelle, « Jean-Gabriel Goulinat, chef de l'atelier de restauration des peintures des musées nationaux (1935 à 1971) », *Technè*, n° 27-28, 2008, p. 92.



Constat d'état relatif à l'Olympia, d'Édouard Manet (Paris, musée d'Orsay),
12 décembre 1935. C2RMF, dossier P 570.

© C2RMF.

sous la présidence d'Henri Verne⁹⁹. Préalablement à toute restauration était établi au laboratoire du musée du Louvre un dossier qui devait inclure une photographie mettant en évidence les « lésions de la peinture¹⁰⁰ », accompagné d'une description de celle-ci. S'agissant de la restauration, le traitement envisagé, « après entente avec les restaurateurs et avis de la commission », ainsi que le travail réalisé devaient être décrits dans un rapport faisant état des éventuelles modifications

99 RAYNAUD Clémence, « Les archives de la restauration au Centre de recherche et de restauration des musées de France », *Technè*, n° 27-28, 2008, p. 43-46.

100 *Ibid.*, p. 43. Archives des musées nationaux, P 16 1933-1936.

apportées au projet primitif de restauration¹⁰¹. Enfin, le dossier devait être complété par des « photographies justificatives » témoignant de l'état de l'œuvre à différents stades de l'intervention¹⁰².

Dès 1935, des documents attestent la volonté de faire état précisément des interventions, mais il semble que la constitution rigoureuse et systématique d'une documentation ressortissant à la restauration revienne à Germain Bazin, conservateur au musée du Louvre, chargé de la « surveillance » de l'atelier de restauration des peintures en 1937¹⁰³, puis directeur du service de Restauration des peintures des musées nationaux (1965-1971). Dès sa nomination, en effet, Germain Bazin mettait « au point les archives de la restauration », veillant à ce qu'un dossier comprenant un rapport rédigé par le restaurateur soit constitué sur chaque tableau¹⁰⁴.

Le dossier ainsi réalisé lors de la restauration du portrait de Pierre Quthe (François Clouet, musée du Louvre)¹⁰⁵, transposé de bois sur toile en 1939, constitue un exemple remarquable de la méthodologie documentaire mise au point dans les années 1930 au sein des musées de France. Le tableau fut soigneusement photographié avant l'intervention décidée par la commission de restauration du 19 novembre 1937. Effectués au laboratoire en mars 1938, les examens en lumière rasante et sous ultraviolets mirent en évidence les nombreux soulèvements de la couche picturale qui justifèrent sa transposition. L'état du tableau à l'issue de la transposition fut documenté en mars 1939, en lumière directe et sous ultraviolets, avant l'intervention de Lucien Aubert, chargé de la restauration de la couche picturale en 1940. Celle-ci est décrite dans un rapport manuscrit joint au dossier, qui rend compte des choix de traitement et des produits utilisés pour la retouche, suivant une déontologie devenue fondamentale dans les codes professionnels définis en Europe dans la seconde moitié du xx^e siècle.

Au service de Restauration des peintures des musées nationaux, devenu service de Restauration des musées de France en 1992 puis C2RMF en 1998, l'application rigoureuse, pendant des décennies, de cette méthodologie a progressivement permis la constitution d'un fonds considérable, comprenant aujourd'hui près de 38 000 dossiers de restauration.

Compte tenu de l'histoire du fonds, la section Peinture est aujourd'hui la plus riche (plus de 22 000 dossiers), les rapports les plus anciens ne remontant guère, dans les autres domaines, avant les années 1960-1970. Les corpus d'archéologie, arts décoratifs, arts graphiques, art moderne et contemporain, d'ethnographie et de sculpture ne connurent d'ailleurs un véritable développement qu'à partir des années 1980, suivant une évolution qui peut s'expliquer non seulement par le développement des activités du service dans ces domaines, mais aussi par l'arrivée des premières promotions de restaurateurs diplômés, formés à la documentation des interventions.

101 *Ibid.*

102 *Ibid.*

103 BAZIN Germain, *Souvenirs de l'exode du Louvre. 1940-1975*, Paris, Somogy, 1992.

104 Lettre de Germain Bazin à Jean-Gabriel Goulinat, 28 avril 1939, C2RMF. Cf. RAYNAUD, art. cit., 2008, p. 46, n. 3.

105 C2RMF, dossier P 1082.



François Clouet, *Pierre Quthe, apothicaire*, Paris, musée du Louvre :
photographie en lumière rasante, mars 1938 (avant restauration).

C2RMF, dossier P 1082.

© C2RMF.



François Clouet, *Pierre Quthe, apothicaire*, Paris, musée du Louvre :
photographie sous ultraviolets, mars 1938 (avant restauration).
C2RMF, dossier P 1082.
© C2RMF.



François Clouet, *Pierre Quthe, apothicaire*, Paris, musée du Louvre :
photographie après transposition, mars 1939. Au revers : « Le vernis est chanci.
Certains repeints gras apparaissent en noir sur le vernis chanci. »

C2RMF, dossier P 1082.

© C2RMF.

LUCIEN AUBERT

ARTISTE-PEINTRE
RESTAURATEUR DES TABLEAUX
des Musées Nationaux
et des Monuments Historiques

55, RUE DU CHERCHE-MIDI - PARIS VI^e
LITTRÉ 07-93



Jean Colinet.

Portrait de Pierre Guthe.

La présence de nombreuses écaillures en formation rendit indispensable la transposition de bois sur toile de la peinture. Le panneau de chêne était demeuré très sain, mais l'enduit n'y adhérait plus; la transposition fut exécutée au cours de l'année 1939.

Au cours du nettoyage de nombreux repeints anciens, très defectueux furent enlevés, ce qui entraîna le dévissage complet de la peinture.

Les repeints semblaient dater de 60 à 80 ans, d'après la durée de la couleur; ils étaient beaucoup plus étendus que les accidents.

La peinture originale retrouvée sous les repeints était en bon état; seuls le visage présentait quelques traces d'usure qui avaient motivé les repeints anciens.

Les accidents d'écarts furent restaurés à l'empâche (enduit de Muzii) en respectant la peinture originale, et le tableau fut vernissé au vernis cristal Lefranc.

Finist - Mai 1940.

D1082

Le statut des dossiers de restauration aujourd'hui : un fonds documentaire classique ?

Bien que Germain Bazin désignât originellement ces dossiers comme les « archives de la restauration », c'est le vocable de « documentation » qui prévalait au C2RMF au début des années 2000 pour qualifier cet ensemble. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce changement d'appellation qui a pu être lié, en premier lieu, à l'usage de ces dossiers. Utilisés essentiellement dans le cadre des interventions conduites au C2RMF sur les œuvres des musées de France, ces dossiers comprenaient également des diapositives régulièrement empruntées pour des conférences, cours ou publications. Leur gestion et leur classement furent pensés en fonction des besoins du service, de manière à répondre, le plus rapidement possible, aux demandes des utilisateurs, principalement des restaurateurs, conservateurs et ingénieurs. En outre, cette documentation s'est progressivement enrichie, au fil des ans, de documents produits hors du service (fonds bibliographique, littérature grise).

Au-delà de leur évidente fonction documentaire, les dossiers de restauration du C2RMF ont pourtant un statut différent d'un fonds documentaire classique qui, par définition, est susceptible d'évoluer en fonction de la demande. En effet, ces dossiers contiennent essentiellement des documents non publiés et procédant de l'activité d'une institution, le C2RMF, depuis la création de l'atelier de restauration des peintures en 1935 : au sens des lois du 17 juillet 1978 et du 15 juillet 2008¹⁰⁶, les dossiers de restauration du C2RMF constituent donc un fonds d'archives publiques.

Outre la légitimité juridique, la récente reconnaissance de cette documentation comme fonds d'archives publiques s'est appuyée sur différents éléments déterminants. Ainsi ce processus de patrimonialisation a-t-il largement bénéficié du développement des études sur l'histoire de la restauration qui tend aujourd'hui à s'affirmer comme un champ de recherche à part entière de l'histoire de l'art. Dans le sillage de Ségolène Bergeon et de Georges Brunel, les recherches conduites par les équipes réunies au C2RMF autour de Brigitte Bourgeois et de Nathalie Volle ont ainsi contribué à mettre en évidence les apports de l'histoire de la restauration à la connaissance du patrimoine, dans une démarche qui présente également l'intérêt de favoriser, par effet de miroir, l'analyse de la déontologie et des pratiques actuelles. Les résultats de ces travaux, dont certains ont été menés en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art, ont notamment été publiés dans trois numéros de la revue *Technè*, entièrement consacrés à l'histoire de la restauration,

106 Loi n° 78-753 du 17 juillet 1978 portant diverses mesures d'amélioration des relations entre l'administration et le public et diverses dispositions d'ordre administratif, social et fiscal ; loi n° 008-696 du 15 juillet 2008 relative aux archives, article L 211-4 : « Les archives publiques sont : a) Les documents qui procèdent de l'activité de l'État, des collectivités territoriales, des établissements publics et des autres personnes morales de droit public ou des personnes de droit privé chargées de la gestion d'un service public, dans le cadre de leur mission de service public. »

en 2008, 2010 et 2011¹⁰⁷. Ces recherches ont nourri, parallèlement, des séminaires de l'École du Louvre qui a favorisé leur développement en intégrant, dès 2003, l'histoire de la restauration dans ses programmes d'enseignement de cinquième année¹⁰⁸, puis de troisième cycle. Enfin, un récent numéro de la revue *Histoire de l'art* a consacré l'entrée de cette thématique dans les axes de la recherche universitaire française¹⁰⁹.

Dans ce contexte, l'exploitation historique des archives du C2RMF s'est considérablement développée, notamment dans le cadre de mémoires de l'École du Louvre, contribuant à renouveler notre regard sur un fonds qui témoigne de plus de soixante-dix ans d'histoire de la restauration au sein des musées de France.

Par ailleurs, la mission des Archives nationales au ministère de la Culture et de la Communication, dirigée par Édouard Vasseur de 2006 à 2012, a également joué un rôle décisif en légitimant et en soutenant, dans le cadre de sa mission d'aide et de conseil, les actions conduites par le service de la Documentation du C2RMF en faveur de la reconnaissance de cet ensemble comme fonds d'archives publiques. Son expertise a ainsi été déterminante, tant dans la mise en application des règles de communication des documents, en conformité avec la législation sur l'accès aux documents administratifs¹¹⁰, que dans la définition d'une politique de conservation.

L'étude de conservation

En effet, l'identification de cette documentation comme fonds d'archives publiques a mis la question de sa conservation au premier plan. C'est dans ce contexte qu'une évaluation de l'ensemble du fonds a été confiée à Pierre-Emmanuel Nyeborg, conservateur-restaurateur de photographies et consultant en conservation préventive. Conduite en 2005, cette étude¹¹¹ a consisté en une enquête menée sur place et en la rédaction d'un rapport, suivant une méthode devenue courante, notamment dans les domaines des archives et des bibliothèques. Les objectifs de cette étude étaient doubles :

— faire un état des lieux des collections documentaires (typologie, volumétrie), établir un diagnostic de leur état et de leurs conditions de conservation (environnement

107 « La restauration des œuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée. XVIII^e-XIX^e siècles », *Technè*, n° 27-28, 2008 ; « Une perfection dangereuse » : la restauration des vases grecs », *Technè*, n° 32, 2010 ; « Des traités aux ateliers. Théorie et pratiques de la restauration des peintures et des dessins en France. XVIII^e-XIX^e siècles », *Technè*, n° 33, 2011.

108 « Regards sur l'histoire de la restauration », séminaire dirigé par Nathalie Volle et Brigitte Bourgeois, puis « La matière oubliée : enquête sur l'histoire de la restauration », séminaire de master 2 dirigé par Brigitte Bourgeois et Clémence Raynaud, depuis 2009.

109 « Restauration : quels enjeux pour l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 68, 2011.

110 Cf. *supra*, note 11.

111 NYEBORG Pierre-Emmanuel, RAYNAUD Clémence, « De la documentation aux archives : l'évaluation du fonds de la section restauration au C2RMF et ses enjeux », dans *Conservation-restauration des biens culturels*, actes des journées d'études « Enjeux et pratiques documentaires en conservation-restauration. Perspectives pour la recherche » organisées par l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAUFU) et le Centre de recherche en préservation des biens culturels, Paris (INHA), 14-15 octobre 2010, cahier technique n° 19, 2012, p. 37-41.

climatique, modes de conditionnement et de stockage, risques liés à la communication des documents);

- élaborer une politique de conservation, définir des priorités.

À l'issue de cette évaluation réalisée suivant la méthode par sondages, le diagnostic général n'était pas alarmant, le rapport établissant que «le fonds est globalement en bon état¹¹²». Grâce à des conditions environnementales relativement bonnes, essentiellement dues à l'excellente inertie du bâtiment, les dégradations chimiques restaient très limitées en dépit de la présence de nombreux matériaux sensibles, tels que les pochettes en papier cristal, les papiers et boîtes en pâte chimique, ou encore les chemises plastifiées.

Les points les plus problématiques, d'ordre physique, étaient essentiellement liés aux modes de stockage et au choix de certains conditionnements. En effet, les unités de stockage en place, datant des années 1970-1990, répondaient à des impératifs d'efficacité liés à la fonction documentaire du fonds. Certains, comme les meubles rotatifs de la section Peinture, pouvant contenir près de 4 000 dossiers, présentaient même un haut niveau de performance en matière d'ingénierie documentaire. Dotés d'une grande capacité, ces meubles mécanisés permettent d'accéder rapidement et aisément à un dossier sur la simple pression d'un bouton. Mais ils soumettent les documents qu'ils contiennent à des risques physiques importants pouvant entraîner plis et déchirures. Aussi pratique soit-il, ce mode de stockage s'avère donc incompatible avec une conservation à long terme de documents d'archives¹¹³.

De même, les diapositives originales étaient conservées dans des meubles plus adaptés à la consultation qu'à la conservation. Conçus à la fois pour le stockage et le visionnage, ces meubles peu étanches à la poussière étaient équipés de panneaux lumineux qui exposaient les films à une forte intensité lumineuse lors de chaque consultation.

Compte tenu de ces éléments, les préconisations établies par Pierre-Emmanuel Nyeborg portaient sur deux principales priorités :

- le reconditionnement du fonds des diapositives, au fur et à mesure de sa numérisation : les meubles en aggloméré, équipés de panneaux lumineux, devaient être progressivement remplacés par un stockage vertical et compacté des diapositives, dans des boîtes en carton de conservation, placées sur des étagères métalliques, en vue d'une mise au froid;
- le reconditionnement des dossiers de restauration stockés dans les meubles rotatifs : ces unités mécanisées, sur lesquelles de fortes réserves ont été émises, contiennent plus de 18 300 dossiers de la section Peinture (dont les dossiers ouverts dans les années 1930-1940); un reconditionnement similaire a été préconisé (boîtes de conservation stockées sur des étagères métalliques).

112 NYEBORG Pierre-Emmanuel, « Étude de conservation préventive : fonds documentaire, site Versailles, Centre de recherche et de restauration des musées de France », 2005, p. 3 (rapport inédit conservé au C2RMF).

113 *Ibid.*, p. 12-13.



Meuble mécanisé, utilisé pour le stockage des dossiers.
© C2RMF / C. Raynaud.

Les conclusions de cette évaluation ont été d'autant plus déterminantes qu'elles furent énoncées en tenant compte des moyens humains et financiers du service. Dans la définition d'une politique de conservation, d'autres compromis se sont avérés nécessaires du fait de la nature ambivalente du fonds. Ainsi, il était impératif de garantir la fonction documentaire, qui ne devait en aucun cas être entravée par la mise en place de nouveaux modes de stockage. C'est pourquoi les opérations de reconditionnement ont été conduites parallèlement à un plan de numérisation, qui devait permettre un accès efficace et rapide à l'information.

Par ailleurs, l'évaluation du fonds, conduite par un professionnel de la conservation, a permis de justifier l'obtention d'un budget, tant pour le reconditionnement que pour la numérisation, dans un établissement où la valeur patrimoniale du document est nécessairement moins évidente que dans le milieu des archives et des bibliothèques. De fait, cette étude de conservation n'a pas été seulement une issue du processus de patrimonialisation : elle en a aussi constitué l'une des étapes décisives, en ce sens qu'elle a attiré l'attention des responsables et des utilisateurs sur la valeur matérielle et patrimoniale d'un fonds dont ils sont aussi, pour la plupart, les producteurs quotidiens.

Le plan de numérisation et de reconditionnement des documents

Suivant les préconisations énoncées à l'issue de l'évaluation, la priorité a été donnée à la numérisation et au reconditionnement des diapositives qui constituent les objets photographiques les plus sensibles du fonds.

À ce jour, environ 40 % du fonds, qui comprend près de 190 000 items, ont été traités. En dépit de l'externalisation des opérations de numérisation, confiées à des prestataires spécialisés, la mise en œuvre de la dématérialisation nécessite un étalement sur de nombreuses années. En effet, les exigences de qualité nous ont paru incompatibles avec un plan de numérisation de masse conduit en un temps restreint. Les photographies constituant des témoignages uniques sur l'état des œuvres au moment de la prise de vue, la conformité de la reproduction numérique à l'original est un impératif absolu qui nécessite des contrôles rigoureux et systématiques de la part de l'équipe du C2RMF chargée de la numérisation des fonds¹¹⁴.

Une fois numérisées, les diapositives sont progressivement reconditionnées dans des pochettes en polyester disposées dans des boîtes de conservation, elles-mêmes stockées sur des rayonnages métalliques, en vue d'un versement aux Archives nationales. Ces opérations de reconditionnement ont permis de désencombrer les espaces de meubles très volumineux qui, rappelons-le, n'étaient pas adaptés à la conservation des diapositives. À ce stade du plan de conservation, il est aujourd'hui possible d'envisager l'installation de rayonnages mobiles de type *compactus* dans lesquels seront stockés, en priorité, les dossiers les plus anciens de la section Peinture, en cours de reconditionnement et de numérisation.



Le conditionnement des diapositives dans des boîtes de conservation.
© C2RMF / F. Lauginie.

114 Assurée par Cécile Binet, Marie-Liesse Boquien, Joëlle Crétin et Christine Desgrez, que je tiens à remercier ici, ainsi que Simone Duchêne et Noël Zéganath, chargés du reconditionnement des documents.



Le stockage compacté et vertical des diapositives.
© C2RMF / C. Raynaud.

La dématérialisation du dossier de restauration, la mise en place d'un archivage électronique

Le plan de numérisation des dossiers de restauration s'inscrit dans un vaste chantier de dématérialisation de l'information au C2RMF. Ainsi la numérisation, qui constitue l'un des aspects du plan de conservation dans la mesure où elle assure la sauvegarde de l'information, permet-elle aussi de garantir et de développer la fonction documentaire du fonds alors que l'usage d'un mobilier ergonomique est remis en question pour des raisons de conservation.

Au fur et à mesure de la numérisation, les documents sont systématiquement versés dans la base Eros, qui constitue aujourd'hui la mémoire dématérialisée du C2RMF. Créée en 2002 et développée au Centre à partir de logiciels libres, cet outil d'archivage et de recherche est le fruit de l'expérience acquise au C2RMF dans le domaine des nouvelles technologies de l'information sous l'impulsion de Christian Lahanier, chef du département de la Documentation de 1998 à 2007. Mise en place au laboratoire, puis ouverte à la restauration¹¹⁵, la base a constitué l'instrument de catalogage de l'ensemble de la documentation produite au C2RMF à partir de 2004. Dans les années qui suivirent, nous avons développé et organisé un archivage électronique, de manière à verser l'ensemble des images et des documents produits sous forme numérique dans la base au fur et à mesure de leur production¹¹⁶. Dans le cadre de cet archivage courant, environ un millier de dossiers d'étude et de restauration sont ainsi traités, chaque année, par la filière Archives, documentation et bibliothèques, également chargée de la numérisation des fonds.

Grâce aux campagnes de numérisation rétrospective et à l'archivage électronique courant, la base Eros contient aujourd'hui près de 290 000 images numériques et 20 000 documents électroniques, pour un total de 467 800 notices. Doté d'un moteur de recherche en plein texte, cet outil a accru considérablement le potentiel d'exploitation de la documentation constituée au C2RMF depuis les années 1930. Parmi les bénéfices de la dématérialisation des dossiers de restauration figurent les projets de mutualisation documentaire qui tendent à se développer actuellement au plan international. Si la base Eros reste, pour des questions essentiellement juridiques, inaccessible sur internet, des corpus documentaires numérisés peuvent être mis en ligne dans le cadre de partenariats scientifiques ; le C2RMF a ainsi participé à des projets soutenus par la Mellon Foundation, comme le Raphaël Research Resource, sur le site de la National Gallery de Londres, et la Rembrandt Database¹¹⁷.

115 AITKEN Geneviève, PILLAY Ruven, LAHANIER Christian *et al.*, « Évolutions de la base de données Eros dédiée à la conservation-restauration », dans *Icom-CC, 15th Triennial Conference New Delhi, 22-26 september 2008*, vol. I, p. 28-35.

116 CRETIN Joëlle, DESGREZ Christine, « La dématérialisation du dossier de restauration au C2RMF », dans *Conservation-restauration des biens culturels, op. cit.*, p. 35-36.

117 DONKERSLOOT Wietske, « The Rembrandt Database : an inter-institutional research resource for art-historical, technical and conservation documentation », *Technè*, n° 35, 2012, p. 123-126.

L'informatique documentaire et la dématérialisation se sont ainsi révélées cruciales dans le développement du potentiel documentaire d'un fonds dont l'intérêt historique et scientifique est considérable¹¹⁸. Combinées à des recherches historiques apportant une meilleure connaissance de ces archives, elles contribuent, de manière décisive, à leur assurer une meilleure visibilité tout en favorisant la mise en œuvre d'un plan de conservation des documents originaux.

Conservation et dématérialisation ont donc joué des rôles tout à fait complémentaires dans le processus de patrimonialisation des dossiers de restauration du C2RMF. Organisé à la fin des années 1930 alors que s'institutionnalise la restauration au sein des musées nationaux, cet ensemble récemment reconnu comme fonds d'archives publiques a retrouvé la désignation qui lui avait été attribuée par Germain Bazin en 1939 lorsqu'il commençait à constituer les « archives de la restauration ». Soixante-quinze ans plus tard, on peut d'ailleurs se demander si cette évolution ne nous ramène pas, à nouveau, à des problématiques d'ordre institutionnel : la patrimonialisation de ce fonds, qui constitue à la fois le fruit de l'institution et sa source de légitimité, pourrait ainsi être analysée comme une des réponses à la question récurrente du rôle et de l'ancrage d'un centre de recherche et de restauration dans le paysage muséographique français.

118 Sur ces enjeux : LEVEAU Pierre, « Le problème de l'apolitique de la conservation-restauration », *CRBC*, n° 29, 2011, p. 5-26.