

**Pratiques scientifiques et activité de communication
pour le grand public : Les conservateurs de musée et la
réalisation des expositions de peinture**

Pascal Ughetto

► **To cite this version:**

Pascal Ughetto. Pratiques scientifiques et activité de communication pour le grand public : Les conservateurs de musée et la réalisation des expositions de peinture. Working paper; n°16-06; mai 2016. 2016. <hal-01314951>

HAL Id: hal-01314951

<https://hal-enpc.archives-ouvertes.fr/hal-01314951>

Submitted on 12 May 2016

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

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

Pratiques scientifiques et activité de communication pour le grand public :

les conservateurs de musée et la réalisation des expositions de peinture

Pascal Ughetto
LATTS, université Paris-Est

pascal.ughetto@u-pem.fr

Pour citer ce document :

Pascal Ughetto 2016 « Pratiques scientifiques et activités de communication pour le grand public : les conservateurs de musée et la réalisation des expositions de peinture », *Document de travail du LATTS - Working Paper*, n° 16-06, Mai 2016.

URL : <http://hal-enpc.archives-ouvertes.fr/hal-01314951>

Identifiant : hal-01314951

Tous droits réservés aux auteurs.

Des versions finales des textes disponibles comme documents de travail LATTS
sont susceptibles d'avoir été publiées ou soumises à publication ultérieurement

Pratiques scientifiques et activité de communication pour le grand public :

les conservateurs de musée et la réalisation des expositions de peinture

Résumé

Les conservateurs de musée ne sont guère analysés en tant que scientifiques. Ils sont, en revanche, l'objet de toute une littérature qui leur prête une propension à faire prévaloir leur penchant pour la connaissance savante des collections au détriment de l'effort pour communiquer envers les divers publics et rendre les musées accessibles à ceux-ci. Le document de travail s'intéresse à l'exposition *Raphaël*, les dernières années du musée du Louvre (Paris) et y étudie, à travers les textes (catalogue, cartels, textes muraux), l'activité pratique et les préoccupations des conservateurs concernés : l'exposition est simultanément un support de démonstration scientifique d'une thèse – qui prend place dans un débat sur la valeur des œuvres de fin de vie de l'artiste – et de communication à l'intention des pairs comme d'un plus grand public. La communication n'est pas dissociée de la recherche scientifique et traitée avec moins d'égards. Elle est directement entremêlée avec elle et représente une activité pratique révélant ses difficultés.

Mots clefs :

Conservateur, musée, activité scientifique, communication

Scientific practices and the activity of communicating to laymen :

museum curators and the making of fine arts exhibitions

Abstract

Museum curators are rarely the subject of analysis as scientists. By contrast, there is a whole literature on their propensity to give priority to the scientific knowledge of collections over the effort to communicate with different audiences and make museums accessible. This article examines the Late Raphael exhibition at the Louvre (Paris) and draws on the exhibition texts (catalogues, artwork labels, wall texts) to explore the practical activity and preoccupations of the museum curators concerned: the exhibition is simultaneously material for the scientific demonstration of a thesis – part of a debate on the value of the artist's late works – and for communication aimed at both fellow specialists and the wider public. Communication is not distinct from scientific research and handled with less respect. The two are directly interwoven and communication represents a practical activity with its own difficulties.

Keywords :

Curator, museum, scientific activity, scholarship, communication

Sommaire

1. Ce que les conservateurs font ou ce qu'ils devraient faire ?.....	4
1.1. Une critique de la préférence des conservateurs pour la dimension savante	4
1.2. Une littérature préconisant la réforme des pratiques plus qu'analysant le travail dans les musées.....	6
2. Les conservateurs de musées de beaux-arts : un travail de scientifiques	7
2.1. Faire le détour par l'étude de l'activité de travail, découvrir des scientifiques peu étudiés	7
2.2. Faire des expositions, un travail scientifique en histoire de l'art.....	9
3. L'exposition <i>Raphaël</i> , les dernières années	10
3.1. L'exposition comme travail scientifique des conservateurs.....	10
3.2. <i>Raphaël</i> : une exposition discutable ?	11
4. Communiquer envers les pairs et un public profane à travers de mêmes écrits	13
4.1. Une exposition illisible ?	13
4.2. Qui a peint quoi, ou quelle est la valeur respective des trois artistes ?...	14
4.3. Reprendre à nouveaux frais une controverse sur la valeur des œuvres de fin de vie du Maître.....	17
5. Discussion.....	18

Depuis au moins un siècle¹, les musées sont le lieu de conflits de définition des missions de cette institution et de l'activité légitime de ses personnels. Au sein de ceux-ci, les conservateurs sont particulièrement la cible de critiques quant à leur conception du musée et leurs pratiques professionnelles. Les conservateurs ont été et restent accusés de se satisfaire d'œuvrer à l'intérieur d'une « tour d'ivoire », retranchés loin des publics et de la préoccupation de rendre leur savoir accessible aux profanes (Bourdieu et Darbel, 1966). Les musées et conservateurs de beaux-arts plus spécifiquement sont au cœur de ces critiques, se voyant reprocher d'exiger de la part des visiteurs de révéler les œuvres plutôt que d'aider le public à accéder à leur compréhension autonome. La crainte est que l'attention minutieusement portée à l'enrichissement et à la documentation de la collection ne se fasse au détriment de l'édification de discours explicatifs auprès de publics de différentes sortes. La critique émane de l'intérieur même de la profession de conservateur – de la part de représentants des musées de sciences, des écomusées, des centres d'interprétation, des musées d'ethnographie, voire de ceux d'archéologie. Mais elle vient aussi d'autres groupes professionnels, en particulier des personnels en charge des activités pédagogiques et de communication (Kavanagh, ed., 1991, 1994).

Le débat sur ce que doivent légitimement faire les musées et leurs personnels est d'autant plus vif que les finalités de l'activité peuvent y être considérées sous des facettes très diverses. Les musées sont tout à la fois des lieux de science et des équipements publics ouverts à des visiteurs, à des fins culturelles et récréatives. Quant aux conservateurs, ils sont simultanément des scientifiques et des personnels contribuant aux réalisations motivant la venue du public : organisation des espaces d'exposition, rédaction de textes explicatifs, etc. C'est bien l'articulation entre les deux, l'investissement dans la partie scientifique et dans celle de communication vis-à-vis du public, qui fait l'objet de polémiques.

Dans cet article, je veux me décaler par rapport aux entrées habituelles dans ce sujet en prenant résolument comme point de vue le travail. Alors que les débats ne rechignent pas à s'élever vers les principes très généraux, il s'agit de se demander comment se traduit pratiquement, pour les conservateurs de beaux-arts, le fait de devoir accomplir un travail scientifique sur les collections et, par ailleurs, de communiquer sur celles-ci, à destination du public. Comme l'écrivent Raymonde Moulin et Alain Quemin, « le conservateur est formé pour être un scientifique de haut niveau, certes, mais également un homme de communication et de gestion administrative » (Moulin et Quemin, 1993, p. 1425). Je prends donc comme option – ainsi que Heinich et Pollak (1996) avaient commencé à le faire – de considérer que les conservateurs ne s'occupent pas exclusivement des collections, quitte à le faire au détriment d'un intérêt pour le public, mais que, dans de mêmes actions, ils doivent concilier les deux. Le déplacement engendré par cette approche réside d'abord dans le fait que la littérature a habituellement plus tendance à prétendre que les conservateurs font telle ou telle chose, adoptent telle ou telle posture, qu'à rendre compte de ce qu'ils font matériellement dans leur travail. Il tient ensuite au fait de considérer avec attention l'importance qu'accordent généralement les conservateurs à faire reconnaître leur travail comme étant scientifique. Prendre le temps de regarder ce qu'ils veulent dire ainsi, comment ils se le représentent et comment ils y ajustent leurs pratiques, conduit à se rendre attentif aux nuances auxquelles ils tiennent, par exemple le fait qu'ils ont moins le sentiment de refuser de voir dans les musées un lieu d'exposition au profit de publics que de réaffirmer l'importance à leurs yeux de son statut d'espace de travail scientifique.

Un point crucial est que ce travail scientifique ne se déploie pas uniquement dans les coulisses, mais aussi dans les espaces de visite dans lesquels le public déambule. Les conservateurs n'ont pas à assumer, à certains moments, des tâches scientifiques et, à d'autres, des tâches de communication auprès du grand public, mais parfois les deux dans le même mouvement. C'est tout spécialement le cas dans la confection d'expositions temporaires. Alors que les musées

1 Ce document de travail est une version antérieure de l'article « Scholars and poor communicators ? Old Masters exhibitions as a scientific practice and communication activity for art museum curators », en cours de publication dans *Current Sociology* (DOI : 10.1177/0011392115617226). Il a été présenté sous le titre « Démontrer la valeur d'un artiste dans une exposition "grand public" » au 5e Congrès de l'Association française de sociologie (Nantes, 2-5 sept. 2013) et sous le titre « Inside the activity of communicating to laymen : exhibiting paintings and demonstrating an artist's value » au Congrès de la Society for the advancement of socioeconomics (SASE, Milan, 27-29 juin 2013).

sont de plus en plus pensés comme des équipements culturels, c'est-à-dire des infrastructures publiques chargées d'offrir des services aux citoyens et notamment de leur mettre à disposition une programmation, l'exposition temporaire est un dispositif qui a surtout été étudié sous l'angle des effets produits dans la communication de contenus à des publics, préférentiellement considérés comme non experts (Davallon, 1999). Je veux au contraire l'aborder ici sous l'angle de l'instrument scientifique qu'il peut également représenter. Le travail implique alors pour les conservateurs de se trouver aux prises avec le fait de devoir simultanément faire de la science et confectionner une réalisation accessible à un public non expert ; de faire des découvertes et de les communiquer à la fois au public et aux pairs. Pour analyser cette imbrication, je prendrai comme objet d'étude l'exposition *Raphaël, les dernières années* (Paris, musée du Louvre, 11 oct. 2012 – 14 janv. 2013). Mon approche – exposée plus bas dans l'article – consistera à appréhender ces dimensions de l'activité et les tensions que cela représente à partir des textes, qui sont de trois ordres : les textes muraux à l'entrée de chaque séquence de l'exposition, les cartels relatifs aux œuvres et placés en dessous de celles-ci et, enfin, le catalogue.

1. Ce que les conservateurs font ou ce qu'ils devraient faire ?

La littérature existe à profusion sur les musées, leurs missions, les pratiques professionnelles légitimes des personnels, notamment ceux de conservation, et les enjeux que représente la communication à l'égard des publics. Mais on ne trouve guère d'analyse sociologique traitant réellement de l'activité scientifique des conservateurs ni du statut des expositions au regard d'une telle activité.

1.1. Une critique de la préférence des conservateurs pour la dimension savante

Une large partie des analyses traitant des musées et de leurs personnels est le fait d'auteurs qui, se trouvant être de près ou de loin des acteurs des musées, adoptent à l'égard de leurs institutions et de leurs collègues une posture qui se veut réflexive. Elles empruntent volontiers des outils et des concepts aux sciences sociales – histoire, sociologie, anthropologie, études des dispositifs de communication, études de publics, etc. –, d'une façon qui ne laisse jamais loin la formulation de jugements et de prescriptions. Tout un champ s'est formé, qui s'inscrit à la jonction d'une démarche analytique et de l'énonciation de règles d'action, celui des *museum studies* ou de la muséologie (Vergo, 1989 ; Burcaw, 1997 ; Gob et Drouguet, 2003). Ces écrits servent à affirmer des positions personnelles ou collectives quant à la juste autorité des professionnels sur les profanes, la reconnaissance des compétences de telle ou telle catégorie de professionnels éventuellement trop déclassée, la répartition des territoires de prérogatives des uns et des autres, etc.

Au sein de ces auteurs, Randolph Starn fait remonter au milieu des années 1980 l'énoncé par certains acteurs des musées, et en particulier de l'International Council of Museums, d'une définition des musées rompant avec l'idée d'un temple du patrimoine et du savoir, de publics révérencieux et absorbant docilement un savoir imposé avec autorité, mais aussi de conservateurs supposés seuls détenteurs du savoir sur les objets et leur juste interprétation (Starn, 2005 ; Hudson, 1998). Il y aurait en réalité matière à nuancer ce découpage historique, pour souligner à quel point les réflexions et les débats s'amorcent de façon bien plus ancienne pour traverser la totalité du XX^e siècle (DiMaggio, 1991 ; Join-Lambert *et al.*, 2008). Néanmoins, les conservateurs sont bel et bien sous surveillance, soupçonnés d'être animés par des valeurs les inclinant à préférer les œuvres au public, à dignifier les premières et à mépriser le second. Ils sont réputés avoir une préférence pour la dimension savante sur l'effort de communication auprès du public :

« The values that underpin professional practices in museums such as these are those of preservation and conservation, of scholarship, and of displays based on aesthetic approaches to the laying out of knowledge. These museums are expected to be authoritative, informative, and to be their own judge of what counts as appropriate professional practice. » (Hooper-Greenhill, 2000, p. 10)

Contre ces représentations qu'elle attribue aux conservateurs et qu'ils tendraient, selon elle, à ériger en absolus, Eilean Hooper-Greenhill défend qu'« il n'y a pas de musée par essence », « le musée n'est pas une entité préconstituée produite de la même manière dans tous les temps » ; de sorte qu'« aucun "rôle fondamental" ne peut être identifié » (Hooper-Greenhill, 1992, p. 191 sqq – notre traduction). À ses yeux, tout au long de l'histoire, différents paradigmes du musée se succèdent, c'est-à-dire autant de façons, pour les professionnels, de se représenter cette institution et ce qui fait la valeur des collections, les significations attribuées à celles-ci, le travail qu'elles exigent. Les conservateurs veulent croire, selon elle, à un musée idéal, qui, sans avoir jamais réellement existé, leur sert d'horizon : un musée fait de grandeur, de pureté et d'expertise, les amenant à regarder en arrière et non en avant et à cultiver l'entre-soi (Hooper-Greenhill, 2000, p. 10-11). Cela les mettrait en porte à faux vis-à-vis du basculement vers un nouveau modèle qui se produirait à l'heure actuelle sous l'effet de mutations des identités et attentes des visiteurs, du tarissement des subventions publiques et d'autres évolutions. Toutes appelleraient un élargissement du public, jusqu'à devoir admettre que, dorénavant : « Nous devons considérer le musée comme un communicateur » (*ibid.*, p. 12). Or, estime-t-elle, le modèle de musée auxquels sont attachés les conservateurs pratique une communication reposant sur des présupposés qui en font un pur acte technique : les personnels se poseraient simplement des questions comme savoir quels tableaux doivent être suspendus et comment, selon quel arrangement (par exemple quel vis-à-vis), avec quels textes associés, cela sans jamais envisager « les aspects culturel et social du processus » (p. 17).

Dans cette présentation du musée et des conservateurs comme trop peu enclins à consentir de communiquer auprès des non-experts de façon accessible, la dimension savante des musées et des préoccupations des conservateurs est invoquée et désignée comme problématique. Sont en cause des goûts et des valeurs privilégiés par les conservateurs, plus ou moins importés de l'extérieur de l'activité professionnelle, par exemple de la classe sociale d'origine. Cela s'associe aussi à des effets de domination et à une défense corporatiste des privilèges de la profession. Pour Hooper-Greenhill, par exemple, le modèle de musée qui continue de prévaloir dans les représentations des conservateurs repose sur :

« naturalised assumptions of separation from the quotidian, an emphasis on scholarly values which focus on collection research, the ordering of a display according to the structures of an academic discipline, a lack of audience research, and a consequent ignorance of visitors and their worlds. » (*ibid.*, p. 17)

En réalité, dans ce type d'écrits, l'activité savante est de fait peu étudiée. Les orientations de l'activité des conservateurs sont plus postulées qu'observées, en tout cas selon un protocole précis d'enquête. On sait finalement peu de choses de la façon dont cette dimension savante, ce *scholarship*, prend corps dans une activité de travail, se matérialise dans des définitions du travail légitime, des représentations du travail sur les œuvres attendu d'un conservateur, dans des pratiques professionnelles. De même, il n'est rien dit de la pratique effective de la communication de la part des conservateurs.

Les expositions et la présentation des collections ne sont pas analysées comme travail scientifique, mais à la limite comme dissimulant des choix sociaux derrière l'objectivité revendiquée de la science :

« Who decides what should be displayed? How are the notions of "science" and "objectivity" mobilized to justify particular representations? Who gets to speak in the name of "science", "the public" or "the nation"? (...) Exhibitions tend to be presented to the public rather as do scientific facts : as unequivocal statements rather as the outcome of particular processes and contexts. The assumptions, rationales, compromises and accidents that lead to a finished exhibition are generally hidden from public view: they are tidied away along with the cleaning equipment, the early drafts of text and the artefacts for which no place could be found. » (Macdonald, eds., 1998, p. 1).

1.2. Une littérature préconisant la réforme des pratiques plus qu'analysant le travail dans les musées

En réalité, ce n'est tout simplement pas là le propos de cette littérature. Engagée, parfois militante, plus ou moins ouvertement prescriptive, son objet n'est pas le travail des conservateurs, mais plutôt, partant d'une certaine expérience en tant qu'acteurs, de développer des théories du musée et de ce qu'il doit produire, par exemple en matière de services pédagogiques ou de conception des dispositifs d'exposition, etc. L'emprunt aux travaux sociologiques se fait à travers ceux qui mettent en évidence des processus restreignant l'accès du musée aux visiteurs les moins bien dotés culturellement et socialement (Bourdieu et Darbel, 1966 ; Beneth, 1995, ch. 6). La sociologie est également mobilisée lorsqu'elle aide à comprendre les logiques d'appropriation des contenus, les parcours de visite, les conditions d'assimilation des contenus.

Ce que cette littérature cherche à promouvoir est l'importance de ce que la réflexion et les débats en Amérique du Nord ont nommé l'interprétation (Tilden, 1957 ; Merriman et Brochu, 2006) et qui, dans l'espace francophone, se désigne plutôt en termes de médiation (Peyrin, 2010), soit tout l'effort que devraient déployer les musées et leurs personnels pour rendre le musée accessible aux publics qui ne sont pas « de plain pied » avec lui.

Les tenants de l'interprétation et de la médiation militent pour consacrer plus d'effort à communiquer envers le public sur le sens des objets muséifiés, sur la pluralité des significations, et donc à produire beaucoup plus de discours au profit du public. Cette demande pour plus de capacité à communiquer s'est construite sur la longue durée. Dès le début du XX^e siècle, on voit se former, dans les pays scandinaves par exemple, une critique du musée traditionnel au profit d'un nouveau type de positionnement, celui de l'écomusée. Les années 1930 amorceront, par ailleurs, une critique des musées de beaux-arts par les musées des sciences : au sein de ceux-ci, le problème est que la science, sa progression, ses découvertes ne s'exposent pas comme on accroche des œuvres d'art. Plus important est le fait de faire comprendre : mettre la science en musée conduit à relativiser ce qui semblait être l'objet évident du musée quand celui-ci était pensé à partir des beaux-arts. La collection devient une évidence contestable en tant que centre de gravité d'un musée, qui se trouve plutôt recherché du côté du discours pédagogique. Les musées d'ethnologie, quant à eux, doivent faire face au risque d'une contestation de la façon dont ils présentent les œuvres de civilisations si les membres des sociétés concernées jugent cette présentation mal inspirée, méprisante et biaisée, ethnocentrée. Également, les musées d'art contemporain, ceux d'archéologie et d'autres encore apporteront leur lot à la dénaturalisation du modèle du musée tel que conçu, à la fin du XVIII^e siècle, autour de musées aussi emblématiques que le Louvre, à Paris.

De tout cela, la collection ressort contestée dans son statut de pierre angulaire du musée. Elle est concurrencée par le discours pédagogique comme mission plus fondamentale de l'institution. À la limite, le musée physique et ses collections devraient être capables de se dématérialiser au profit d'un « musée hors les murs », comme cela sera fortement revendiqué dans les années 1970 et se trouve aujourd'hui relayé par l'idée d'un musée virtuel grâce aux possibilités technologiques (Proctor, 2010). Il faut moins y voir le constat d'un état de fait qu'une proposition de valeur, incitant les personnels des musées à adopter une posture privilégiant la pédagogie vis-à-vis du non-expert plutôt que les échanges savants entre connaisseurs. De nouveau, plus qu'une observation, il s'agit d'une proposition visant à repenser le musée, non plus comme étant le territoire privilégié de prérogatives d'une profession (Abbott, 1988), mais un espace où les conservateurs doivent consentir une place à des territoires professionnels contestant leur pouvoir, en particulier celui des pédagogues².

2 Dans le détail, le mouvement historique est un peu plus compliqué aux États-Unis dans la mesure où les musées y ont d'emblée été beaucoup plus marqués par l'influence des missions d'éducation. DiMaggio montre comment le début du XX^e siècle est même un moment où « l'accent des débuts sur l'éducation se déplaça nettement vers l'acquisition et l'expertise concernant les œuvres (*connoisseurship*) » (DiMaggio, 1991, p. 269), le « champ » (*field*) étant l'objet d'une « bataille qui réorienta le musée d'une institution éducative vers une institution de conservation » (*ibid.*). Il s'est agi de promouvoir un musée « consacré à l'objet : à sa collecte

Dans ce cadre, il est demandé aux conservateurs de voir l'exposition comme un dispositif ou médium de communication, mettant face à face un locuteur et un récepteur (Davallon, 1999). Il est attendu d'eux, en tant qu'auteurs d'exposition, de parler clairement pour le public non averti, d'échapper à la rédaction de textes hermétiques et imposant d'autorité la valeur des œuvres. Ces attentes sont aujourd'hui redoublées par l'assimilation des musées à des équipements publics et des expositions à des produits culturels, auxquels sont appliqués les outils du marketing.

Cette perspective affecte le statut symbolique des conservateurs, qui ne peuvent prétendre être de parfaits et exclusifs spécialistes du dispositif de communication. Les conservateurs font figure de professionnels parmi d'autres, ne maîtrisant qu'une part des savoirs utiles dans les musées, et tenus de faire une place à d'autres professionnels et d'autres savoirs, autour de la pédagogie. Les manuels de muséologie (Burcaw, 1997 ; Gob et Drouguet, 2003) décrivent les musées comme des organisations, constituées, à la manière des entreprises, de fonctions spécialisées, ces fonctions délimitant les territoires professionnels des divers spécialistes. Les conservateurs sont ainsi mis sur le même plan que les éducateurs, les restaurateurs, les responsables commerciaux et des boutiques et se voient attribuer la fonction de « conservation ».

2. Les conservateurs de musées de beaux-arts : un travail de scientifiques

Les manuels de muséologie présentent cette répartition des rôles sur le mode de l'évidence et de la nécessité, là où, en réalité, il s'agit encore aujourd'hui d'un combat. Il demeure dans les faits beaucoup de hiérarchies symboliques dans les relations de travail ordinaires entre conservateurs et spécialistes de l'éducation (Zolberg, 1986). Mais, par ailleurs, il manque toujours à cela un examen précis de l'activité de travail.

2.1. Faire le détour par l'étude de l'activité de travail, découvrir des scientifiques peu étudiés

Que font réellement les conservateurs, en particulier dans les musées de beaux-arts ? Que prétendent-ils qu'ils font ? Quelle signification attribuent-ils à leurs actes professionnels et quels actes jugent-ils faire partie intégrante d'un bon travail de professionnel ?

Des travaux comme ceux de Goodwin (1994) enseignent que c'est dans un grain très fin de l'observation de leurs pratiques que les professionnels se reconnaissent entre eux et attribuent de la valeur à ce que font les uns et les autres (voir aussi Rose-Greenland, 2013). C'est là que va se loger la différence entre les segments professionnels et leurs débats de valeurs et de pratiques (Strauss *et al.*, 1997). Acord confirme que l'élaboration d'une exposition se comprend en l'observant comme une activité pratique où les choix d'agencement ne sont pas « le résultat d'une structure institutionnelle ou de valeurs portées par des acteurs particuliers » (Acord, 2010 : 449), mais une capacité construite à « faire appel aux ressources environnementales et sémiotiques dans la production d'une culture explicite » (*ibid.*: 460). Pour le sociologue, l'observation serrée de l'activité, mais aussi des narrations développées par les conservateurs à son sujet (Orr, 1996 ; Knorr-Cetina, 1999, p. 107 sqq), s'impose donc s'il ne veut pas faire dominer ses propres catégories. Si les conservateurs semblent avoir à cœur de parler de la part scientifique de leur travail plus que de la communication, ce n'est peut-être pas seulement pour s'exonérer de tâches qu'ils mépriseraient, mais aussi, pourquoi pas, parce que tout un ensemble de significations y sont associées qui structurent profondément le sens qui est

et conservation, et à la sélection et sacralisation de ce qui méritait de porter le statut d'œuvre d'art » (*ibid.*: 270). Ainsi, « le processus de diffusion n'a pas seulement légitimé le musée comme forme organisationnelle, mais simultanément le conflit concernant l'interprétation de la mission du musée » (*ibid.*, p. 268) : un musée « [permettant] la perception directe, sans médiation, de l'œuvre d'art par le visiteur », sur la base, seulement, des « plus minces matériaux interprétatifs » (*ibid.*) ou, au contraire, servant à démystifier l'art et à mettre en valeur les lectures multiples des œuvres, au nom de valeurs d'éducation plus que de connaissance experte.

individuellement et collectivement attaché au métier et aux pratiques professionnelles qui ont de la valeur. Du moins, c'est l'hypothèse que je forme dorénavant.

Les conservateurs revendiquent fortement leur activité scientifique, et non pas savante, terme moins fréquent dans leurs propos. Ils constituent cependant un point aveugle de la sociologie des sciences. En fait, soit cette dernière s'intéresse à la façon dont la science est traitée dans les musées, soit elle regarde des scientifiques dans des laboratoires et dans des disciplines comme la physique, la chimie, les sciences du vivant, mais pas l'histoire de l'art. Sur le premier de ces aspects, comme je l'ai mentionné plus haut, cela fait près d'un siècle que s'est développé le sentiment que la science ne se mettait pas en musée de la même manière que d'autres sujets et que les musées scientifiques ont donc entrepris d'être des lieux de réflexion et d'innovation sur les dispositifs de mise en exposition. Aujourd'hui, ce type d'établissements donne lieu à des études de type ethnométhodologique, d'analyse de conversation ou autres, où l'on retrouve les spécialistes de domaines comme le human-computer interaction (HCI). L'attention y est portée sur les modalités innovantes de présentation des contenus et les dispositifs techniques favorisant des apprentissages. Ces dispositifs s'inspirent des recherches qui suggèrent que le toucher ou le fait pour le visiteur de pouvoir être actif entrent fondamentalement dans les schémas d'appropriation de nouvelles connaissances. Ces travaux analysent, par exemple, finement les interactions des visiteurs avec les artefacts (Heath et von Lehn, 2008 ; Laursen, 2012).

En creux, un travail est sous-entendu, mais c'est celui des pédagogues, non des conservateurs. Il est surtout retenu ou postulé que les musées sont des lieux accueillant un public et ayant des enjeux de pédagogie et le lien n'est pas fait avec les enjeux scientifiques qui animent les conservateurs. Dans ce corps de littérature, ces derniers et leur activité de travail ne sont, par conséquent, pas l'objet d'un examen pour chercher à éclairer comment les scientifiques qu'ils prétendent être attribuent un sens à ce qui peut sembler un pan différent de leur travail, à savoir cet effort collectif pour rendre accessibles des contenus à des visiteurs.

Du côté de la littérature concernant, cette fois, le travail des scientifiques, les conservateurs ne paraissent pas constituer des candidats évidents aux investigations. On étudie une vie de laboratoire, on s'intéresse aux activités sur la paillasse, au rapport aux objets et aux collègues (Latour et Woolgar, 1979 ; Clarke et Fujimura, 1992 ; Knorr-Cetina, 1999), mais le fait de faire œuvre de scientifique dans le contexte du musée n'est pas envisagé.

Certains travaux ne s'en prêteraient pas moins, cependant, à d'intéressantes possibilités d'adaptation au monde des musées. Le concept de cultures épistémiques développé par Knorr-Cetina (1999), c'est-à-dire les arrangements pratiques, symboliques et matériels à travers lesquels la découverte scientifique est appréhendée, valorisée et produite, pourrait ainsi s'appliquer à la partie du travail scientifique des conservateurs qui va nous intéresser ici, celle qui consiste à formuler un jugement sur la valeur des œuvres. À propos des critiques d'œuvres littéraires, Chong (2013) procède ainsi, avec l'intention de dépasser l'attribution de valeur au simple effet du goût. Selon elle, la subjectivité n'est pas absente de la formation du jugement, mais elle se confronte au jugement des pairs et se trouve disciplinée, à travers la pratique du *trained judgement* souligné par Daston et Galison (2007).

Par ailleurs, dans cette littérature, on n'envisagera pas le problème sous l'angle des professions. Or, crucial dans le cas des musées est, comme on l'a vu, le fait de comprendre à quel point le travail auquel se livrent les conservateurs a à voir avec leur état de professionnels contestés par d'autres groupes prétendant à leur tour au statut de profession.

Sans doute le plus utile, au sein des *science studies*, est-il l'article de Star et Griesemer sur les objets-frontières, habituellement jugé comme un texte classique pour sa portée théorique, mais ayant précisément comme support de démonstration empirique le cas d'un musée (Star et Griesemer, 1989). On y voit, de fait, du travail scientifique, qui prend la forme d'opérations de classement, la question étant de savoir comment s'établissent les coopérations entre amateurs et professionnels à leur sujet, et on en apprend donc sur un aspect du travail scientifique exercé dans les musées. Mais resterait à étendre l'attention à ce travail de classement, à

son existence ou non dans d'autres domaines comme les beaux-arts, et à documenter la part et les formes qu'il adopterait. Par ailleurs, faire du travail scientifique ne se limite pas à classer.

2.2. Faire des expositions, un travail scientifique en histoire de l'art

Dans le présent texte, je fonde l'élaboration de la question qui me guide sur les travaux d'historiens qui rendent compte, d'une part, de la construction de l'histoire de l'art comme discipline scientifique à partir des années 1780 et, d'autre part, de la façon dont des pratiques comme la réalisation d'expositions se sont imposées à partir du début du XIX^e siècle comme un des supports majeurs du travail scientifique.

Si l'on peut parler de l'histoire de l'art comme d'une discipline scientifique, cela doit beaucoup à la façon dont le Prussien J.J. Winckelmann (1717-1768) en a posé les principes dans son *Histoire de l'art de l'Antiquité*, en 1764, et à la façon dont ses contemporains y ont vu la possibilité de nouvelles pratiques légitimes de discussion de la valeur des œuvres d'art, dans une contestation des pratiques des collectionneurs amateurs d'antiques. Le Français A.C. Quatremère de Quincy (1755-1849) contribue à la transposition dans la pratique des éléments de doctrine de Winckelmann en intervenant dans une controverse sur les transferts vers Paris d'œuvres saisies en Italie par l'armée napoléonienne. Quatremère se réfère à Winckelmann pour voir en ce dernier celui qui a fait comprendre que collectionner ne devait pas consister à rassembler un amas hétéroclite de choses jugées belles ou curieuses : avant lui, écrit-il, « [t]out était sans cohérence, sans ordre ; rien n'avait été analysé, rien n'avait été comparé » (Quatremère de Quincy, 1796, p. 102) ; « il est le premier qui, en classant les époques, ait rapproché l'histoire des monuments, et comparé les monuments entre eux, découvert des caractéristiques sûres » (p. 103). Classer, ordonner, comparer, comme le font les naturalistes à la même époque, apparaît ainsi comme étant au fondement d'une pratique visant à connaître scientifiquement, documenter, analyser. La valeur des œuvres s'apprécie dans le cadre d'opérations de classement et de catégorisation (par exemple, les styles antiques successifs que Winckelmann propose) et, pour cela, d'observation minutieuse des caractéristiques et de mise en comparaison. Travailler scientifiquement exige alors l'activité consistant à mettre côte à côte. Cette tâche, écrit-il encore, a nécessité « la réunion des matériaux que Rome lui présentait » (p. 104).

Il explique cela à l'occasion d'une controverse dont l'enjeu est de savoir s'il vaut mieux, pour apprécier la valeur des œuvres d'art, les rassembler en collections dans un musée ou les voir sur place, dans leur environnement. Autrement dit : quel est le meilleur agencement possible, si l'on admet qu'un artiste ayant exercé à Rome, admettons lors de la Renaissance, a évolué dans un univers où il a pu côtoyer des œuvres d'époques plus reculées, mais qui y sont devenues constitutives du paysage. Est-ce celui qui préserve cette inscription dans le contexte ?

« Là, on voit les grands maîtres entourés de leurs prédécesseurs, de leurs contemporains, de leurs successeurs ; là se développent tous les degrés parcourus par l'imitation, avant que l'art et sa méthode aient été fixés par le génie de quelques hommes ; là, on voit comment ils ont commencé, quels ont été leurs tâtonnements, leurs essais, leurs préludes ; là, on voit ce qu'ils ont emprunté des autres, et ce qu'ils n'ont dû qu'à eux-mêmes (...) » (Quatremère de Quincy, 1796, p. 128).

Ou est-ce celui qui, acceptant d'extraire les œuvres de leur environnement originel, fait du musée une structure créant les conditions de l'étude scientifique ? Selon cette deuxième option, le travail d'analyse des œuvres dans la perspective de fonder leur valeur en documentant le déroulement historique nécessite un certain agencement spatial, voire un équipement, à l'époque où les musées sont en train de se former selon l'acception qui s'imposera au XIX^e siècle.

De fait, les organisateurs de l'exposition des prises de l'armée d'Italie au Louvre retournent l'argument de Quatremère : ils « soulignèrent que l'exposition tirait une bonne partie de sa valeur du fait qu'elle rassemblait en nombre significatif des œuvres de maîtres célèbres, autrement largement dispersées, et que cette réunion permettrait d'utiles comparaisons » ; « les juxtapositions étaient spécialement conçues pour mettre en lumière des contrastes stylistiques » (Haskell, 2000, p. 56).

Se trouve ici évoquée l'exposition. Et, effectivement, dans les années qui suivront, le succès des musées sera confirmé par l'invention d'un nouveau dispositif socio-technique : les expositions. Haskell a reconstitué leur histoire et a montré comment, autant qu'un événement faisant venir les foules de visiteurs, il s'agit d'un cadre de production scientifique. C'est avec l'exposition de Londres en 1790 que l'on voit, selon lui, les premières manifestations d'une organisation adoptant les formes qui vont s'institutionnaliser et se reproduire jusqu'à nos jours : une sélection et un rassemblement d'œuvres, l'ouverture pendant plusieurs mois, grâce à laquelle il est possible d'examiner soigneusement les tableaux d'un ou plusieurs artistes. Les étapes les plus cruciales sont, pour Haskell, franchies en Grande-Bretagne au début du XIX^e siècle et elles correspondent au souci de rendre possible une réelle et minutieuse étude des œuvres (Haskell, 2000, ch. 3). Au même moment, s'invente le catalogue, un objet appelé à devenir une pierre angulaire du travail scientifique. Haskell relate qu'en 1815, un pamphlet inaugure une nouvelle pratique, celle de la discussion relative aux attributions données par le catalogue et, par conséquent, aux analyses et thèses des commissaires d'expositions (*ibid.*, ch. 4). D'autres innovations sont celles consistant à confier l'organisation des expositions à des experts qualifiés (Manchester, 1857) et à monter une exposition pour trancher des questions d'attribution et d'authenticité (Holbein, Dresde, 1871).

3. L'exposition *Raphaël*, les dernières années

Si l'exposition fait partie intégrante du travail scientifique des conservateurs de musées, on peut cependant souligner les ambiguïtés du dispositif qu'elle constitue : support d'un travail scientifique et matérialisation de ces résultats, aux yeux des conservateurs, l'exposition est, pour les visiteurs, une sortie récréative et culturelle permettant d'avoir une rencontre avec le beau et des œuvres de qualité, tandis que son mode d'existence pour les directions des établissements culturels et pour leurs tutelles publiques est un produit permettant d'augmenter le nombre de visiteurs. Véritablement, l'exposition est un objet-frontière (Star et Griesemer, 1989), sur lequel convergent des symbolisations et des attributions de sens qui se recouvrent en certains endroits, mais procèdent de mondes sociaux qui, fondamentalement, ne voient pas dans l'objet exactement la même réalité.

3.1. L'exposition comme travail scientifique des conservateurs

Pour approfondir l'analyse de l'exposition comme faisant partie de l'activité scientifique des conservateurs, il faut prendre le temps d'examiner le statut de la collection dans les objectifs et les pratiques du métier de conservateur. Quand le rapport des conservateurs aux collections est examiné par les rares recherches laissant apercevoir l'activité, c'est généralement lorsqu'il s'agit d'étudier l'intégration des pièces des collections dans des bases de données (Hemmings *et al.*, 1997 ; Beltrame, 2012). Les sociologues ont alors essentiellement le souci de comprendre comment se font des opérations de classement, passant par un travail actif de catégorisation, absolument pas mécanique, mais nécessitant au contraire, pour effectuer les opérations techniques, de décider ce qui a de la valeur et n'en a pas, comment tel objet mérite d'entrer dans une catégorie ou doit être attribué à une autre, et ainsi de suite (Suchman, 2000 ; Bowker et Star, 1999).

Ces travaux ont ceci d'intéressant qu'ils documentent des réalités de travail et nous donnent donc de quoi entrer dans l'activité des conservateurs indépendamment des jugements dont ils sont habituellement l'objet. Hemmings *et al.* écrivent, par exemple :

« The museum "collection" constitutes the central reality and rationale of curatorial work. In their daily activities, curators work with "the collection" in myriad, socially shared and socially legitimated ways. The work done includes such activities as accessioning, whereby objects come to be included in collections, and classified as being of a "kind" within this collection; work involved in identifying and documenting a collection's items, including the hidden collection of objects, artefacts and texts not on displays, and the work of display/exhibition making. » (Hemmings *et al.*, 1997: 150).

Étudiant de près le processus de constitution de bases de données, ils décrivent ce que représente le fait de faire entrer des pièces dans le catalogue. Ils mettent ainsi en exergue une activité de création d'inscriptions (Latour et Woolgar, 1979) :

« The inscriptions which are generated, be it in the catalogues, the cards accompanying displays, or the fields in databases they use, indicate not just the name of the object representative of its class but also provide an expert author-ised version of its status. That is, the act of examining and inscribing the object's status is an attribution of "value". (...) Deciding "what kind of object it is", then, is a matter of providing a description which incorporates judgements that come under heading that may include "provenance", "uniqueness", "rarity", "representativeness" and "thematic relevance" to the "collection". » (*ibid.*: 153-154)

C'est exactement dans cette perspective que je vais me situer désormais, moins directement à propos du catalogage qu'à propos de l'exposition, où je vais précisément passer par les inscriptions que sont les cartels pour appréhender les enjeux et les modalités du travail scientifique.

3.2. *Raphaël* : une exposition discutable ?

L'exposition étudiée s'est tenue au Louvre, du 11 octobre 2012 au 14 janvier 2013 (après Madrid, musée du Prado, du 12 juin au 16 septembre 2012), sous le nom *Raphaël, les dernières années*. Le matériel empirique recueilli à cette occasion prend place dans un travail de recherche de plus longue haleine portant depuis 2003 sur la question de l'ouverture du musée à ses publics et les effets sur le travail des personnels. L'un des aspects de ce travail a consisté à étudier de près l'exposition pour y voir un objet-frontière entre des conservateurs, des médiateurs et les visiteurs : malgré les efforts de coopération et l'essor de pratiques de travail en collaboration, les différentes catégories de personnel projettent sur l'exposition des significations et des intentions qui n'en font pas tout à fait le même objet, et les visiteurs accèdent à l'exposition à travers une symbolisation, des pratiques et des attentes encore différentes (Ughetto, 2011). L'exposition est donc potentiellement l'objet d'interprétations difficiles à aligner quant à sa finalité et quant au problème de savoir comment bien communiquer autour de son contenu. La façon dont est communiqué le contenu doit être examinée, non à partir de ce qu'elle devrait être, mais telle qu'elle s'observe, c'est-à-dire directement imbriquée, dans les supports matériels, avec des actions visant à élaborer des démonstrations scientifiques. Les supports matériels (accrochage des œuvres, textes d'accompagnement, etc.) ne sont pas « à côté » du raisonnement scientifique, ils en sont une expression et le rendent possible. Cela parce que le contenu scientifique se donne à voir à travers un récit, qui, lui-même, passe par des objets. Comme l'écrivent de nouveau avec beaucoup de justesse Hemmings et ses collègues :

« The production of the exhibition is as much the production of a story as it is the production of an organised set of artefacts, and the communication of the manner in which they inform each other. The objects, the accompanying text, and the positioning of objects vis-à-vis others together tell the desired story. » (*ibid.*: 157).

L'exposition *Raphaël* pourrait être perçue comme l'une de ces fameuses expositions « blockbusters » qui font venir les foules autour d'un artiste renommé de l'histoire de l'art, sans contenu scientifique particulier (Alexander, 1996). À Paris, sur la même saison automne-hiver, d'autres expositions font l'objet de critiques virulentes sur ce thème, par exemple celle du musée d'Orsay consacrée à l'impressionnisme et la mode : les journalistes lui reprochent explicitement de n'avoir aucun fondement scientifique (les peintres impressionnistes n'ont jamais eu d'intérêt particulier envers la mode vestimentaire) et d'avoir cherché un prétexte pour attirer des visiteurs sur le thème très lucratif de l'impressionnisme.

Raphaël donne lieu à des commentaires qui célèbrent plutôt le caractère exceptionnel de la réunion de tableaux que le public n'a pas l'occasion de pouvoir admirer en dehors des musées propriétaires. Le thème des dernières années la vie de Raphaël, installé à Rome, l'unité qu'il représente ne sont pas contestés dans leur pertinence.

Mais dans sa constitution, l'exposition présente une difficulté : s'annonçant comme portant sur la figure majeure du maître qu'est Raphaël, elle comprend cependant dans son contenu une part importante d'œuvres de ses deux principaux disciples et assistants, au sein de son

atelier, Giulio Romano et Gianfresco Penni. La difficulté se profile, pour le visiteur, de savoir ce qu'il doit en faire. Certains commentaires dans la presse – en particulier lorsqu'il s'agit d'articles de quelques lignes uniquement – s'en sortent en disant, en substance, que la visite permet *par ailleurs* de voir des dessins et tableaux de ces deux disciples et donc de découvrir deux artistes. En réalité, la plupart des commentaires évitent la difficulté et n'entreprennent pas de la traiter en profondeur. Plus rarement, un doute sera émis sur l'intérêt pour le public de ces choix de l'exposition : « Ce qui est intéressant du point de vue de l'historien d'art l'est moins pour le visiteur, qui aurait apprécié une sélection plus serrée » (hebdomadaire *L'Express*, 3 déc. 2012).

Le point de départ de l'étude à laquelle ce papier se livre ici est la page entière consacrée à l'exposition par Philippe Dagen le 2 novembre 2012 dans *Le Monde*, l'un des principaux quotidiens français. Professeur d'histoire de l'art dans une université parisienne, il rédige très régulièrement des articles rendant compte, en journaliste, d'expositions importantes. Son papier sur *Raphaël* va plus loin que ceux des autres titres de presse en posant la question de la justesse du propos que se sont donnés les auteurs de l'exposition :

« En consacrant une exposition à cet épisode, le Louvre, associé pour l'occasion au Museo del Prado, avait un excellent sujet et l'occasion de donner au visiteur l'illusion d'entrer dans l'atelier et de comprendre comment il fonctionnait. Or ce n'est pas tout à fait ce qui se passe.

La plupart des peintures et des dessins nécessaires sont là, 75 en tout, à l'exception du portrait de La Fornarina, resté au Palazzo Barberini, à Rome : ce n'est donc pas une question de prêts. C'est plutôt qu'alors que la notion de création programmée et collective est ici centrale, les commissaires de l'exposition, Paul Joannides et Tom Henry, persistent à s'interroger en termes d'attribution. Qu'est-ce qui est vraiment de la main de Raphaël, se demandent-ils sans cesse sur les cartels. Ou aux trois quarts ? Qu'est-ce qui a été commencé par Romano ou Penni et juste légèrement repris par le patron ? Mais outre que ces interrogations ne peuvent que demeurer éternellement sans réponses définitives, est-ce la meilleure façon de considérer ces œuvres ? »

Dagen invite à entrer dans l'évaluation d'une exposition par la reconstitution du projet scientifique de ses auteurs et par la façon dont celui-ci s'exprime dans des choix de sélection, d'accrochage et dans la rédaction des commentaires des œuvres, supposés indiquer ce que les auteurs veulent faire saisir. Pour Dagen, il n'est pas très intéressant pour le visiteur non spécialiste et comme question scientifique de chercher à départager dans un tableau la partie qui est de la main du maître et celles qui sont de la main du premier et du second des assistants. L'exposition rend compte de la façon dont Raffaello Sanzio, né à Urbino, acquiert une renommée qui le conduit à exercer pour le compte des papes Jules II puis Léon X, ce dernier lui confiant d'importants chantiers : à Rome, Raphaël est l'objet d'une explosion des commandes reçues, provoquant, pour la première fois dans l'histoire, le problème pratique de devoir produire des œuvres magistrales à une très grande échelle. Au regard du modèle de l'atelier, courant chez les artistes de l'époque – le maître concevant l'œuvre et déléguant aux assistants la réalisation de diverses parties pour se réserver les éléments les plus caractéristiques –, la nouveauté est que, en raison de cette échelle, Raphaël est obligé de déléguer à ses assistants la majeure partie de la réalisation. La question est donc : en quoi cela reste-t-il, cependant, des œuvres de Raphaël, que l'on identifie bien, au premier coup d'œil, comme étant du style de Raphaël et de sa technique ? Le choix des concepteurs de l'exposition est d'attribuer (par les archives et, surtout, l'étude des styles) les parties revenant indubitablement à chacun des assistants, pour montrer comment Raphaël, divise le travail et l'attribue en fonction des qualités qu'il reconnaît à l'un et à l'autre.

Dagen conteste l'intérêt, pour le visiteur, mais aussi pour la connaissance en histoire de l'art, de cette construction de la question scientifique :

« Il semblerait plus logique, au regard de ce que l'on sait de l'atelier, de montrer comment un schéma de composition se répand et se banalise parce qu'il plaît, ou comment un effet tenu pour raphaëlesque est répété par les assistants, les assistants des assistants et leurs apprentis jusqu'à devenir un lieu commun stylistique ennuyeux.

Au fil de la visite, cela se voit parfois, mais se verrait mieux si l'accrochage ne cherchait à toute force à isoler la main de Raphaël, la main de Romano et même celle de Penni, bien que pour celui-ci les attributions demeurent aléatoires. Les portraits eux-mêmes sont problématiques : où l'on s'attendrait au face-à-face intense du peintre et de son modèle, on découvre plusieurs inter-

ventions, une suite d'opérations et de corrections dont on ne sait trop qui les a accomplies. Autrement dit, un produit de synthèse, à l'opposé de ce que les mythologies romantiques vantent, une subjectivité singulière, un geste profondément personnel. »

Partant de là, mon étude de l'exposition a reposé sur l'analyse de textes, conçus comme des inscriptions. Elle consisté à examiner de près le catalogue (notamment son chapitre introductif et principal, rédigé par Joannides et Henry) (Henry et Joannides, eds., 2012), les cartels et les textes explicatifs muraux, écrits par le conservateur du Louvre Vincent Delieuvin. Les textes des cartels et des murs ont été réunis par le Louvre dans un dossier de presse, qui en livre l'exhaustivité, mais je les ai aussi étudiés en situation, dans l'exposition elle-même, en m'intéressant notamment à leur localisation et à la disposition des œuvres. La réception par le public n'entraîne pas dans l'objectif de l'enquête, même si l'exposition a été visitée trois fois, dans des conditions d'affluence différentes, pour y observer les comportements des visiteurs, les formes d'intérêt pour les œuvres et pour les textes. Si les entretiens semi-directifs n'entraînent que de façon secondaire dans la méthodologie, il a pu être réalisé un entretien avec le conservateur du Louvre en charge du projet³. Les chefs du département des Peintures du Louvre et du Prado ont été à l'origine d'un projet de collaboration sur l'étude et l'exposition de leurs collections et, dans ce cadre, un conservateur du Louvre (Vincent Delieuvin) et un du Prado (Miguel Falomir) ont pris en charge un projet d'exposition autour des tableaux de la fin de la vie de Raphaël, présents dans les collections des deux musées et peu couverts par les expositions précédentes. En raison de leur charge de travail, ils ont fait appel à deux universitaires britanniques pour prendre en charge le commissariat scientifique. L'équipe qui a conçu l'exposition a donc été constituée de quatre personnes. Cette exposition est elle-même le point ultime d'un travail de restauration, pour l'occasion, de certains tableaux, donnant l'occasion de mieux les étudier (y compris par des instruments comme les scanners) par un travail en commun entre restaurateurs d'art, techniciens de toutes sortes, conservateurs, universitaires, jusqu'à comporter des journées d'études.

4. Communiquer envers les pairs et un public profane à travers de mêmes écrits

Quand le conservateur conçoit une exposition, il ne fait pas seulement du travail scientifique, il est indissociablement obligé de se livrer à une activité de communication. Il y a là un régime de présentation des résultats des recherches assez spécifique à l'histoire de l'art. D'une discipline à l'autre, on ne communique pas les résultats de la même manière et la publication dans les revues académiques à comité de lecture, modèle exclusif dans certaines d'entre elles, n'est, dans d'autres, qu'une modalité secondaire. En histoire de l'art, le couple exposition-catalogue est un support majeur. Mais il imprime des contraintes particulières, tenant à l'obligation de superposer très largement les opérations de communication envers les pairs et de vulgarisation auprès des profanes. Si ce n'est dans le catalogue, du moins dans les textes de l'exposition, de mêmes écrits doivent contenter les deux types de publics.

4.1. Une exposition illisible ?

L'exposition est organisée dans le cadre de l'agencement standard des espaces lors des expositions temporaires du musée du Louvre⁴. Le volume général des salles et leur architecture sont donc donnés aux conservateurs, qui ne peuvent guère les modifier. Dans tous les cas, le mur d'entrée, précédant l'accès effectif aux salles, donne lieu à un texte d'introduction générale, puis les grandes séquences de l'exposition font l'objet d'un texte mural, sur un mur peint

3 En outre, un autre entretien a été effectué avec un conservateur qui a pu commenter les choix de son collègue.

4 Du moins, les principales. Le musée tient toujours simultanément de petites expositions, plus confidentielles, davantage destinées à un public de spécialistes, appelées « expositions-dossiers ». Celles-ci sont implantées directement dans les salles de visites. L'une d'elles était consacrée à Luca Penni, frère de Gianfrancesco, durant la même période.

d'une couleur qui varie pour marquer la rupture et la progression. De fait, une exposition est donc structurée à la façon d'un texte écrit, selon un plan et des introductions suivies d'un développement. Ce dernier est constitué par les œuvres, leur accrochage, leurs cartels explicatifs. Pour une part, ce récit est aussi construit par les usages des visiteurs, qui s'attardent plus sur certains textes que sur d'autres. Pour *Raphaël* comme pour les autres expositions, l'observation révèle une volonté manifeste de la plupart des visiteurs de lire avec attention les premiers textes, occasionnant, dans les premières salles, leur stationnement prolongé devant ces textes, une lecture soucieuse de ne pas oublier l'un d'entre eux et donc une congestion importante en cas d'affluence. En revanche, la fatigue aidant⁵, la poursuite du parcours tend à se faire avec moins de systématisme dans la lecture et les trajectoires de visite.

Raphaël est constitué de sept séquences⁶ : (1) « De Pérugin à Michel-Ange, la formation de Raphaël », (2) « Raphaël à Rome, les retables de la maturité », (3) « Les grands décors romains », (4) « Les grandes madones de la maturité », (5) « Giulio Romano, l'élève prodige », (6) « Gian Francesco Penni, un fidèle assistant », (7) « Raphaël, un maître du portrait ». Le début (1, 2) adopte un fil de narration historique à propos de Raphaël lui-même pour amener le visiteur à situer dans l'histoire du peintre la période romaine, mais « pivote » immédiatement, avec la séquence 2, vers une narration thématique, perspective tenue jusqu'à la séquence 4. C'est dans ces parties 2 à 4 que se manifestent les efforts pour attribuer dans les tableaux les parties qui reviennent aux élèves et à Raphaël, avec, par ailleurs, des dessins, la plupart du temps de ces élèves, montrant comment ils s'emparent des demandes que leur adresse Raphaël. Dans les deux séquences successives, après une séquence (4) où l'on peut voir comment Romano traite avec son propre style les mêmes sujets que Raphaël dans des tableaux réputés, la narration se déporte pour concerner successivement le principal et le second assistant de Raphaël. La dernière séquence fait intégralement revenir à Raphaël, de façon thématique : ses portraits les plus célèbres.

De fait, l'exposition a des côtés compliqués, qu'un des deux conservateurs interrogés commente en la comparant avec une autre qui se tient à Paris au même moment : « tout aussi exigeante », estime-t-il, cette autre exposition lui apparaît remarquable par son « chapitrage » immédiatement compréhensible. La remarque permet d'imaginer qu'il ne s'agit pas d'opposer des expositions qui seraient scientifiquement ambitieuses, mais confrontées à une difficulté de communication de leur contenu et d'autres, cette fois plus accessibles, mais moins riches. Il ne s'agit de toute façon pas de juger l'efficacité muséographique de Raphaël, mais de chercher à comprendre un travail conjoint de production d'une thèse scientifique et d'un agencement d'objets et de textes dont l'efficacité se joue dans ses qualités de communication.

4.2. Qui a peint quoi, ou quelle est la valeur respective des trois artistes ?

Un grand enjeu de l'analyse scientifique en histoire de l'art est d'attribuer une valeur aux artistes et à leurs œuvres. Au moins selon certains segments de la profession, la valeur n'est pas celle d'une esthétique qui ne serait qu'une affaire de goût. C'est précisément un aspect discuté de la sociologie conduite par P. Bourdieu que de faire reposer l'effet de domination dans les musées sur l'imposition d'un goût essentiellement imputable à l'appartenance sociale des conservateurs. Dans la perspective de Bourdieu, que ceux-ci se livrent à un travail scientifique s'employant à fonder la valeur ne serait que secondaire ou s'analyserait comme l'utilisation de rhétoriques scientifiques pour doter d'autorité l'affirmation d'un goût d'origine fondamentalement sociale. Hennion (1993) a montré que le fait d'aimer les productions artistiques de

5 L'étude de la fatigue du visiteur remonte à 1916 et constitue une origine ancienne des actuelles études de publics et des agencements muséographiques.

6 Les agencements matériels comptent : au Prado et au Louvre, les salles n'étant pas structurées de la même manière et n'ayant pas la même surface ou la même hauteur de plafond, l'exposition n'a pas été strictement identique. Certaines œuvres ne sont pas présentées au même stade de la visite. Au Louvre, un peu plus de surface et l'existence d'une salle supplémentaire ont contraint le conservateur, pour l'utiliser, à en profiter pour développer le propos sur G. Romano. De même pour la première salle, introductive. Ainsi, le récit se construit aussi en fonction des lieux.

telle ou telle époque ne s'impose pas aussi simplement, mais par le biais de médiations qui construisent, dans des agencements qui peuvent se réélaborer, la perception de ce qui est agréable, souhaitable, intéressant.

Tout l'effort de professionnels comme les conservateurs ou encore les restaurateurs d'œuvres d'art (Hénaut, 2006, 2011) est de qualifier ce que fait l'artiste, ce qu'il produit, pour mieux constituer des faits aidant à décider de la valeur. Par exemple, des restaurateurs découvrant dans l'épaisseur des couches d'un tableau de Véronèse que le rouge auquel on s'était habitué cachait originellement du vert débattront pour qualifier ce vert (« raide » [sic], « beau »), dans des jugements qui ne sont que superficiellement des jugements esthétiques : au fond, il s'agit surtout de savoir si c'était le type de vert que pratiquait Véronèse et donc de savoir si cette partie du tableau était de sa main ou d'une autre.

Le point est crucial quand on compare ce qui est écrit à propos de G. Romano et de G.F. Penni, mais aussi de Raphaël (tableau 1). Les cartels montrent le travail scientifique portant sur l'étude des styles. Une partie importante de leur rédaction s'attache à qualifier les modes de faire de chacun des artistes (par exemple la « facture ») pour mieux attribuer, mais aussi décider de la valeur artistique. Certains textes ne suggèrent que de façon rudimentaire les différences de valeur des interventions de Raphaël et de ses assistants : « il s'agit d'une œuvre de qualité un peu hétérogène, de beaux morceaux comme les visages de Jérôme et Marie côtoyant des parties plus sommaires, tels le paysage ou le lion » [17]. Certains également fondent l'attribution sur la connaissance des thèmes ou manières habituels chez tel ou tel : « L'attribution de ce dessin au fort contraste d'ombre et de lumière est délicate. Si certains l'attribuent à Raphaël, il est possible qu'il soit plutôt de la main de Gian Francesco Penni. » [45]. Mais beaucoup d'autres vont plus loin dans l'effort pour fonder par l'analyse de la production artistique la valeur des œuvres et des artistes.

Tableau 1. Textes de cartels documentant et commentant les œuvres de G. Romano, G.F. Penni et Raphaël (extraits).

Giulio Romano	Gian Francesco Penni	Raphaël
[49] La facture est de belle qualité, mais n'a pas les subtilités du modelé de l'original peint par son maître.	[55] La facture méticuleuse et l'expression délicate, mais un peu inanimée s'apparentent à certains détails de la <i>Vierge au diadème bleu</i> et incitent à y voir la main de Penni.	[18] Le puissant traitement de l'ombre et de la lumière confère une force sculpturale au drapé qui enveloppe tendrement la Mère et son Fils. »
[53] D'attribution débattue, la peinture montre une facture un peu sèche, particulièrement dans le traitement des carnations et des drapés, ce qui incite à la donner à Giulio Romano dont on sent le tempérament dans les nombreuses citations d'antiques.	[56] Cette Nativité pourrait donc être une des premières peintures autonomes du jeune artiste qui manque encore de vivacité dans la narration et simplifie la forme des draperies non sans élégance cependant.	[47] La délicatesse du modelé et le raffinement de la palette plaident en faveur d'une œuvre en grande partie autographe.
[61] Si l'ensemble séduit par la vivacité de l'expression et la facture délicate, la construction des rapports entre les figures manque un peu de cohérence et s'avère moins convaincante que dans la <i>Madone Herz</i> plus tardive.	[60] Le rythme calme de l'action et la facture appliquée indiqueraient plutôt la main de Penni, tout comme certaines imprécisions dans la cohérence de l'architecture du fond et dans l'anatomie des protagonistes.	[51] L'attribution de ce dessin est délicate, car si le modelé général est convaincant, plusieurs contours s'avèrent assez rigides. La paternité de Raphaël semble toutefois l'hypothèse la plus vraisemblable.

7 Les chiffres entre crochets sont ceux du référencement des œuvres dans le catalogue.

[63] La facture est d'une grande minutie et la lumière est délicatement rendue. Les imprécisions anatomiques trahissent cependant sa manière plus désinvolte [que celle de Raphaël].	[71] Elle s'en distingue cependant par une palette plus froide, une expression un peu figée et des physionomies que l'on peut attribuer à Penni.	[77] La facture en est à la fois minutieuse et moelleuse : les cheveux blonds et longs peints un à un, la carnation subtilement animée de blancs et de roses, et les yeux transparents qui donnent vie au regard.
[68] L'exécution très raffinée, d'une minutie qui rivalise avec celle de la peinture flamande, semble en revanche de Giulio Romano qui ne parvient pas à donner à ses protagonistes autant de force psychologique que son maître ni autant de relief à ses figures.	[84] La facture minutieuse ne parvient pas à cacher une difficulté à relier les personnages et à créer une action dynamique.	[100] La subtilité des ombres, modelées par les lavis jouant avec les réserves du papier, indique ici l'intervention du maître.
[69] D'attribution discutée, le dessin est ici donné à Giulio Romano en raison de la physionomie des personnages, notamment le type des visages, et de la technique graphique, particulièrement les traits de sanguine plus appuyés que ceux de Raphaël.	[101] L'imprécision des contours, tout comme l'usage moins savant des lavis et des rehauts de blanc, révèlent ici la manière du Fattore, Gian Francesco Penni.	
[78] La critique reste partagée sur l'attribution de ce tableau, entre Raphaël et Giulio Romano. Certaines simplifications de la facture, pourtant très belle, incitent à croire que l'œuvre fut principalement exécutée par l'élève puis retouchée par le maître, afin de perfectionner le rendu des textures et des lumières.		

Source : Cartels de l'exposition, intégralement reproduits dans le dossier de presse.

Remarque. Les cartels renseignent sur l'œuvre sur des registres variables : la pure description de la composition, l'explication de la scène (par exemple l'épisode de la Bible qu'elle traite), la commande et le commanditaire, les sentiments esthétiques qu'elle suggère, l'identification de l'œuvre dans les archives, etc. Ce tableau retient la majorité des extraits relevant d'une attribution reliée à des indices liés au style ou à la facture propre à l'artiste.

Cette comparaison fait apparaître une gradation entre les trois artistes étudiés. Cette gradation donne à Raphaël le statut de l'artiste doté d'une maîtrise de la technique supérieure à celle des deux autres qu'il met au service d'un traitement des sujets garantissant la subtilité et la richesse de l'évocation, par exemple celle des sentiments des protagonistes. L'exposition présente Romano comme un artiste qui n'égale évidemment pas le maître dans la période de sa vie où il est assistant, mais dans lequel on peut voir, à cette époque, les premières manifestations d'un artiste qui sera, plus tard, d'une grande valeur, bien que n'atteignant définitivement pas celle de Raphaël. Sa technique est décrite comme moins subtile que celle du maître (il pratique, notamment, des « simplifications de la facture ») (par exemple, [49, 53]) et est reliée autant à une moindre maîtrise (cf. [68]) qu'au tempérament d'un artiste plus brusque ([61]), d'un individu plus impatient. La partie de l'exposition qui lui est spécifiquement consacrée s'emploie à étayer la piste d'interprétation de sa valeur et l'identification de sa manière particulière. Le but est d'aider à l'attribution des interventions qui lui sont spécifiques dans l'atelier de Raphaël et, par contrecoup, de finir de décider ce qui est de la main spécifique de ce dernier.

Enfin, en bas de la hiérarchie, Penni est décrit comme n'étant pas dépourvu de talent, mais avec moins d'aisance technique que Romano : imprécisions de contours ([101, 60]), palette froide ([71]), expressions figées ([55, 56]), etc. Ses interventions peuvent ainsi être identifiées

par une manière qui n'est pas sans intérêt, mais une technique plus laborieuse. Raphaël l'aurait donc utilisé pour une partie du travail assez circonscrite, les modelli, c'est-à-dire les dessins les plus élaborés précédant la peinture.

4.3. Reprendre à nouveaux frais une controverse sur la valeur des œuvres de fin de vie du Maître

Il devient évident que l'attribution se révèle constituer un enjeu central de l'exposition, ce qui la destine davantage aux spécialistes qu'au grand public. Mais cet enjeu ne s'annonce comme tel que subrepticement. Il ne se fait connaître que dans un message au visiteur caché dans le déroulement de l'exposition, un peu comme des œufs de Pâques dissimulés dans le jardin.

Dans les cartels, tout d'abord :

« La simplification de certaines formes, notamment du modelé, n'a pas manqué de susciter des doutes sur l'auteur de cette feuille qui constitue un bon exemple des problèmes d'attribution des dessins tardifs de Raphaël. » [95]

« Si la facture s'avère raffinée, certaines faiblesses dans le traitement de l'anatomie – surtout au niveau des mains et des pieds – n'ont pas manqué de susciter des doutes sur son autographie, les historiens hésitant entre une étude hâtive du maître ou une fidèle reprise par son élève le plus brillant » [c'est-à-dire Romano] [17].

Mais la signification exacte de ces remarques doit être cherchée dans un panneau de l'exposition. Le tout premier, ouvrant le parcours, n'offre pas cette explication. Il invite à voir la force de l'exposition consacrée à Raphaël dans le fait d'avoir réuni « la majorité de ses chefs d'œuvre » : la partie consacrée aux élèves a alors surtout le statut d'un point d'intérêt supplémentaire (« Se révèle également la personnalité de ses assistants »). En revanche, le cinquième des huit panneaux muraux, « Les grandes Madones de la maturité », situé à mi-parcours, livre la clef du mystère. Le panneau explique que le peintre, bien que s'étant consacré dans la période romaine « à la conception de grands décors picturaux et de projets architecturaux », « n'a jamais délaissé l'exécution de tableaux de dévotion privée représentant la Vierge à l'Enfant ». Ces créations atteignent même une virtuosité (« expression de la grâce et de la beauté », « grande variété d'expressions ») soulignée par les rédacteurs : « Ces œuvres ont été célébrées dès leur création et durant les siècles suivants ». Or :

« À partir du XIX^e siècle, les historiens de l'art ont cependant émis certaines réserves sur la qualité de l'exécution, sans réfuter le rôle de concepteur de Raphaël. La réunion historique de ces peintures permet enfin de comparer leur facture et de mieux définir la manière ultime du maître d'Urbino et celle de ses jeunes assistants. »

Voici la finalité enfin explicitée. Elle est le fond de l'enjeu scientifique de l'exposition : reprendre à nouveaux frais une controverse remontant au XIX^e siècle et jamais tranchée depuis. Ou même une controverse qui se forme du vivant même de Raphaël : dans l'essai principal du catalogue, les deux commissaires scientifiques de l'exposition, Tom Henry et Paul Joannides, professeurs d'histoire de l'art, respectivement à l'université du Kent et à celle de Cambridge, au Royaume-Uni, expliquent que Raphaël est accusé par ses rivaux, à qui échappe l'accès au mécénat papal, de livrer un travail de médiocre qualité dans les parties déléguées à ses assistants. La période est, selon eux, celle d'une réévaluation de l'art pictural sous l'influence des mécènes et collectionneurs alors que l'on assiste à une starisation d'artistes comme de Vinci, Michel Ange et Raphaël : les mécènes veulent que l'œuvre soit de la main du maître, jusqu'à fétichiser l'exécution personnelle. Henry et Joannides soutiennent que si les derniers tableaux de l'artiste ont été peu compris (Henry et Joannides, eds., 2012, p. 17), c'est parce qu'ils posent des problèmes de chronologie, qu'ils sont d'une diversité déroutante et qu'ils ont été exécutés à plusieurs mains. L'exposition vise donc à fournir une chronologie, expliquer la diversité stylistique et étudier le rôle de l'atelier dans la conception et production des œuvres. Par manque d'archives comme des contrats de commande spécifiant les conditions concrètes de réalisation, ses auteurs ont essentiellement fondé leur démarche sur une analyse visuelle des œuvres (*ibid.*, p.18).

Ainsi, alors que le jugement scientifique sur la valeur des productions que sont les Madones de la fin de vie est venu buter sur un « verrou » difficile à lever, il s'agit de profiter d'une circonstance qui voit ces tableaux réunis pour, avançant dans la compréhension de la manière dont le travail se répartissait effectivement entre Raphaël et ses deux assistants principalement, observer les œuvres de façon mieux informée ; et donc finir de décider en quoi ces œuvres demeurent des Raphaël, d'une valeur artistique inestimable. Le panneau cité ici, à mi-parcours, introduit le visiteur à une séquence qui permet de voir, principalement, ces fameuses madones, mais aussi les tentatives de G. Romano pour les répéter à sa manière ou s'en inspirer. L'accrochage permet des effets de comparaison rendant perceptible le fait que celles de Raphaël sont d'une facture plus souple, moins raide, d'une palette plus nuancée, etc. (par exemple [14, 77, 100]). La salle, qui, derrière, approfondit la présentation d'un G. Romano comme étant le plus hardi et le plus talentueux des deux assistants, mais sans jamais pouvoir égaler son maître, a valeur de digression nécessaire à la reprise de l'argument principal concernant la consolidation d'un jugement scientifique sur la valeur des dernières productions de Raphaël.

Pour un visiteur, il faut donc rester plutôt concentré ou être assez expert, pour assimiler ce fil narratif. Le visiteur moins attentif aura tendance à se satisfaire d'un récit plus simple. Bien qu'ils reprennent les termes principaux de l'enjeu scientifique de l'exposition, les panneaux explicatifs sont, de fait, porteurs d'un second récit de ce type : visiteur, vous êtes ici présent pour l'événement d'une réunion exceptionnelle de tableaux majeurs d'un grand maître comme Raphaël ; par ailleurs, vous bénéficierez également d'extensions de la présentation jusqu'à des œuvres de ses disciples ; parmi les tableaux les plus importants figurent des madones ; apprenez, d'ailleurs, que cette exposition permet aux spécialistes d'en savoir davantage sur le style de Raphaël à la fin de sa vie.

5. Discussion

Le présent texte a proposé de regarder de près les cartels des expositions et les textes des panneaux explicatifs. Ces textes sont ici appréhendés comme des inscriptions (Latour et Woolgar, 1979) ayant une double dimension de résultat scientifique et d'instrument servant à la communication. Supports d'une communication scientifique entre pairs, ils recouvrent également cependant une communication à l'égard du public présent. Les personnels des musées en charge des efforts de pédagogie et d'ouverture vis-à-vis de publics profanes interviennent sur ces textes pour en améliorer la lisibilité et font généralement prévaloir auprès des conservateurs la nécessité de rendre leur propos accessible. Ils opèrent parfois avec des techniques dites de *rewriting* préconisées par les manuels de muséologie. Mais cette activité de communication n'est pas que technique, elle est le lieu d'une concurrence des divers groupes professionnels des musées et d'une contestation de la prétention des conservateurs à imposer leurs normes, voire à détenir l'autorité ultime sur ces établissements et leurs productions. Cette concurrence s'exprime parfois sous la forme d'un différend ouvert entre conservateurs et spécialistes de la médiation ou de l'interprétation, parfois sous la forme de coopérations concrètes autour de textes.

Mais la communication est loin de se réduire à l'élaboration d'un dispositif efficace d'interaction entre émetteur et locuteur. Elle est indissociable de l'élaboration du récit que défend l'exposition. Dans le cas de l'exposition *Raphaël*, on voit que, sur la base des mêmes composantes, ce sont en fait deux narrations qui sont construites. La plus fondamentale raconte ce que l'on apprend de l'étude rapprochée des conditions dans lesquelles les tableaux ont été peints, cela pour mieux dépasser une polémique sur la valeur des œuvres de fin de vie de Raphaël ; mais, plus accessible, une autre souligne l'occasion exceptionnelle que constitue la réunion de tableaux de la fin de la vie de Raphaël et invite à apprécier un collectif de trois artistes.

Je n'ai pas cherché à juger la qualité du travail de communication, mais à comprendre le travail des conservateurs comme étant, de façon indémêlable, du travail de connaissance des œuvres et de la communication de ces résultats à divers types de publics, experts ou non. L'étude de l'exposition à partir de ses textes permet ainsi surtout de suggérer que démontrer des résultats scientifiques et communiquer sont des activités intégrées dans de mêmes constructions matérielles – des accrochages, des textes... –, ce qui constitue un problème pratique dont la solution n'est pas simple. On entre ici dans une matérialité de la communication du contenu des expositions qui se révèle plus riche de pratiques et de dilemmes professionnels que la simple opposition entre des conservateurs qui ne sauraient pas ou ne voudraient pas se rendre accessibles et des pédagogues qui, quant à eux, le souhaiteraient et détiendraient un savoir permettant de le faire. La communication n'est pas dissociée de la recherche scientifique et traitée avec moins d'égards par des conservateurs qui feraient primer leurs motivations savantes sur l'effort pour se rendre compréhensibles. En l'espèce, les difficultés rencontrées par le dispositif communicationnel tiennent au degré de communicabilité des controverses qui opposent les scientifiques entre eux. Elles ne promettent pas de se dénouer en mettant moins de science et plus de vulgarisation dans ce qui est communiqué.

Derrière l'analyse des difficultés pratiques rencontrées, l'enjeu de l'étude est ainsi qu'elle permet de reprendre d'une autre manière le débat qui se déploie autant sur le plan sociologique que chez les acteurs des musées et qui met en cause l'inclinaison supposée des conservateurs à négliger la communication pour lui préférer les préoccupations savantes. Cela éclaire d'une manière nouvelle les débats à propos des pratiques professionnelles légitimes, notamment entre acteurs des musées : celles-ci se fondent, en fait, sur des jeux d'opposition et des constructions de ce qu'est de la communication et une dimension savante ou scientifique qui ne rendent pas bien compte de ce qu'essayent effectivement de faire, matériellement, les conservateurs dans leur activité de travail. Au regard des analyses conduites ici, les musées seraient surtout le lieu de conflits entre des groupes d'acteurs qui se font des reproches sur les intentions qu'ils sont censés poursuivre, mais qui, en fait, n'explicitent pas suffisamment les fondements professionnels de leurs vues divergentes sur les finalités de l'institution. Ces fondements se situent dans le travail, celui que l'on considère comme utile et celui que l'on pratique quotidiennement.

Conclusion

L'activité de travail importe : pour beaucoup d'analyses en science studies, cette affirmation recouvre le souci de rendre compte de la production ordinaire et matérielle de la science dans les laboratoires, et donc passer par le travail des scientifiques. L'histoire des sciences n'est pas seulement celle des « découvertes » qui se sont imposées, mais de ce qui est entrepris pour fabriquer, avec succès ou non, des faits scientifiques. À la limite, c'est autant une activité d'intéressement d'agents humains et non humains et de consolidation d'un réseau (Latour, 1987) que de seule relation avec l'objet scientifique.

Sur ce registre, l'apport du présent article a prétendu se situer sur l'exploration d'un type de scientifiques habituellement peu observé, les conservateurs de musée, ainsi que sur des pratiques professionnelles d'une spécificité et d'une complexité intéressantes : on s'est demandé quelle est matériellement l'activité consistant à communiquer des résultats scientifiques et qu'est-ce que devoir le faire à travers des supports et des agencements ne permettant guère de faire la distinction entre communiquer à l'intention de ses pairs et à destination d'un grand public, non expert.

Mais cette activité de communication des conservateurs n'est pas dotée d'une objectivité indiscutée : sur la base de l'ambiguïté constitutive de l'activité, soumise à plusieurs destinataires, s'est édifiée une controverse sur les postures professionnelles légitimes. Les groupes professionnels que l'on trouve parmi les travailleurs des musées entrent en conflit depuis de nombreuses décennies pour savoir ce que doit être une bonne communication des contenus dans les expositions, qui doit intervenir, qui doit dominer le processus de création des mes-

sages communiqués. Sous cet angle, l'activité de travail importe, cette fois, pour comprendre les conservateurs de musée au sens où, véritablement, ils sont au travail. Ce n'est pas seulement qu'il est de bonne méthode, pour comprendre la science qu'est l'histoire de l'art, d'en passer par leur activité ; mais il faut considérer qu'ils interviennent sur des scènes de travail organisées, dans des conflits de travail au sein d'institutions, qu'ils ont, comme des salariés, des comptes à rendre à des employeurs ou des autorités de tutelle.

L'exposition étudiée, comme toutes les autres expositions aujourd'hui, est le produit d'une coordination d'intervenants spécialisés. Mais ces coopérations déplacent plus qu'elles n'annulent la difficulté pratique qu'ont à résoudre les conservateurs pour communiquer sur les buts scientifiques poursuivis – en l'espèce, statuer sur une controverse sur la valeur des œuvres de la fin de vie de Raphaël – et pour accorder cela avec les attentes sociales qui leur demandent de ne pas s'exprimer comme s'ils parlaient uniquement à leurs pairs.

Dit autrement, l'enjeu n'est pas seulement de comprendre par le travail comment l'histoire de l'art se fait, mais d'appréhender la façon dont l'histoire de l'art et ceux qui la font sont insérés dans des organisations finalisées et hiérarchiques où les contributions professionnelles ne se déploient pas dans une totale liberté et sont l'objet de compromis fixant leur espace et orientation socialement autorisés.

Références

- Abbott A. (1988), *The System of Professions*. Chicago, The University of Chicago Press, 435 p.
- Acord S.K. (2010), « Beyond the Head: The practical work of curating contemporary art », *Qualitative Sociology*, vol. 33, n° 4, p. 447-467.
- Beltrame T.N. (2012), « Un travail de Pénélope au musée. Décomposer et recomposer une base de données », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 6, n° 1, p. 217-237.
- Benneth T. (1995), *The Birth of Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge.
- Bowker, G.C., Star, S.L. (1999), *Sorting Things Out*, New Baskerville, MIT Press.
- Bourdieu P., Darbel A. (1966), *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Editions de Minuit, 2e éd.
- Burcaw G.E. (1997), *Introduction to Museum Work*, 3e éd., Walnut Creek, CA, Altamira.
- Chong P. (2013), « Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation ». *Social Studies of Science*, vol. 43, n° 2, p. 265-281.
- Clarke AE., Fujimura JH. (1992), *The Right Tools for the Job*, Princeton, Princeton University Press.
- Daston L., Galison P. (2007), *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Davallon J. (1999), *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan.
- DiMaggio P. (1991), « Constructing an Organizational Field as a Professional Project : U.S. Art Museums, 1920-1940 », in Powell W.W. et P.J. DiMaggio, eds. *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 267-292.
- Gob A., Drouguet N. (2003), *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.
- Goodwin C. (1994), « Professional Vision », *American Anthropologist*, vol. 96, n° 3, Sept., p. 606-633.

- Haskell F. (2000), *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, trad. fr., Paris, Gallimard, 2002, 261 p.
- Heath C., von Lehn D. (2008), « Configuring 'interactivity': Enhancing engagement in science centres and museums », *Social Studies of Science*, vol. 38, n° 1, p. 63-91.
- Hemmings T., Randall D., Francis D., Marr L., Divall C., Porter G. (1997), « Situated Knowledge and the Virtual Science and Industry Museum: Problems in the Socio-Technical Interface », *Archives and Museum Informatics*, vol. 11, p. 147-167.
- Heinich N., Pollak M. (1996). « From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position », in Greenberg R., B. Ferguson et S. Nairne eds., *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge.
- Hénaut L. (2006), « Ce que les controverses nous apprennent sur l'activité de restauration des peintures au musée du Louvre », in Gaudez F. (coord.), *Sociologie des arts, sociologie des sciences*, Paris, L'Harmattan, p. 195-210.
- Hénaut L. (2011), « Capacités d'observation et dynamique des groupes professionnels : la conservation des œuvres de musées », *Revue française de sociologie*, vol. 52, n° 1, p. 71-101.
- Hennion A. (1993), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- Henry T. et P. Joannides eds.. (2012), *Late Raphael*, Thames and Hudson, 384 p.
- Hooper-Greenhill E. (1992), *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, Routledge, 232 p.
- Hooper-Greenhill E. (2000), « Changing values in the art museum : rethinking communication and learning », *International Journal of Heritage Studies* vol. 6, n° 1, p. 9-31.
- Hudson K. (1998), « The museum refuses to stand still », *Museum International*, vol. 50, n° 1, p. 43-50.
- Kavanagh G. ed. (1991). *The Museums Profession. Internal and external relations*, Leicester, Leicester University Press.
- Kavanagh G. ed. (1994), *Museum Provision and Professionalism*. London et New York, Routledge
- Join-Lambert O., Lochard Y., Raveyre M. , Ughetto P. (2008), « Le musée pour tous : enjeux professionnels d'une politique publique », in T. Le Bianic et A. Vion (dir.), *Action publique et légitimité professionnelle*, Paris, LGDJ.
- Knorr-Cetina K. (1999), *Epistemic Cultures*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 329 p.
- Latour B. (1987), *Science in Action. How to follow scientist and engineers through society*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press.
- Latour B., Woolgar S. (1979), *La vie de laboratoire*, trad. fr., Paris, La Découverte, 1988, rééd., coll. Poche, 1996.
- Laursen D. (2012), « Co-participation among school children around a computer-based exhibit », *Social Studies of Science*, vol. 43, n° 1, p. 97-117.
- Macdonald S., eds. (1998), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. London, Routledge.
- Merriman T., L. Brochu (2006), *The History of Interpretation in the United States*. Fort Collins, The National Association for Interpretation.
- Moulin R., Quemin A. (1993), « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales ESC*, vol. 48, n° 6, p. 1421-1445.
- Orr J.E. (1996), *Talking about Machines*, Ithaca, Cornell University Press, 166 p.

- Peyrin A. (2010), *Etre médiateur au musée*, Paris, La Documentation française.
- Proctor N. (2010), « Digital: Museum as Platform, Curator as Champion, in the Age of Social Media », *Curator*, vol. 53, n° 1, janv., p. 35-43.
- Quatremère de Quincy A.C. (1796), *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, nouv. éd., Paris : Macula, 1989.
- Rose-Greenland F. (2013), « Seeing the Unseen: Prospective loading and knowledge forms in archaeological discovery », *Qualitative Sociology*, vol. 36, n° 3, p. 251-277.
- Star S.L., Griesemer J.R. (1989), « Institutional Ecology, “Translations” and Boundary Objects : Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39 », *Social Studies of Science*, vol. 19, n° 3, Aug., p. 387-420.
- Starn R. (2005), « A Historian’s Brief Guide to New Museum Studies », *The American Historical Review*, vol. 110, n° 1, Febr., p. 68-98.
- Suchman L. (2000), « Making a case : “knowledge” and “routine” work in document production », in Luff P., Hindmarsh J. et Heath C. (eds.), *Workplace Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 29-45.
- Tilden F. (1957), *Interpreting our Heritage*. 3d ed. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977.
- Strauss A.L., Fagerhaugh S., Suczek B., Wiener C. (1997), *Social Organization of Medical Work*. New Brunswick: Transaction Publishers, 311 p.
- Ughetto P. (2011), « Exposer un maître ancien. Temps et histoire de l’art dans un dispositif d’exposition », *Temporalités* (en ligne), n° 14, 2011 (mis en ligne le 1er déc. 2011), 19 p.
- Zolberg V. (1986), « Tensions of Mission in American Art Museums », p. 184-98 in P.J. DiMaggio (ed.), *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*. Oxford: Oxford University Press.
- Vergo P. (1989), *The New Museology*, London, Reaktion Books.