

UNIVERSITE PARIS I PANTHEON-SORBONNE

Des données aux documents

La diffusion en ligne de la documentation
scientifique des collections muséales

Alexandra Legrand

Master II, Histoire et Politique des musées et du patrimoine
Mémoire soutenu en Septembre 2012

Sous la direction de Corinne Welger Barboza

TABLE DES MATIERES

Introduction	3
I. L'informatisation : évolution de la gestion et de la diffusion de la documentation des collections	6
A. L'informatique : un nouvel instrument pour la gestion de la documentation des collections.....	6
1. L'introduction des technologies informatiques au musée.....	6
2. L'élaboration de réservoirs d'information	11
B. La diffusion des connaissances : du papier au numérique	14
1. Une standardisation à visée scientifique	14
2. La diffusion numérique des collections	20
II. La diffusion en ligne de la documentation scientifique à l'origine d'un nouveau modèle éditorial	25
A. L'accès aux ressources originales.....	25
1. La documentation muséale.....	25
2. L'accès à la documentation scientifique	27
3. Les enjeux de la communication de la documentation sur les collections.....	30
B. La diffusion en ligne des ressources sur l'œuvre muséale	38
1. La diffusion en ligne des documents issus des activités de recherche de la conservation et de la restauration	38

2.	La mutualisation des ressources.....	43
III.	La conservation des arts éphémères, conceptuels et technologiques : Un enjeu de la diffusion en ligne de la documentation scientifique	47
A.	La gestion des œuvres d’art contemporain au sein du processus de la conservation muséale.....	47
1.	Les spécificités des arts éphémère, conceptuel et technologique	47
2.	Les scripts de l’œuvre	52
3.	La conservation et la diffusion de l’œuvre authentique.....	55
B.	La diffusion en ligne : du catalogue au dossier numérique d’œuvre.....	58
1.	La notice : une démarche de diffusion non adaptée.....	59
2.	Le dossier numérique d’œuvre : le modèle documentaire du DOCAM	65
	Conclusion.....	70
	Bibliographie.....	73

INTRODUCTION

Bâti sur la conservation du patrimoine matériel des hommes, le musée était défini – encore récemment – comme le lieu où sont rassemblés, préservés et exposés des objets. Or, de nos jours, les musées sont confrontés à de nombreuses formes d'art qui échappent à toute conservation matérielle. Durant la dernière décennie du XXe siècle la notion de patrimoine immatériel apparaît puis s'affirme dans la première décennie du XXIe siècle. Patrimoine oral, œuvres d'arts éphémères, arts vivants concourent au remaniement de la définition du musée par l'ICOM en y couplant patrimoine matériel et immatériel¹.

Ces mêmes années voient l'émergence du musée en ligne. Dématérialisé, le musée trouve son homologue sur Internet. Depuis son apparition, les missions du musée en ligne ont considérablement évoluées. La vocation immersive du « musée virtuel » en relation étroite avec les salles du musée « en dur » tend à disparaître à la faveur d'une mission de diffusion auprès des publics. On observe qu'au spectacle des œuvres succède la qualité documentaire du musée en ligne. Le musée s'affirme alors comme une institution ressource.

Couplés, ces deux paramètres historiques semblent impulser une dynamique commune : la redéfinition des modèles documentaires et éditoriaux spécifiques aux objets conservés par les musées. Nous ouvrons donc une réflexion sur l'évolution de ces modèles et de leurs contenus, des données aux documents, dans le cadre de la diffusion en ligne de la documentation scientifique des collections muséales.

¹ « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » Statuts de l'ICOM, adoptés lors de la 21e Conférence générale à Vienne (Autriche) en 2007.

Revenir sur les modèles du passé, est le premier objectif de ce travail. Les technologies disponibles influent sur les outils créés à partir desquels nos modèles trouvent leur origine. Dans les années 1970, la généralisation de l'ordinateur au sein des musées crée une petite révolution. Sans perdre de vue que l'appropriation du nouvel outil est intimement lié à l'objet qu'il traite², le passage à un autre format de consignation - du papier au numérique – tend à son apogée les bases de gestion de données documentaires.

En se penchant sur l'appropriation par les musées du nouveau canal de diffusion qu'est Internet depuis les années 2000, notre étude tente de mettre en évidence les interrogations des professionnels des musées sur la manière de donner accès aux informations récoltés sur les œuvres. Bien que le numérique permette d'élargir les possibilités de l'offre documentaire et son éditorialisation – exhaustivité des ressources, combinaison entre données et documents, etc. –, certaines craintes dominent le versement en ligne des connaissances autrefois consignées par et pour un public professionnel.

Enfin, ce travail souligne la patrimonialisation d'œuvres issus de mouvements artistiques contemporains. Contraints d'envisager une nouvelle forme de conservation de ces œuvres dont la matérialité est vouée à une disparition inéluctable, les musées interrogent les modèles documentaires jusqu'alors établis, les capacités du numérique et le versement en ligne des connaissances sur ces œuvres. La re-documentarisation de ce patrimoine devient vitale à sa survie, faute à la perte de sa matérialité. Le déploiement documentaire du musée en ligne s'impose face aux impératifs de conservation. Nous évoquerons certaines initiatives, notamment celle du projet DOCAM³ qui préconise cette nouvelle logique d'accessibilité en favorisant l'appropriation productive des documents par la réinterprétation numérique d'un outil documentaire : le dossier d'œuvre.

² Dans les années 1970, il s'agit avant tout d'œuvres issues de la tradition des beaux-arts.

³ Projet DOcumentation et Conservation du patrimoine et des Arts Médiatiques

Ces dossiers numériques d'œuvre sont au cœur de notre problématique, la consultation de leurs homologues papiers étant à l'origine de notre étude. Nombreux sont les étudiants historiens de l'art qui, à la recherche d'informations et de documentation sur les œuvres ne trouvent dans les « beaux livres » et les ouvrages spécialisés qu'une sélection des documents que détiennent les musées, reflet du discours d'un ou plusieurs auteurs. Traduisant la pluridisciplinarité des acteurs du Patrimoine, ces dossiers s'efforcent de rendre compte du cycle de vie des objets conservés par les musées. Par leur caractère innovant, les dossiers numériques d'œuvres du DOCAM nous interrogent sur leur capacité exemplaire pour tous autres les modèles employés, de nos jours, au sein du déploiement documentaire des musées en ligne.

I. L'INFORMATISATION : EVOLUTION DE LA GESTION ET DE LA DIFFUSION DE LA DOCUMENTATION DES COLLECTIONS

A. L'INFORMATIQUE : UN NOUVEL INSTRUMENT POUR LA GESTION DE LA DOCUMENTATION DES COLLECTIONS

L'introduction des technologies informatiques au musée repose sur la nécessité d'automatiser, à des fins de gestion, les données essentielles sur les œuvres. Rapidement sollicitées par les Etats, les bases de données servent à constituer des réservoirs d'informations utiles à la visibilité de leur patrimoine.

1. L'INTRODUCTION DES TECHNOLOGIES INFORMATIQUES AU MUSEE

Les recherches ethnographique et préhistorique ont permis d'aborder les objets culturels différemment. L'objet n'illustre plus seulement un texte, une pratique, il est devenu un document en soi, une source nouvelle d'information. Sans annihiler le droit d'émouvoir, l'emploi « scientifique » de l'objet culturel ouvre la voie à l'accumulation des informations extraites à partir de ce dernier.

L'exposition des objets dans des salles pour les visiteurs ne fait donc plus, à elle seule, de l'institution un musée. Le dépôt patrimonial dont ce dernier a la charge doit pouvoir servir à des fins scientifiques. Le classement, l'analyse des objets s'avèrent des tâches essentielles de son activité.

Les années soixante voient émerger les technologies informatiques dans les pratiques professionnelles ; le musée n'est pas écarté. L'usage de ces machines semble proposer une réponse au rayonnement des biens culturels. Outil de traitement mais également communicationnel, l'ordinateur laisse entrevoir la possibilité de partager, de manière élargie, les informations collectées sur les objets de collection, ainsi que les recherches dont ils font

l'objet. On imagina la constitution « d'archives centrales » pour les musées, grâce à l'élaboration de banques de données « où l'on puisse puiser toute la documentation écrite et visuelle désirée »⁴ ; ce que tenta de mettre en place, dès l'année 1967, le projet américain Museum Computer Network⁵.

Toutefois, l'engouement pour les procédés technologiques modernes ne fut pas unanime, une partie de la profession craignant dans la perte des pratiques « traditionnelles », la perte de l'usage des sens, en d'autres termes de voir se « mathématiser » le musée d'art⁶.

La première vague d'informatisation, dans les années soixante, avait amené les musées pionniers à investir dans un équipement lourd et peu maniable ; alors seul sur le marché. Coûteux et nécessitant sa gestion par des spécialistes de l'informatique, ces ordinateurs furent peu employés.

Pourtant, en dix ans, les progrès des technologies informatiques, notamment la diminution du prix d'achat et la réduction de la taille de la machine – tout en augmentant ses capacités de stockage –, facilitèrent l'entrée de l'ordinateur au sein des grands comme des petits musées.

En premier lieu, le traitement conversationnel offrit à l'utilisateur de dialoguer directement avec la machine grâce au développement d'une console d'interrogation. Le clavier de cette console permettait au professionnel de questionner lui-même la machine. Jusqu'alors, l'intervention d'un informaticien du centre de calcul était indispensable pour coder la demande d'information et décoder la réponse de l'ordinateur. L'usage de la machine s'effectuait donc à distance. En

⁴ ELLIN Everett, « L'avenir des ordinateurs dans le monde des musées », *in* *Museum : Musées et ordinateurs*, Paris, vol. 23, n°1, 1970-1971, p.6.

⁵ ELLIN Everett, « Considérations sur la création de banques de données muséographiques aux Etats-Unis d'Amérique », *in* *Museum : Musées et ordinateurs*, Paris, vol. 23, n°1, 1970-1971, p.18.

⁶ ELISSEEFF Vadime, « Musées et ordinateurs », *in* *Museum : Musées et ordinateurs*, Paris, vol. 23, n°1, 1970-1971, p.3.

supprimant l'étape intermédiaire de « traduction », plusieurs problèmes se résolvent. Le temps de réponse est réduit de manière significative : on passe de quelques jours à quelques minutes. L'utilisateur a la possibilité de corriger sa demande, enfin sans délais, en la précisant selon la progression de sa recherche, qu'il peut consulter sur un écran cathodique. Cette évolution participa largement à défaire l'argumentation conservatrice d'une majorité de professionnels, qui évaluait les fichiers manuels plus rapides à consulter et plus précis.

Plusieurs conférences sur les usages des ordinateurs au musée auront lieu au cours des années 1960 et 1970. En avril 1968, plusieurs acteurs internationaux se réunissent, pour la première fois, au Metropolitan Museum of Art de New York. On interroge les spécialistes sur les capacités de l'outil, cette gigantesque machine de traitement des données. Les sujets traités évoquent notamment diverses expériences pilotes réalisées aux Etats-Unis, au Royaume-Uni, en France ou en Suède. On souligne l'importance de mettre à la disposition des publics les informations actualisées, sur les objets à un moment où les établissements ne sont plus en mesure de répondre, avec suffisamment de réactivité, aux demandes croissantes des chercheurs. Face à ce constat, on invoque notamment la stagnation des techniques de catalogage.

Du 4 au 8 octobre 1976, l'ICOM tient une nouvelle conférence à Barcelone sur l'emploi des ordinateurs dans les musées, enrichie de quelques années d'expérimentation. Les méthodes modernes d'inventaire et l'accessibilité de la documentation sont au cœur des débats. Grâce à l'analyse des expériences pilotes, on s'accorde sur le fait que « le recours à l'ordinateur n'élimine pas la nécessité de rassembler systématiquement et soigneusement des renseignements sur les objets culturels, mais [qu'il] permet de stocker, d'organiser et de communiquer des données de façon fiable et rapide »⁷. A l'issue de cette conférence, les experts recommandèrent vivement l'établissement de normes descriptives des biens culturels

⁷ CHENHALL, Robert, « Musée et ordinateur : rapport d'activité », *in* *Museum*, vol. 30, n°1, 1978, p.52.

tant sur le plan national qu'international afin que les ordinateurs deviennent des moyens efficaces pour la recherche. Effectivement, certains projets en échec, comme celui du Programme du répertoire national canadien, révélèrent les points faibles d'une automatisation précipitée de la documentation manuelle⁸.

En 1978, face à Michel Aubert⁹, Raymond Blanc¹⁰ déplorait que la documentation des collections fût loin d'être complète. Le constat s'aggravait lorsque l'on interrogeait les petits musées où cette documentation s'avérait incertaine, voire inexistante. En outre, aucun organisme qui aurait la vocation de centraliser toutes ces informations, n'est existant.

Les difficultés pour les chercheurs sont évidentes. De long mois sont nécessaires, rien qu'à la collecte des informations sur un domaine de recherche. Les conservateurs, eux-mêmes, n'ont pas de visibilité sur l'exhaustivité de leurs collections, faute d'inventaires régulièrement mis à jour.

Jusqu'à l'arrivée de l'ordinateur, l'outil de gestion documentaire utilisé dans un musée est un système documentaire manuel. Il s'agit de meubles à tiroirs, nommés fichiers, très présents dans les bibliothèques¹¹. Lorsqu'un catalogue principal est établi, ainsi que des index, il n'est pas rare que cette documentation, référencée sous forme de fiches, régulièrement utilisée par les lecteurs et le personnel du musée, disparaisse ou ne soit pas remise bonne place après

⁸ Le processus d'automatisation durant la phase expérimentale du projet canadien se révéla sur le terrain désastreux. On transposa sans uniformisation les informations accumulées sur les fiches d'objets, par les divers professionnels successivement en poste, en données codées.

SPURGEON Greg, « Gérer le changement : de l'échec au succès au Musée des beaux-arts du Canada », *in* *Museum international : L'informatisation*, Paris, vol. 46, n°181, 1994, p12.

⁹ Né en 1939, Ingénieur (télécommunications) de l'Ecole nationale de l'aviation civile française. Ingénieur électronicien dans l'industrie aéronautique, puis ingénieur informaticien au centre de calcul de la Direction des études et techniques nouvelles de Gaz de France. Depuis 1971, chef du Service informatique au Ministère de la Culture.

¹⁰ Diplômé de l'Ecole du Louvre, Paris. Ancien conservateur des musées classés (Valenciennes, Le Mans). Conseiller permanent de l'Ecomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines.

¹¹ Voir annexes p.1. Source : LE CORBUSIER, *L'art décoratif aujourd'hui*, Flammarion, Paris, 1996.

consultation ; ce qui entraîne inévitablement une perte d'informations. Un autre inconvénient des fiches s'avère la limitation des renvois : « il est impossible pour l'indexeur de prévoir toutes les vedettes sous lesquelles il sera nécessaire de classer les données en vue de répondre aux demandes de renseignements » note Göran Bergengren¹². La documentation supplémentaire à réaliser, qu'engendre l'accroissement des collections ou encore le développement d'index de plus en plus précis, réclame un personnel nombreux, rarement recruté faute de moyens financiers. A coût comparé avec un traitement manuel des demandes, l'automatisation de la documentation laisse entrevoir divers avantages. Un dessin humoristique, sous forme de bande dessinée, publié dans la revue *Museum* à la fin des années 1970, vante l'exploit de l'ordinateur : « il y avait des personnes sceptiques qui ne pouvaient pas croire que cette petite machine manipulerait 42 000 fiches à l'heure »¹³. A la réduction du temps de compilation de la documentation s'associe la possibilité d'effectuer une recherche à partir de l'exhaustivité des fonds documentaires. Certes, cet idéal repose sur un travail anticipé conséquent : la traduction des fiches manuscrites en cartes perforées, lisibles par la machine. Mais le bénéfice à en tirer n'est pas négligeable, en démontre la conversion à terme des plus sceptiques. Duncan Cameron¹⁴ s'amuse à raconter comment un de ses amis, archéologue, s'entêtait à « sentir » les objets « avec sa vieille magie » au lieu d'utiliser une

¹² BERGENGREN Göran, « L'automatisation du catalogue des collections de musée en Suède », *in Museum : Musées et ordinateurs*, Paris, vol. 23, n°1, 1970-197, p.53.

¹³ Coral Ordonez Garcia, alors architecte attachée au Musée national d'anthropologie de Mexico, a demandé à sa collègue, Noemi Castillo- Tejero, chef de la Section des machines électroniques, de lui raconter l'arrivée de l'ordinateur au musée; puis elle a interprété graphiquement les impressions qu'elle a retirées de ce récit.

Museum : Musées et ordinateurs, Paris, vol. 30, n°3/4, 1978, p.130.

Voir Annexes p.2.

¹⁴ Il fut directeur national de la Conférence canadienne des arts (CCA), président de Janus Museum Consultants Limited, Toronto (Canada) et coordonnateur du Sous-Comité international (ICOM) pour l'étude des attitudes du public à l'égard de l'art moderne. La CCA, fondée en 1945, est une association nationale non gouvernementale qui groupe les principales organisations canadiennes dans tous les domaines artistiques. Janus est une firme de consultants spécialisés dans la mise en valeur des ressources culturelles qui a été créée en 1962 et exerce une activité internationale depuis 1965. Auteur de nombreuses publications. Connue surtout pour l'intérêt qu'il portait à la dynamique sociale de la démocratisation des arts.

simple trieuse à cartes perforées pour comptabiliser des tessons¹⁵. La mécanisation d'une partie du travail du chercheur resta longtemps délaissée. Malgré cela, certains pionniers luttèrent pour son implantation au sein du domaine. Selon Jakob A. Sher, « on peut considérer que l'informatique appliquée aux musées a pris naissance au milieu des années cinquante, avec la publication des résultats des premières expériences de Jean-Claude Gardin¹⁶ sur la mécanisation de la recherche documentaire concernant les objets archéologiques, avec utilisation des cartes perforées manuellement »¹⁷. Les cartes élaborées sur place à l'aide d'une tabulatrice se présentaient sous forme de fiches cartonnées à quatre-vingt cases, et sur lesquelles chaque perforation indiquait une donnée. La réponse de la machine, disponible généralement dans les deux jours qui suivaient, se présentait sous forme de listes d'index dans le cas d'une interrogation à partir de données de catalogage¹⁸.

Au cours des années 1970, l'ordinateur aura permis l'automatisation des fichiers manuels, l'amélioration de la rédaction de ces fiches, la mise à jour des données, le stockage, la recherche, la sélection, le tri ou encore l'impression des données.

2. L'ELABORATION DE RESERVOIRS D'INFORMATION

Nous avons vu précédemment que le projet des professionnels fut de réunir, dans un système de gestion documentaire automatisé, la totalité des données collectées sur les collections. Les deux principaux objectifs de la constitution d'une banque de données sont, d'une

¹⁵ DUNCAN Cameron, « Musées, systèmes et ordinateurs », *in Museum : Musées et ordinateurs*, Paris, vol. 23, n°1, 1970-1971, p.11.

¹⁶ GARDIN Jean-Claude, *Le fichier mécanographique de l'outillage : outils de l'âge du bronze, des Balkans à l'Indus*, compilé par J. DESHAYES, Beyrouth, 1956.

Jean-Claude Gardin est le créateur du Centre d'analyse documentaire pour l'archéologie en 1958 et du Centre de recherches archéologiques au CNRS en 1970. Il a notamment contribué à systématiser les méthodes d'analyse et de classification, documentaire des données scientifiques et est connu pour avoir élaboré un système d'exploitation automatisée des découvertes archéologiques : le SYNTOL.

¹⁷ SHER Jakob, « L'ordinateur au musée : réalités et problèmes », *in Museum : Musées et ordinateurs*, Paris, vol. 30, n°3/4, 1978, p.133.

¹⁸ Voir Annexes, p.3.

part de permettre le recensement de la totalité des collections afin de connaître son contenu – soit la mise à plat des différents fichiers (registre d'inventaire, fiches, etc.) issus du système manuel –, et d'autre part de lutter contre l'absence d'information sur les objets.

Documenter ses collections est un devoir fondamental pour tout musée ; le code de déontologie de l'ICOM le stipule ainsi : « les collections des musées seront documentées conformément aux normes professionnelles admises. Cette documentation doit fournir l'identification et la description complètes de chaque article, de ses éléments associés, de sa provenance, de son état, des traitements qu'il a subit et de sa localisation. Ces données seront conservées en lieu sûr et gérées par un système de recherche documentaire permettant au personnel et autres utilisateurs autorisés de les consulter. »¹⁹ Cette volonté documentaire est avant tout une nécessité juridique et administrative qui impose à tout musée d'inscrire, sur un registre, les objets dont il a la charge. Dans la loi, cette inscription établit l'imprescriptibilité et l'inaliénabilité des objets.

L'inventaire est le premier instrument documentaire réglementaire à partir duquel s'effectue l'informatisation d'un objet. Depuis 1957, il se compose de dix-huit colonnes normalisées, et permet d'enregistrer tout objet entrant en collection. Ce format, préconisé par Georges-Henri Rivière instaure un schéma descriptif qui depuis 2002 est légalement reconnu en France. Il propose une accumulation d'informations sur l'objet. Celles-ci indiquent son statut juridique (numéro d'inventaire ; mode d'acquisition ; nom du donateur, testateur ou vendeur, date de l'acte d'acquisition ; etc.), décrivent l'objet (désignation ; marques et inscriptions ; matières ou matériaux ; techniques de réalisation, préparation, fabrication ; mesures; etc.), et renseignent son contexte de production et de diffusion (auteur ; datation ; fonction d'usage ; provenance géographique ; etc.).

¹⁹ *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, Edition ICOM, Paris, 2006, p.5.

D'autre part, cette documentation détient une forte valeur scientifique utile au développement de la connaissance, grâce à l'activité de recherche également définie dans le code déontologie de l'ICOM et que l'on retrouve aussi dans la loi « des musées de France » de 2002. Comme le souligne Alain Godonou, « des objets sans information sont muets, ou presque : l'information est l'autre moitié de l'objet, celle qui lui donne un sens, qui en fait autre chose qu'un quelconque artefact, indifférencié, celle qui justifie sa présence au musée, l'intérêt et le soin qui lui sont accordés »²⁰.

Nous constatons que l'informatisation de la documentation sur les collections impose la mise en place d'un processus débordant la simple traduction des informations en données électroniques. Elle implique des activités annexes telles que le récolement des collections, la vérification de la documentation, l'accroissement des données collectées ou leur création, leur compilation, leur normalisation, leur enregistrement, etc. Ces démarches chronophages réclament un suivi constant.

L'Etat joue un rôle important dans le rassemblement des données documentaires sur les collections des musées d'art. Comme nous l'avons vu précédemment, l'informatisation engage une nouvelle réflexion méthodologique sur le catalogage des biens culturels. Les programmes nationaux, en s'emparant des préconisations notamment établies par le CIDOC, s'en font garants. Souvent sous le joug des « grands » musées, ils proposent un pilotage pour l'informatisation des collections des « petits » musées.

En France, c'est la base Joconde, créée en 1975, qui a mis en place la création d'un système descriptif avec une normalisation de la méthode d'analyse et du vocabulaire. Ce programme a promu la généralisation de l'informatisation des collections dans les musées. Jusqu'au début des années 1990, le service informatique du ministère de la Culture se charge de saisir les

²⁰ GODONOU, Alain, « La documentation au service de la conservation : une expérience de formation en Afrique », *in Museum international*, Paris, vol.51, n°201, 1999, p.28.

notices, ces dernières provenant uniquement des collections beaux-arts. L'évolution de la micro-informatique, notamment l'usage simplifié de la machine grâce à la commercialisation du « Personal Computer », développe l'informatisation en local des collections. Avec cet équipement, chaque musée devient autonome quant à l'alimentation et à l'usage de sa base locale. Depuis ce changement, Joconde n'a plus vocation d'informatiser les collections des musées français mais de rassembler les notices électroniques, issues de l'informatisation locale, qui sont transférées sur son portail grâce à un module d'export automatique. Alimentée par de multiples versements, cette base se confronte aux questions de normalisation des notices. En n'étant plus acteur de la saisie des notices, Joconde tient un rôle majeur de conseil. La délocalisation des unités d'informatisation des collections imposant d'établir et d'employer un vocabulaire commun. La pertinence du résultat d'une recherche documentaire reposant sur la normalisation des données.

B. LA DIFFUSION DES CONNAISSANCES : DU PAPIER AU NUMERIQUE

La diffusion des connaissances sur les œuvres muséales prend appui sur des modèles éditoriaux bien définis dont le support papier se fait garant. Or le numérique et l'apparition du World Wide Web vont engager les musées à créer, imiter et adapter ces standards.

1. UNE STANDARDISATION A VISEE SCIENTIFIQUE

Issue de la tradition du cartouche, la notice élémentaire, dénommée « cartel », mentionne les informations essentielles à l'identification de l'œuvre. Dans son article « Cadres et cartels », Isabelle Cahn explique que l'usage du cartel est intimement lié à la question de l'exposition²¹. La contraction documentaire, c'est-à-dire la présentation sélective des éléments nécessaires à la connaissance de l'œuvre, répond notamment aux contraintes liées à la

²¹ CAHN Isabelle, « Cadres et cartels », *in la Jeunesse des musées*, Catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 1994.

matérialisation du cartouche que l'on disposait sur le cadre des tableaux « parce qu'il est très possible de se connaître fort bien aux Arts et d'ignorer le nom de l'Artiste »²². Dès 1795, le Conservatoire du Muséum décide de mettre en place ce petit élément, qui devient une aide à la visite. On perçoit dans cette initiative l'affirmation du devoir muséal d'éducation du public, au-delà de la seule contemplation des œuvres. Isabelle Cahn mentionne également l'intérêt économique du cartel pour le visiteur ; la disponibilité des éléments d'identification à proximité de l'œuvre dispense le visiteur d'acheter ou de louer le livret, c'est-à-dire le catalogue. A la fin du XIXe siècle, la presse salue cette systématisation des cartels au sein des musées en y voyant une « mesure vraiment libérale et démocratique »²³.

Kaempfer, directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre²⁴, évoque le contenu d'un cartel « complet » dans le cahier des charges du 15 avril 1830. Il doit rassembler les mentions suivantes : « école, noms du peintre, dates de sa naissance et de sa mort, désignation sommaire du sujet »²⁵. Cette conception scientifique de présentation des collections par le classement et l'identification des œuvres mène, certes, le musée à éduquer le citoyen, mais surtout l'engage dans un processus inédit : la diffusion documentaire de ses collections.

La diffusion des collections est une mission scientifique importante pour le musée ; qui complète ses vocations de préservation et de gestion. A ce titre, le catalogue joue un rôle majeur. A l'inverse du registre d'inventaire, outil juridique à caractère strictement professionnel, le catalogue de collections promeut une fonction cognitive. Effectivement, « dans la tradition de description des œuvres ou des objets, en général, la préoccupation savante débouche avant

²² Lettre de Butteux à Pierre, 20 septembre 1777, Archives nationales, F2 O191, Citée dans *Nouvelles Archives de l'art français*, 1905, p. 140-141. Citée par Isabelle CAHN dans « Cadres et cartels », *in La jeunesse des musées*, Catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris 1994.

²³ Cité par Isabelle CAHN [op. cit.], *Le Petit Parisien*, 12 mai 1888.

²⁴ Albert KAEMPFER (1826-1907), fut directeur des musées nationaux et de l'Ecole du Louvre de 1887 à 1904.

²⁵ Cité par Isabelle CAHN [op. cit.], Cahier des charges du 15 avril 1830, Archives nationales, F21 500, II, 134.

tout sur la réalisation de catalogues »²⁶. Mais il s'agit également d'un produit éditorial porteur d'une connotation politique. On y retrouve notamment, la volonté de diffuser un patrimoine aux yeux du plus grand nombre. Pour Dominique Poulot, c'est lors de la fondation des musées départementaux sous la Révolution française que le catalogue trouve l'origine de ce dessein. Selon lui, « le catalogue répond à un impératif à la fois politique et savant : la réalisation de tels ouvrages paraît indispensable à l'inventaire patriotique des richesses du pays, mais elle figure aussi à l'agenda d'une démocratisation des savoirs et du goût, seule capable de mettre un terme au vandalisme »²⁷.

Au milieu du XIXe siècle, on assiste à l'évolution du modèle de diffusion des collections. Sous l'impulsion de Philippe Auguste Jeanron, directeur du Louvre de 1848 à 1850, les professionnels du musée furent invités à revisiter les livrets alors en usage. Ces petits livrets étaient une aide à la visite. Ils permettaient aux visiteurs d'identifier les œuvres lors de leur parcours dans les salles. Leur étude par Chantal Georgel montre combien ces livrets ou catalogues pouvaient parfois se révéler rudimentaires²⁸. Plusieurs catalogues présentaient leurs collections par ordre d'entrée des œuvres dans le musée. Ce type de catalogue-inventaire comme celui du Musée impérial des Monuments français de 1810 décrivait de façon succincte l'objet de collection en l'introduisant par son numéro : « XXIII. Fragment d'un bas-relief antique romain. », ou encore « XXIV. Sarcophage en marbre de Paros, représentant un sujet allégorique. Voyez la planche 64 ». Dans d'autres catalogues, on retrouve des appréciations personnelles glissées dans les descriptions où le rédacteur, ici le maire du village, s'excuse de n'avoir plus de renseignements à donner au lecteur comme nous le cite Henry Lapauze dans son rapport sur les musées de Province de 1908 : « N°3. *Amour prêchant des cœurs*. Charmant petit médaillon d'une finesse

²⁶ POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, La Découverte, Paris, 2009, p.14

²⁷ Ibid.

²⁸ GEORGEL, Chantal, « Petite histoire des livrets de musée », *in* GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, RMN, Paris, 1994, pp.207.

extrême et d'une exécution remarquable. Je n'ai pu en savoir l'auteur »²⁹. Enfin, une dernière catégorie de catalogue, qualifiée par Chantal Georgel de catalogue-guide, affirme sa destination première. Conçu pour accompagner la visite, on y retrouve des descriptions de salles et les numéros des tableaux. Ce type de catalogue fut prédominant tout au long du XIXe siècle. Les classements y restent divers : par ordre d'entrée au musée, alphabétique ou chronologique ; ce dernier s'imposant depuis le XVIIIe siècle.

Le 1^{er} Mai 1848, fort conscient de cet état de faits, Philippe Auguste Jeanron annonce que « de nouveaux catalogues rédigés d'après les bases exigées par l'état de la science vont montrer comment la République comprend et interprète les intérêts de l'art » et conclut en indiquant que les anciens livrets ne seront désormais plus vendus au sein des galeries du Louvre « leur insuffisance [excitant] les réclamations du public »³⁰. Les conservateurs sont chargés d'élaborer de nouveaux catalogues répondant au désir d'érudition des visiteurs. C'est Frédéric Villot qui se doit d'établir le nouveau catalogue des Peintures. En 1849, est éditée la première édition de la *Notice des Tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre: 1ère partie. Ecoles d'Italie*. Dans son avertissement au lecteur, Frédéric Villot déplore que la profession a « longtemps [...] pensé que la seule indication des sujets, accompagnée d'un numéro d'ordre, suffisait à la satisfaction de tous, érudits et curieux, et l'on n'a pas réfléchi que l'absence, dans ces notices, de renseignements à la fois piquants et utiles, était une des causes principales qui concouraient à entretenir une coupable indifférence pour des chefs-d'œuvre si dignes pourtant d'intérêt et d'admiration »³¹. Aussi dès la fin de l'année 1848, il annonce un

²⁹ Catalogue du Musée de Bar-sur-Seine, cité par Henry LAPAUZE, p.49.

LAPAUZE Henry, *Les musées de province, rapport, enquête, législation*, Paris, Plon-Nourrit, 1908. Disponible en ligne <<http://bibliothèque-numérique.inha.fr/collection/11698-les-musees-de-province-rapport-enquete-le/>>, consulté le 04/04/2012.

³⁰ Archives du Louvre, minutes des procès-verbaux du Conservatoire, 21 août 1848.

³¹ VILLOT Frédéric, *Notice des tableaux exposés dans les galeries nationales du Louvre, 1^{ère} partie : Ecoles d'Italie*, Paris, VINCHON, 1849, p.5. En ligne, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73772x/f1.image.r=villot+catalogue+louvre.langFR>>, consulté le 13/05/2012.

cadre de catalogage pour la rédaction des notices des peintures, qu'il explique dans l'avertissement à l'attention du lecteur dès la première édition. Les renseignements constitutifs d'une notice seront dorénavant les suivants :

- Nom du maître, date de sa naissance et de sa mort.
- Ecole dont il a fait partie.
- Bibliographie sommaire
- Numéro d'ordre de tableaux
- Numéro d'inventaire
- Désignation du tableau
- Description du tableau
- Dimension et matière
- Grandeur des figures
- Histoire du tableau, origine, provenance, ventes par où il a passé et les prix
- Attributions diverses
- Estimation sous l'Empire
- Estimation sous la Restauration
- Gravures faites d'après le tableau.
- Indications de celles de la Chalcographie.
- Emplacement ancien
- Emplacement moderne

La normalisation du cadre de catalogage a pour vocation de développer la recherche sur les objets culturels et de diffuser cette connaissance à un public y portant de plus en plus d'intérêt. Le rapatriement de nombreux chefs-d'œuvre confisqués par l'armée napoléonienne durant l'Empire notamment en Italie, explique cet élan documentaire. En destituant les musées français de ces œuvres, auxquelles toute l'attention avait été portée, de grands musées comme

le Louvre n'avaient pas développé la documentation nécessaire pour le reste de ses collections historiques. Les livrets commercialisés comportaient encore « la description d'un nombre fort peu considérable de tableaux retournés maintenant à leur ancienne place »³². La volonté de valoriser les richesses d'un patrimoine national grâce à son étude et à sa diffusion semble expliquer ce regain documentaire.

La démarche de Frédéric Villot se revendique comme scientifique. L'établissement d'un modèle documentaire pour l'élaboration des notices s'accompagnera également de la constitution d'index, de la révision des attributions, etc. C'est ce qu'il expose à Monsieur le Directeur Général des Musées nationaux, le Comte Emilien Nieuwerkerke, dans sa note pour validation de la seconde édition de 1852 : « la première édition n'avait que 224 pages ; celle-ci en a 335. Toutes les biographies ont été refaites et notamment augmentées ; les attributions de beaucoup de tableaux ont été changées ; les recherches historiques ont reçu des modifications considérables ; enfin, l'introduction, la bibliographie des notices et la table alphabétique des artistes cités, chapitres importants qui n'existaient pas dans l'édition de 1849, constituent un livre nouveau, et donnent, je l'espère au Catalogue des tableaux du Louvre un intérêt scientifique qu'il n'avait pas eu jusqu'à présent, et qu'on regrette de ne pas trouver dans le plus grand nombre des livrets des galeries étrangères. »³³

Plus d'un siècle après la standardisation du modèle de diffusion des collections sur papier, et vingt années après l'intégration des technologies informatiques au sein des musées, l'environnement Web va également modifier les pratiques de gestion et de diffusion de la documentation sur les collections.

³² VILLOT Frédéric, *Notice des tableaux exposés dans les galeries nationales du Louvre, 1^{ère} partie : Ecoles d'Italie*, Paris, VINCHON, 1849, p.6. En ligne, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73772x/f1.image.r=villot+catalogue+louvre.langFR>>, consulté le 04/04/2012.

³³ VILLOT Frédéric, *Notice des tableaux exposés dans les galeries nationales du Louvre, 1^{ère} partie : Ecoles d'Italie*, Paris, VINCHON, 1852. En ligne, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k930672k.r=villot+catalogue+louvre.langFR>>, consulté le 04/04/2012.

2. LA DIFFUSION NUMERIQUE DES COLLECTIONS

L'apparition du World Wide Web dans les années 1990 engage les musées à s'y faire représenter. Support médiatique, on retrouve sur le portail des musées essentiellement les informations nécessaires à la préparation d'une visite. Seules certaines œuvres demeurent accessibles. Il s'agit d'œuvres phares détenues par l'institution. Sous l'appellation « œuvres choisies » ou « highlights », on les retrouve dans une section du site dédiée à la présentation des collections, dont l'accès s'effectue par un onglet baptisé fréquemment « collections ». Calquant majoritairement la pratique traditionnelle de la publication sur papier, la présentation générale des collections est suivie de leur classification par supports, périodes et aires géographiques. Les œuvres majeures présentées sous forme de vignettes permettent en général d'accéder à la notice complète de l'œuvre représentée ; parfois accompagnée d'un commentaire audiotif³⁴.

Dans un premier temps, le Réseau des réseaux s'envisage comme un simple canal de diffusion supplémentaire ; tandis que les projets éditoriaux migrent sous un format électronique qui reste lié à un support matériel marchand en développement : le CD-Rom. Néanmoins, l'usage du CD-Rom comme support éditorial pour la diffusion des collections (CD-Rom muséal) demeure connoté. Sa production était avant tout destinée à la consommation du grand public, et il reste, encore aujourd'hui, considéré comme un produit commercial. Pour autant, ce statut fut pleinement assumé par les institutions culturelles, qui voyaient dans ce type de publication, exploitant les technologies hypermédias, un instrument privilégié pour la vulgarisation des données sur les collections, utile à la communication institutionnelle. « Le musée y projette un support didactique idéal qui renforce sa vision actuelle de la démocratisation du rapport aux œuvres d'art » soulignait

³⁴ A la fin des années 1990, le MOMA accompagnait déjà d'un commentaire audio la consultation en ligne de ses œuvres phares. Ce choix avait pour objectif de faire écho à la visite physique accompagnée de l'audio-guide.

Corinne Welger-Barboza au tout début des années 2000³⁵. Malgré les possibilités offertes par ce support numérique - accès au savoir, établissement d'un réseau, présentation parallèle d'une information par des moyens médiatiques comme l'image, le texte ou le son, etc. -, la scénarisation et l'interactivité y ont été parfois usées avec excès pour pouvoir s'affirmer comme simple outil de connaissance. Aussi, ce support hypermédia a pu engager la réflexion des professionnels du musée sur leur responsabilité éditoriale des contenus muséologiques et muséographiques. Certains musées, comme le Louvre, se sont alors engagés dans l'édition de CD-Rom au contenu annoncé comme une « visite virtuelle » du musée.

Seuls les plus grands chefs-d'œuvre y sont présentés en proposant des entrées diverses, notamment chronologique, par nom d'artiste ou par localisation dans les salles du musée. L'établissement y est omniprésent. Chaque consultation du CD-Rom est un parcours, que l'ordinateur peut conserver en mémoire. L'utilisateur, au même titre que le visiteur, déambule et réalise sa propre visite. Progressivement, le coût de ce produit éditorial couplé à l'impossibilité d'actualiser ses contenus ont participé à faire migrer la visite guidée sur les sites Internet des musées, et par là même ont programmés la chute de la production du CD-Rom muséal³⁶.

Une fois le support matériel évincé, on a compris que la question de la navigation au sein d'une édition électronique détenait – et détient encore – un rôle majeur dans le développement et la popularité de cette approche éditoriale. En proposant un substitut à l'expérience physique de la visite et de la confrontation à l'œuvre, l'entreprise d'une logique du simulacre tente à réduire la distance entre l'utilisateur et la réalité. Le parcours muséographique, ainsi reproduit, vise à accrocher l'intérêt du grand public. Porteur de sens (thématique, chronologique, etc.), il accompagne la compréhension des collections tout en conservant parfois l'aspect didactique –

³⁵ WELGER-BARBOZA Corinne, *Du musée virtuel au musée médiathèque : le patrimoine à l'ère du document numérique*, l'Harmattan, Paris, 2001, p.50.

³⁶ Le nouveau site du Louvre, dont l'entreprise Télécom Orange est le créateur et le gestionnaire depuis 2012, a remplacé l'ancien site issu du CD-ROM cité.

entre autre, avec la 3 Dimensions rencontrée dans les premières approches éditoriales du CD-Rom précédemment citées.

Selon Françoise Simard, la difficulté des bases de données professionnelles à se frayer un chemin sur la voie de la diffusion électronique des collections découle de cette problématique de la navigation : « les informations présentes dans les bases de données communes sont évidemment d'intérêt public. Mais soyons honnêtes: la navigation dans une base de données d'inventaire est aussi intéressante pour le voyageur néophyte qu'une visite dans les réserves d'un musée où il n'y aurait ni signalisation, ni ordre logique, ni mise en contexte, ni même d'éclairage adéquat. Les bases de données d'inventaires sont riches en informations textuelles et iconographiques, mais elles sont muettes pour le grand public parce que ces informations ne sont pas scénarisées »³⁷ explique-t-elle.

Une décennie plus tard, l'exhaustivité documentaire tente à s'installer de façon plus satisfaisante avec l'expansion des bases de collections en ligne tandis que la scénarisation des collections issues des pratiques muséographiques semble s'évanouir.

L'étude de divers articles des années 1970 montre l'enthousiasme des auteurs quant aux possibilités offertes par l'automatisation de la documentation sur les collections. Faciliter la gestion et la recherche documentaire sur les fonds conservés furent deux arguments majeurs pour la constitution des bases de données. Cependant, leurs contenus se présentant sous la forme d'informations « brutes » : des données, reprenant plutôt le schéma de l'inventaire, s'avère difficilement exploitables en l'état pour un public élargi. Si ces bases de données constituent à l'origine des réservoirs d'information, leur exploitation éditoriale s'est déclinée sous différentes formes : du ludique au scientifique. Aujourd'hui, il semble que cette dernière

³⁷ SIMARD, Françoise, « Les inventaires virtuels : pourquoi et pour qui ? », *in La lettre de l'OCIM : Muséologie et nouvelles technologies*, n°78, 2001, p.16.

proposition s'impose, l'usage des technologies numériques offrant un déploiement documentaire franchissant les contraintes de l'édition imprimée.

Les catalogues de collections en ligne illustrent ce phénomène. Il faut tout d'abord souligner qu'on qualifie, souvent à tort, une base de données des collections de catalogue. Certes, les similitudes brouillent leur appréciation, mais on ne peut substituer au catalogue « l'intelligence mécanicienne [...] là où l'inventaire se fie à l'assentiment aux objets donnés »³⁸, comme le souligne Patricia Falguières. La réflexion menée sur le catalogue, engagé au musée du Louvre par Philippe-Auguste Jeanron et ses collaborateurs en 1848, nous en a donné l'exemple. La publication de renseignements structurés pour la connaissance des œuvres est un premier indice. Il s'agit de proposer une offre classificatoire, propice à l'orientation du lecteur dans la masse des données collectées. On retrouve ainsi dans le catalogue des Peintures de Frédéric Villot un classement par aire géographique, par période et par école, reprenant la mise en ordre des collections au sein de l'établissement. Dans son article, « L'édition scientifique des musées en ligne, à partir des catalogues de collection », Corinne Welger-Barboza explique comment l'établissement de catégories dans un catalogue de collection en ligne permet de circuler dans le corpus et en conclut que « cette nécessité fonctionnelle se combine à une opération heuristique »³⁹. Véritable volonté éditoriale, on retrouve cet engagement dans certaines propositions en ligne comme celle du MOMA, grâce à son filtrage des index par onglet. A l'inverse de l'édition imprimée qui oblige d'opérer un choix fixe quant aux entrées dans un corpus, l'édition numérique permet une démultiplication

³⁸ « Mettant en œuvre des catégories là où l'inventaire se fie à l'assentiment aux objets donnés, supposant un principe d'ordre, de classement, et un principe de désignation, une déictique, le catalogue témoigne de cette intelligence « mécanicienne » qui est apte à mettre en place des procédures, à édifier des dispositifs, à décliner les agencements du montrer-s'orienter-classer. » FALGUIERES Patricia, « Les Raisons du catalogues », *in Cahiers du musée national d'art moderne*, n°56/57, 1996, p.8.

³⁹ WELGER-BARBOZA Corinne, « L'édition scientifique des musées en ligne à partir des catalogues de collections », *in Musées et collections publiques de France : De l'arbre à la souris : l'édition dans les musées, une histoire de réseaux*, Paris, n°261, 2011. En ligne, <<http://observatoire-critique.hypotheses.org/1429>>, consulté le 10/06/2012.

des possibilités. Pour autant, cette classification s'accorde fondamentalement avec la qualité scientifique et le soin apporté aux notices, rappelle Corinne Welger-Barboza. On se souvient du programme de Frédéric Villot déterminant le contenu des notices pour les tableaux du Louvre. Si l'établissement de diverses catégories est désigné comme nécessaire à mettre à la connaissance du public – on se souvient du devoir d'indiquer la valeur monétaire de l'œuvre dans la notice –, on peut questionner les enjeux de l'extension des champs descripteurs présents aujourd'hui dans les notices numériques. Force est de constater qu'il s'agit bien là d'un propos éditorial, car tous les champs sont directement exportables depuis les bases de données professionnelles. Bien que la décision de ne pas diffuser certaines données révèle une certaine politique institutionnelle, la définition d'un schéma documentaire pour la notice a l'intérêt de promouvoir l'équivalence entre toutes les œuvres. Effectivement, la portée exhaustive du traitement des collections, grâce à leur diffusion numérique, est double. D'une part, elle prend place par la prise en compte des collections dans leur totalité (exposées ou en réserves) et d'autre part dans la constitution de notices normalisées qui peuvent également faire l'objet d'extensions selon l'engagement documentaire de chaque établissement.

II. LA DIFFUSION EN LIGNE DE LA DOCUMENTATION SCIENTIFIQUE A L'ORIGINE D'UN NOUVEAU MODELE

EDITORIAL

A. L'ACCES AUX RESSOURCES ORIGINALES

Les musées collectent mais également produisent une documentation scientifique sur leurs collections. Difficile d'accès même aux chercheurs, elle contient pourtant des informations essentielles à la connaissance des œuvres conservées.

1. LA DOCUMENTATION MUSEALE

Le musée a la charge de produire et de gérer toute la documentation nécessaire à son fonctionnement interne et au public externe. On y distingue deux niveaux de documentation. Le premier est destiné à la production d'informations autour des collections du musée pour un public élargi. Le second, destiné aux professionnels du musée n'a pas traditionnellement pour vocation de faire l'objet d'une diffusion. Cette documentation muséale se compose elle-même de deux entités : la documentation générale et la documentation des collections.

La documentation générale s'articule autour des ressources utiles au fonctionnement interne du musée et représentatives de son histoire ; cette documentation générale s'apparente à une bibliothèque spécialisée où ouvrages, périodiques, archives du musée et catalogues d'expositions sont conservés et mis à la disposition de publics spécialistes.

La documentation sur les collections regroupe l'ensemble des instruments administratifs et documentaires relatifs aux œuvres ainsi qu'à leurs artistes. Cette documentation, qui s'attache à la collection, est issue des différentes activités du musée.

Les instruments de la documentation des collections sont de deux ordres : administratifs et documentaires. Les instruments administratifs gèrent toute la documentation papier relatives aux biens acquis et déposés. Les dossiers administratifs regroupent notamment le registre d'inventaire et les dossiers d'acquisitions.

Les instruments documentaires prennent en charge la documentation scientifique qui est une obligation notamment pour les musées de France comme le précise la circulaire du 26 avril 2007⁴⁰, mais ne fait pas l'objet de réglementations. La forme de consignation de l'information scientifique sur l'œuvre est déterminée par l'instrument documentaire employé : le dossier d'œuvre ou la base de données sur les collections.⁴¹ La notice d'œuvre des logiciels d'informatisation des collections propose la consignation de l'information par réduction documentaire et privilégie la donnée. En revanche, le dossier d'œuvre s'attache à la consignation et au classement de documents divers, dont certains sont les copies des documents consignés dans les dossiers administratifs.

Puisque la majorité des documents du dossier d'œuvre est issue d'une documentation technique liée au cycle de vie de l'œuvre depuis sa création à sa conservation au musée ; il s'avère destiné principalement à un usage interne, accessible seulement sous conditions aux chercheurs.

La pluralité des documents produits sont conservés et gérés par le centre de documentation. Destiné au classement de l'ensemble de la documentation sur une œuvre, le dossier d'œuvre a pour vocation de compléter les informations inscrites au registre d'inventaire, aujourd'hui ordinairement saisies dans les bases de données sur les collections.

⁴⁰ La circulaire du 26 avril 2007 portant Charte de déontologie des conservateurs du Patrimoine stipule que « toute œuvre du musée doit faire l'objet d'un dossier documentaire constamment enrichi dont les sources sont clairement identifiées ».

⁴¹ Voir Annexes, p.4.

Le dossier d'œuvre répond à un plan de classement par dossier et sous-dossier issu de la consignation des documents dans des chemises⁴². Sa structure ne fait cependant l'objet d'aucune normalisation car le dossier d'œuvre est un outil conditionné par les politiques documentaires de chaque musée⁴³.

2. L'ACCES A LA DOCUMENTATION SCIENTIFIQUE

L'activité de recherche du musée résulte d'une longue tradition documentaire qui s'appuie notamment sur la tenue de l'inventaire et la révision des attributions.

Si la définition du musée proposée par le code de déontologie de l'ICOM⁴⁴ emploie le terme « documentation » c'est pour « sa polysémie, puisqu'il intéresse à la fois la recherche active d'informations, parfois leur production par le musée lui-même et enfin leur communication [...] »⁴⁵, souligne George Henri Rivière.

La documentation est au cœur de l'activité scientifique du musée. En premier lieu, elle établit des liens multiples entre les objets muséaux avec d'autres objets ou phénomènes. Ceux-ci ne prennent sens qu'accompagnés de documents qui les situent dans un contexte précis et connu. Cette documentation débute avec les instruments d'identification – comme le registre d'inventaire –, se construit progressivement, puis se retrouve consignée au sein des dossiers d'œuvre ; et depuis les années 1970, au sein des systèmes documentaires informatisés. George Henri Rivière souligne que c'est cette « organisation rationnelle de

⁴² Voir Annexes, p.6.

⁴³ FARGIER-DEMERGES, Stéphanie, *Spécificités et enjeux du dossier d'œuvre face à ses perspectives d'évolution du papier vers l'électronique au sein d'une documentation muséale d'art contemporain : Le cas du Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle*, Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme en Ingénierie documentaire, Conservatoire national des arts et métier – Institut national des techniques de la documentation, 2009, p.54.

⁴⁴ « Les musées assurent la protection, la documentation et la promotion du patrimoine naturel et culturel de l'humanité. » 1^{er} Point. Code de déontologie de l'ICOM.

⁴⁵ RIVIERE Georges Henri, *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Bordas, 1989, p. 175.

l'information qui fait du musée un laboratoire, où les éléments des collections deviennent de véritables objets scientifiques, et non plus seulement des objets de curiosité ou de délectation
»⁴⁶.

Le musée constitue une documentation au long cours de ses collections. Depuis sa création à son activité contemporaine, il produit une documentation croissante : du registre d'inventaire des premières années aux dernières radiographies numériques.

Les types de documents sont variés et leurs producteurs nombreux. Du conservateur, au restaurateur, de l'artiste au commissaire d'exposition, du régisseur au technicien ou encore de l'ayant droit à l'amateur, tous sont des personnes ressources. Les sources d'informations pour la constitution de la documentation de l'objet muséal peuvent aussi bien provenir de l'activité interne comme de l'activité externe. Souvent, ces producteurs sont intimement liés aux différents moments de la vie de l'objet conservé.

Au-delà des instruments réglementaires et documentaires d'usage courant, le musée conserve ses anciens outils, et de manière plus systématique les notes des conservateurs, les correspondances et tout autre document relatif à la gestion de ses collections. Par conséquent la quantité de ces archives muséales dépend souvent de l'ancienneté du musée.

Le Service d'Etude et de Documentation des Peintures du Louvre, créé en 1937 par Edouard Michel⁴⁷ avec la collaboration de Madame Adhémar⁴⁸, illustre l'un des premiers exemples de la mise en place d'un service dont la tâche consistait à gérer cette documentation muséale. Comme l'indique Antoine Terrasse, « chaque conservateur : Villot, Reiset, Chennevières, Camille Benoit, Gaston Brière et ses successeurs avaient pris des notes, mais il

⁴⁶ RIVIERE Georges Henri, *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Bordas, 1989, p.173.

⁴⁷ Edouard Michel (1873-1953), spécialiste de la peinture flamande, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles, il fut également conservateur au Musée du Louvre.

⁴⁸ DE VALLEE de son nom de jeune fille, Hélène Adhémar fut la responsable du centre de documentation des peintures du musée du Louvre de 1937 à 1965.

fallait les réunir, et surtout les compléter par des recherches d'archives et des dépouillements de publications. Il fallait établir un dossier pour chacun de 5000 tableaux du Louvre, en y joignant les photographies successives des œuvres ainsi que des images de comparaison »⁴⁹.

Au-delà du catalogage des collections, il fut nécessaire de classer la documentation sur ces mêmes collections. En réalisant des dossiers pour chacun des tableaux du Louvre, les premiers documentalistes constituèrent la mémoire de leur conservation au sein du musée.

En ajoutant à l'identité de l'œuvre son histoire au sein de l'institution, l'objet muséal perd son statut immuable. On prend conscience qu'il évolue simultanément à l'activité du musée : réaménagements muséographiques, dégradations naturelles et accidentelles, restaurations et dérestaurations, renouvellement des responsables de la conservation, etc. Aujourd'hui, toute cette activité tend à être systématiquement documentée ; car elle influe tant sur l'apparence que sur les comportements de l'objet muséal⁵⁰. Par conséquent, il s'agit d'effectuer la traçabilité de la vie de l'objet au sein du musée.

Les activités de restauration-conservation ont fortement contribué à l'accroissement de la documentation scientifique sur les collections. Equipés d'instruments scientifiques, les laboratoires, comme le C2RMF, ont généré une documentation abondante sur les matériaux et les techniques des œuvres des musées. La découverte des rayons X en 1895 par Wilhelm Roentgen, a permis d'engager de nouvelles recherches. Notons que le musée du Louvre a effectué ses premières tentatives d'analyses techniques de peintures par les rayons X en 1920.

De nos jours, diverses techniques scientifiques permettent de déterminer les composants chimiques des matériaux constitutifs des objets ou de caractériser l'état de conservation de l'œuvre avant toute intervention par le restaurateur. Selon Christian Lahanier,

⁴⁹ TERRASSE Antoine, « Le Bonheur des tableaux à l'Orangerie », In *La Gazette des Beaux-Arts*, n°96, 1980, p.49-52.

⁵⁰ Nous pourrions observer que l'institution détient un rôle majeur par les choix qu'elle effectue tant pour l'exposition que la conservation d'œuvres d'art contemporain. Voir chapitre III.

on peut identifier trois types de documents résultant de ces analyses : des images (radiographies, coupes stratigraphiques, etc.), des documents textuels (rapports, constats d'état, articles de revues, etc.) et des tableaux de chiffres issus des analyses de composition réalisées avec les techniques spectrométriques⁵¹.

Depuis 1932, le laboratoire de recherche des musées de France, dont est issu l'actuel C2RMF, a collecté, produit et conservé plus de 400 000 documents concernant plus de 50 000 objets muséaux⁵².

Malgré l'accroissement des sources issues des techniques d'investigation scientifique, elles restent néanmoins difficilement accessibles. Or, si la collecte et la production de documents autour des collections muséales constituent la première étape de l'activité documentaire, George-Henri Rivière nous rappelle que son aboutissement s'effectue par sa diffusion⁵³.

3. LES ENJEUX DE LA COMMUNICATION DE LA DOCUMENTATION SUR LES COLLECTIONS

La communication des documents originaux au sein des services compétents du musée puis leur publication, qu'elle soit livresque ou numérique, répondent à des enjeux différents. Si la publication d'ouvrages sur les collections et leur documentation annexe permet des retombées économiques, la publication en ligne repose spécifiquement sur la gratuité de l'accès aux contenus, répondant semble-t-il au projet de démocratisation de la culture⁵⁴.

⁵¹ LAHANIER Christian, AITKEN Geneviève, BERGER Marie-Thérèse, CHEVILLOT Catherine, PINCEMAILLE Christophe, « L'enjeu de la documentation du C2RMF », in *TECHNE*, n°13-14, 2001, pp.27-34.

⁵² Voir la présentation de la base Narcisse. En ligne, <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/lrmf/pres.htm>>, consulté le 14/06/2012.

⁵³ RIVIERE Georges Henri, *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Bordas, 1989, p. 175.

⁵⁴ Notons que cette perspective est assez récente. L'usage du multimédia par les industries de l'édition avec la collaboration des musées fut pendant près de dix ans (1990-2000) l'apanage du support CD-ROM. Voir à ce

Quand en 1959, fut créé le ministère français des affaires culturelles, celui-ci s'est vu confier comme principale mission de « rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel »⁵⁵ : ce qui plaçait la question du public au cœur de la politique culturelle.

Depuis les années 1990, l'intérêt « du simple curieux au chercheur spécialiste [pour la] documentation dans les domaines artistiques semble avoir décuplé » indique Catherine Schmitt⁵⁶. Or, il ressort que l'accueil des publics et le nombre des collections réellement consultables « est encore inférieur à la réalité décrite » faute de locaux adéquats et d'un nombre insuffisant de personnel, ajoute-elle⁵⁷.

Vingt ans après, l'étude de Claire Martin renseignant sur la fréquentation du centre de documentation du musée du Petit Palais, musée des Beaux-arts de la ville de Paris, montre depuis 2007, un intérêt toujours croissant. En 2010, le niveau de fréquentation a doublé par rapport à l'année 2009 : le centre de documentation accueillant plus d'une centaine de chercheurs par an. Si le pôle scientifique attire 64% de personnes issues du public spécialiste, Claire Martin constate que 91% de leurs requêtes relèvent d'une consultation des dossiers d'œuvres⁵⁸.

sujet WELGER-BARBOZA Corine, *Du musée virtuel au musée médiathèque : le patrimoine à l'ère du document numérique*, l'Harmattan, Paris, 2001, p.49-86.

⁵⁵ « Historique du Ministère de la culture. De la construction d'une administration... », En ligne, <<http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/creationministere.htm>>, consulté le 13/05/2012.

⁵⁶ SCHMITT Catherine, « Avant-propos », in THOMPSON, Marie Claude, *Les sources de l'histoire de l'art en France. Répertoire des bibliothèques, centres de documentation et ressources documentaires en art, architecture et archéologie*, Association des bibliothécaires français, Paris, 1994.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ MARTIN, Claire, *Du papier au numérique. La dématérialisation des dossiers d'œuvre du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*, Rapport de stage présenté pour l'obtention du diplôme de Master 2 professionnel en sciences humaines et sociales « Documenta », 2011.

Si l'accès restreint aux documents de la documentation scientifique est lié aux conditions d'accueil, il l'est également par le fait que la diffusion de certaines données, contenues dans ces documents, pourrait porter atteinte à la protection de la vie privée. Les correspondances, les documents liés aux acquisitions sont les principaux concernés. Lorsque le dossier d'œuvre comprend de telles pièces, sa communication, au sein du centre de documentation à un public extérieur, implique l'exclusion de ces documents ou l'occultation des données protégées.

En revanche, la majorité de la documentation contenue dans le dossier d'œuvre relève des archives publiques, et par conséquent du principe institué par la loi du 17 juillet 1978 et par le décret d'application du 30 décembre 2005 sur les documents administratifs⁵⁹. Mais la définition des limites de la communication des renseignements contenus dans les dossiers d'œuvre et en général au sein de la documentation de l'objet muséal relève du conservateur. La circulaire n°2007/007 du 26 avril 2007, portant charte de déontologie des conservateurs du patrimoine, stipule que « le conservateur définit les limites de la communication des renseignements contenus dans la documentation (respect de la confidentialité de certaines informations, de la vie privée, du droit moral, etc.) » mais aussi qu'il « rend les collections et toutes les informations associées aussi librement accessibles que possible en s'aidant des moyens technologiques les mieux adaptés ».⁶⁰ Cette ambivalence laisse la place à certains

⁵⁹ L'article 1^{er} de la loi du 17 juillet 1978 définit ainsi les documents administratifs : « Sont considérés comme documents administratifs (...) quel que soit le support utilisé pour la saisie, le stockage ou la transmission des informations qui en composent le contenu, les documents élaborés ou détenus par l'Etat, les collectivités territoriales ainsi que par les autres personnes de droit public ou les personnes de droit privé chargées de la gestion d'un service public, dans le cadre de leur mission de service public. Constituent de tels documents notamment les dossiers, rapports, études, comptes rendus, procès-verbaux, statistiques, directives, instructions, circulaires, notes et réponses ministérielles, correspondances, avis, prévisions et décisions.

⁶⁰ Circulaire n°2007/007 du 26 avril 2007 portant CHARTE DE DEONTOLOGIE des conservateurs du patrimoine (fonction publique d'Etat et territoriale) e autres responsables scientifiques des musées de France pour l'application de l'article L.441-8 du code du patrimoine. En ligne, <http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Doc_Patrimoine/charte-conservateurs-Circulaire-18avr07.pdf>, consulté le 13/05/2012.

excès qui portent au statut de confidentialité des rapports de restauration ou des documents attestant l'acquisition d'objet sur fonds publics⁶¹.

Au regard de la loi, quel qu'en soit le support, les documents administratifs – à de rares exceptions –, *a fortiori* documents d'archives, sont communicables et diffusables au public le plus large. Effectivement, « cette documentation constituée sur les collections dans le cadre [des] fonctions [du] conservateur appartient au musée, de même que les documents de recherche qui, le moment venu, doivent être versés aux archives du musée, sous réserve du respect du droit moral du chercheur »⁶².

Si l'on a souligné le regain d'intérêt pour la documentation scientifique, on a compris les résistances du corps professionnel à communiquer ces documents administratifs. Or, nous sommes en mesure de questionner la mise en réseau du patrimoine par les musées, car la diffusion en ligne d'une telle documentation – pourtant légale – révélerait divers avantages (consultation à distance, non manipulation des originaux, etc.) et valoriserait le musée en ligne comme centre de ressources.

Le réseau Internet est un réseau informatique mondial qui permet de relier non seulement tous les ordinateurs de la planète mais aussi tous les réseaux de communication.

⁶¹ Après plusieurs courriers à la direction du Louvre, l'ARIPA (Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique) ne reçut l'autorisation de consulter le dossier de restauration de *La Vierge au Lapin* de Titien qu'après un recours à la CADA (Commission d'Accès aux Documents Administratifs). Le 9 janvier 1996, la commission spécialisée répondit favorablement en application de l'article 2 de la loi du 17 juillet 1978.

Voir « Pour accéder à tout dossier de restauration », ARIPA, En ligne, <<http://membres.multimania.fr/ar4749/Restaura.html#Dossier>>, consulté le 13/05/2012.

Il semble que ce soit le cas au Petit Palais. Voir MARTIN, Claire, *Du papier au numérique. La dématérialisation des dossiers d'œuvre du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*, Rapport de stage présenté pour l'obtention du diplôme de Master 2 professionnel en sciences humaines et sociales « Documenta », 2011. Il semble que ce soit le cas au Petit Palais.

⁶² Article II-5- Etudier : c- Recherches. Circulaire n°2007/007 du 26 avril 2007 portant CHARTE DE DEONTOLOGIE des conservateurs du patrimoine (fonction publique d'Etat et territoriale) et autres responsables scientifiques des musées de France pour l'application de l'article L.441-8 du code du patrimoine. En ligne, <http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Doc_Patrimoine/charte-conservateurs-Circulaire-18avr07.pdf>, consulté le 13/05/2012.

Créé par les militaires américains, ce réseau intéressa progressivement les scientifiques et les universitaires nord-américains. Aujourd'hui la presse, les divers médias, les sociétés commerciales, les réseaux d'entreprise, les institutions culturelles et les particuliers s'en sont emparés.

En 1995, les ministres du G7 réunis à Bruxelles sur le sujet de la « société de l'information » s'accordèrent sur la nécessité du Réseau des réseaux de « servir à l'enrichissement culturel de l'ensemble des citoyens ». A l'issue de cette conférence, onze projets pilotes furent proposés, dont un visant à accélérer le processus de numérisation au sein des musées d'art⁶³.

Le Programme d'action gouvernemental pour la société de l'information annoncé par le premier ministre, le 16 janvier 1998, précisa une aide financière de l'Etat pour la numérisation du patrimoine culturel français et la diffusion des données culturelles sur Internet. Deux enjeux furent évoqués : rendre le patrimoine français accessible au plus grand nombre⁶⁴ et pallier à son éloignement géographique.

La diffusion des collections muséales par le réseau de télécommunications avait déjà fait l'objet de tentatives sur le Minitel⁶⁵. Les bases de données documentaires Joconde et Mérimée étaient accessibles par Minitel depuis 1992. L'année 1995 sanctionne leur versement

⁶³ Le cinquième projet thématique est intitulé *Musées et galeries d'art électroniques*. Il vise à « Accélérer la numérisation multimédia des collections et assurer leur accessibilité au public ainsi que comme moyen didactique pour les écoles et les universités. » En ligne, <<http://vecam.org/article311.html>>, consulté le 10/07/2012.

⁶⁴ « Cette politique doit d'autre part garantir la préservation de la maîtrise nationale du patrimoine et prévenir toute tentative de " privatisation " du patrimoine culturel national sous sa forme numérique. » Communiqué du programme d'action gouvernemental pour la société de l'information intitulé "préparer l'entrée de la France dans la société de l'information ». 16/01/1998.

En ligne, <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/communiq/plangouv.htm>> consulté le 10/07/2012.

⁶⁵ Le Minitel pour « Médium Interactif par Numérisation d'information TELéphonique », est un terminal informatique destiné à la connexion au service français de Vidéotex baptisé Télétel, actif de 1980 à 2012. Cette technologie fut développée après la remise du rapport sur l'informatisation de la société à Valéry Giscard d'Estaing en 1977. Elle permit la visualisation de données informatiques stockées dans des ordinateurs à travers les réseaux de télécommunications avant d'être supplanté dans les années 2000 par l'Internet.

sur l'environnement Web par le Ministère de la Culture ; puis suivront à Joconde et Mérimée d'autres bases de données (Mémoire, MNR, Muséofile, etc.)⁶⁶ à la fin des années 1990.

Cependant, la diffusion en ligne de ces bases de données communes sur les collections, avant tout pensées comme des outils de repérage, sert d'abord une communauté professionnelle. Les données brutes que contiennent ces bases de données expliquent notamment pourquoi ces informations sont utiles comme sources lors de la préparation d'expositions. Effectivement, ces informations peuvent également être susceptibles d'intéresser un public de chercheurs et d'étudiants, puisque tant les données textuelles qu'iconographiques sont porteuses de connaissances⁶⁷, explique Françoise Simard.

Reposant sur des compétences spécifiques, notamment la navigation à partir d'une recherche booléenne et la lecture d'un schéma normalisé de la notice, l'usage de la base de données par le grand public reste malaisé. Ces réservoirs d'informations « sont riches en informations textuelles et iconographiques, mais sont muettes pour le grand public parce que ces informations ne sont pas scénarisées »⁶⁸.

La diffusion en ligne des collections muséales s'est depuis diversifiée. À partir des années 2000, les musées tentent de « [présenter] leurs collections de manière attrayante et innovante sur leur site Internet »⁶⁹. L'accessibilité aux collections et le manque d'espace d'exposition « en dur » justifient une offre exhaustive en ligne de ressources, de surcroûts

⁶⁶ AVENIER Philippe, TOCHE, Olivier, « L'offre du ministère de la Culture sur le réseau Internet », *in Patrimoine et multimédia : le rôle du conservateur*, Actes du colloque organisé à la Bibliothèque Nationale de France les 23, 24, 25 octobre 1996, Ecole Nationale du Patrimoine (ed.), La Documentation Française, Paris, 1997, pp.158-159.

⁶⁷ SIMARD, Françoise, « Les inventaires virtuels : pourquoi et pour qui ? », *in La lettre de l'OCIM : Muséologie et nouvelles technologies*, n°78, 2001, p.15.

⁶⁸ Ibid, p.16.

⁶⁹ MAC DEVITT, Aedin, « La numérisation des collections. Le Victoria and Albert Museum à la pointe de l'ère numérique avec son projet « Consulter les collections » », *in Nouvelles de l'ICOM*, vol ; 64, n°2, Juillet 2001, pp.6.

conçues comme réutilisables et répondant à la diffusion universelle des documents⁷⁰. Du réservoir d'informations aux réalisations de type « nouveau média »⁷¹, l'édition en ligne des catalogues des collections muséales tend à l'homogénéisation. Tandis que la notice des objets se détache de la simple entrée de catalogue pour devenir plus explicative et interprétative pour les œuvres les plus documentées, la base de catalogage reste conforme au standard. Comme l'indique Corinne Welger Barboza, « la numérisation du support électronique [a disséminé] une exploitation documentaire du patrimoine »⁷². Aussi les modalités de consultation de l'information ainsi que la présentation visuelle constituent les deux objectifs actuels de l'édition numérique du catalogue des collections.

L'image prend une importance grandissante dans les projets de diffusion du patrimoine. La valorisation scientifique par la constitution de collections iconographiques numérisées est l'un des points énoncés par Bruxelles pour la stratégie numérique en 2011⁷³.

Après la recherche de l'exhaustivité des cartels et notices, suit celle de leur illustration ou de leur reproduction. Pour le projet Europeana, la commission européenne ne cache pas son ambition concernant la numérisation du patrimoine européen. Les recommandations sont spécifiées par pays et déterminent à terme près de 33 454 000 objets numérisés⁷⁴. Mais cet amoncellement de notices illustrées, issues de divers domaines, sur un même portail, ne

⁷⁰ Richard Morgan, directeur de la technologie du V&A explique : « Nous disposons de toute cette information sur les objets et nous avons la conviction qu'il fallait la mettre à disposition du public et non la laisser au fond des placards, surtout dans la mesure où le musée n'offre pas assez d'espace pour exposer tous les objets. [...] Nous voulions pourvoir aux besoins des personnes qui sont simplement en quête d'inspiration ou de ressources en ligne susceptibles d'être réutilisées. » Ibid.

⁷¹ Dans son mémoire de Master 2 en Histoire et Politique du Musée et du Patrimoine : *Musées et bibliothèques sur Internet – Le patrimoine au défi du numérique*, Laure Bourgeaux établit une typologie de la mise en ligne des collections muséales où elle distingue : le type « réservoir », le type « double éditorial », le type « réalité virtuel » et le type « nouveau média ».

⁷² WELGER-BARBOZA Corine, *Du musée virtuel au musée médiathèque : le patrimoine à l'ère du document numérique*, l'Harmattan, Paris, 2001, p.8

⁷³ *Stratégie numérique : encourager la numérisation des œuvres culturelles de l'UE pour favoriser la croissance*. Commission européenne, Communiqué de presse, 28/11/2011. En ligne, <<http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/11/1292&format=HTML&aged=0&language=FR&guiLanguage=en>>, consulté le 10/07/2012.

⁷⁴ Ibid.

provoque-t-il pas la perte de leur visibilité ainsi que celle de leur apport scientifique ? Nous constatons que les liens entre les différents objets numérisés ne répondent pas en majorité à des critères de connaissance mais à ceux d'un patrimoine étatique⁷⁵. Par conséquent, l'image voit croître son importance et génère la navigation intuitive des corpus. La bibliothèque universelle reste un modèle à atteindre pour les Etats qui y voient encore une façon de promouvoir la richesse de leur patrimoine national.

A l'échelle du musée, la tendance est similaire. La diffusion des collections promeut l'image de l'objet et certaines données informationnelles. Seuls quelques musées se distinguent par une offre plus complète tant pour les ressources que pour les modalités de navigation et de consultation⁷⁶. Pourtant, la documentation issue de l'activité scientifique du musée sur l'objet reste renfermée dans des dossiers au sein du musée. L'absence de leur diffusion en ligne aux côtés des données de catalogage et des reproductions des œuvres était déjà décriée par Corinne Welger-Barboza en 2002, qui expliquait l'apport potentiel d'une telle offre pour la Recherche⁷⁷.

Malgré cela, quelques tentatives isolées font exception. Certains modèles de diffusion de la documentation muséologique sur le réseau Internet voient le jour depuis le début des années 2010.

⁷⁵ Les principaux filtres proposés par le portail Europeana sont le pays, le fournisseur, le langage et le type de droits d'auteur. Notons qu'il n'y a aucune possibilité d'effectuer une recherche experte.

⁷⁶ Nous faisons notamment référence aux catalogues de collections en ligne de la Tate, de la National Gallery de Washington et du LACMA.

⁷⁷ WELGER-BARBOZA, « le musée virtuel à l'épreuve de l'enseignement et la recherche en histoire de l'art », *in Les institutions culturelles et le numérique*, Acte de la conférence tenue à l'école du Louvre 8 au 12 septembre 2003. En ligne, <<http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/045C.pdf>>, consulté le 13/03/2012.

B. LA DIFFUSION EN LIGNE DES RESSOURCES SUR L'ŒUVRE MUSEALE

L'édition numérique en ligne marque un tournant dans les pratiques éditoriales traditionnelles du musée. La diffusion des documents issus des activités de recherche de la conservation et de la restauration participe à l'apparition d'un modèle éditorial inédit. Reposant sur la mutualisation des ressources, ce modèle s'appuie sur le partenariat entre différentes institutions.

1. LA DIFFUSION EN LIGNE DES DOCUMENTS ISSUS DES ACTIVITES DE RECHERCHE DE LA CONSERVATION ET DE LA RESTAURATION

Au même titre que les collections, certains documents avaient déjà fait l'objet d'une informatisation. Des bases de données furent développées pour le laboratoire du LRMF dès les années 1975 mais il s'agissait d'outils élaborés pour la gestion de contenus issus de l'analyse en laboratoire et de la conservation-restauration des collections de musées.

La circulation et la consultation à distance de la documentation résultant des techniques d'investigation scientifique furent notamment engagées avec la naissance des projets de numérisation. A la fin des années 1980, la Commission Européenne promeut le projet NARCISSE (Network Art Research Computer Image SystemS in Europe). De 1990 à 1994, Christian Lahanier dirige ce projet qui aboutit à la constitution d'une base de données combinant outil documentaire et outil informatique. A terme, les acteurs du projet souhaitaient mettre à disposition des chercheurs via la base de données NARCISSE plus de 100 000 photographies et radiographies numérisées. En 1998, 80 000 photographies avaient fait l'objet d'une numérisation.

La consultation de cette base de données est encore restreinte. Principalement dédiée à la communauté professionnelle, sa consultation par Intranet nécessite de posséder un login et un mot de passe, afin d'avoir accès à la totalité de la documentation réunie. Quant à l'accès

grand public, depuis la fin des années 1990 et notamment grâce au projet européen MENHIR (1996-1998), le site internet du Ministère de la Culture et de la Communication propose à tout usager de consulter près de 20 000 images, accompagnées de leur notice, issues de la base de données NARCISSE.

Si les divers projets s'attachent depuis la fin des années 1980 à la recherche sur les systèmes documentaires, la diffusion numérique des ressources issues des dossiers de conservation sur le Web auprès d'un public élargi n'est qu'une préoccupation récente. La fondation Andrew W. Mellon en est l'un des principaux acteurs.

La Fondation Andrew W. Mellon, est une société sans but lucratif fondée le 30 juin 1969. Elle est le fruit de la fusion de deux fondations existantes : l'Avalon Foundation⁷⁸ et la Old Dominion Foundation⁷⁹.

Soutenant notamment le milieu universitaire, la Fondation Andrew W. Mellon est à l'origine d'un projet bien connu des chercheurs, JSTOR. Fondé en 1995, ce projet de numérisation des revues savantes a engagé la société philanthropique à promouvoir l'application des technologies de l'information dans les milieux scientifiques. ARTstor est également l'un des projets qui fut initié par la fondation dans les années 1990. Il consistait à numériser, réunir et partager les images des musées, notamment comportant des collections d'art moderne à des fins d'étude et d'enseignement.

⁷⁸ L'Avalon Foundation a été créé en 1940 par Ailsa Mellon Bruce, la fille de Andrew W. Mellon. Cette fondation accordait des subventions aux collèges et aux universités, aux écoles de médecine et aux hôpitaux, pour les programmes pour les jeunes et les services communautaires, les églises, les projets environnementaux, et une série d'organisations culturelles et artistiques. Depuis sa création jusqu'à la fin de l'année 1968, la fondation a œuvré dans la région de New York, en contribuant notamment à la création du Lincoln Center for the Performing Arts.

⁷⁹ La Old Dominion Foundation a été créée en 1941 par Paul Mellon, le fils d'Andrew W. Mellon. Les grandes orientations rejoignaient celles soutenues par la Andrew W. Mellon Foundation : les arts et les humanités, l'enseignement supérieur et la conservation.

En raison des droits d'auteurs des documents qu'elles diffusent, ces bibliothèques et photothèques numériques nécessitent, dès leur création, l'adhésion à un abonnement par l'établissement universitaire ou institutionnel afin d'accéder à la documentation réunie. Aujourd'hui, le développement des bases d'images numériques des musées au sein de leurs catalogues de collection et les bibliothèques numériques comme Gallica, diversifient l'offre en ligne. Effectivement, à la gratuité d'accès aux documents se combine la qualité de leur résolution qui ne cesse de croître. Les usages professionnels (enseignement, publication scientifique, etc.) à partir de ces ressources en libre accès, deviennent possibles. Par conséquent, on constate que ces publics spécialistes délaissent progressivement les plateformes de ressources payantes⁸⁰.

Depuis les premiers projets de numérisation, la Fondation Mellon poursuit son rôle pilote dans des projets de préservation et de diffusion de la documentation culturelle et scientifique. Les bibliothèques, les archives, les musées et les chercheurs sont soutenus afin de développer et rendre accessible les ressources spécialisées dans l'objectif de faire progresser les humanités numériques.

The *Digital Documentation Project*, initié en 2007 par la Fondation, incite les musées à diffuser sur le Web tous les documents collectés et produits par l'institution pour l'étude des œuvres de leurs collections. Il s'agit de promouvoir la documentation issue de l'érudition humaniste et sa diffusion au public le plus large possible.

A l'initiative de la National Gallery of Art de Londres et sous l'impulsion de la Fondation Andrew W. Mellon, *The Raphael Research Resource*⁸¹ est accessible au grand public, en septembre 2009, sur le site Internet de la National Gallery de Londres. Ce projet

⁸⁰ Voir à ce sujet l'étude Claire BOISSEROLLE et Joëlle RAINEAU, « Internet à la une – Enquête sur les pratiques de recherche en histoire de l'art », *in Musée et collection publiques de France*, n°261, 2011, p.49-51.

⁸¹ *Raphael Research Resource*, En ligne, <<http://cima.ng-london.org.uk/documentation/>>, consulté le 12/07/2012.

consistait à réaliser une base d'archives partagées entre différentes institutions sur les œuvres d'un peintre renaissant : Raphael. Après une exposition dédiée à l'artiste en 2004/2005, la National Gallery souhaitait mettre à profit du public les résultats de recherche obtenus sur le long terme, ainsi que ceux des réévaluations récentes.

La base mutualise les œuvres de plusieurs institutions. La National Gallery de Londres a collaboré avec divers partenaires⁸², musées et laboratoires de recherche scientifique⁸³, afin de constituer une plateforme de ressources numériques aussi exhaustive que possible sur Raphaël.

Il s'agit d'une édition scientifique où la documentation est consignée au sein d'un dossier d'œuvre numérique⁸⁴. La plateforme s'ouvre sur un corpus de vingt-sept œuvres de Raphaël. Cette mosaïque rappelle la primauté de l'image dans la pratique de l'historien de l'art où l'approche visuelle reste primordiale⁸⁵. La circulation dans le corpus s'effectue par la sélection d'une des vignettes ou bien par celle du numéro d'inventaire de l'œuvre choisie. S'affiche alors le cartel de l'œuvre avant d'explorer le dossier d'œuvre, permettant la consultation de sa documentation scientifique. L'accès au corpus des œuvres numérisées est nécessaire avant de consulter tout autre document : la reproduction de l'œuvre déterminant

⁸² Vingt-neuf partenaires ont participé à la constitution de la base monographique sur Raphaël : Accademia Carrara di Belle Arti, C2RMF, Dulwich Picture Gallery, Galleria Nazionale dell'Umbria, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Graphische Sammlung, Städel Museum, Isabella Stewart Gardner Museum, Museu Nacional de Arte Antiga, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Musée Condé, National Gallery of Art, North Carolina Museum of Art, Norton Simon Museum, Pinacoteca Comunale di Città di Castello, Pinacoteca Tosio Martinengo, Pinacoteca di Brera, Réunion des musées nationaux, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Szepmuveszeti Museum, The British Museum, The J. Paul Getty Museum, The Metropolitan Museum of Art, The Morgan Library and Museum, The National Gallery of Scotland and The Royal Collection.

⁸³ Le C2RMF a participé à ce projet, ce qui lui a permis d'achever la numérisation rétrospective des documents existants depuis la création du centre au sujet du peintre.

⁸⁴ Voir Annexes, p.7-8.

⁸⁵ WELGER-BARBOZA Corinne, « L'édition scientifique des musées en ligne à partir des catalogues de collections », *in Musées et collections publiques de France : De l'arbre à la souris : l'édition dans les musées, une histoire de réseaux*, Paris, n°261, 2011. En ligne, <<http://observatoire-critique.hypotheses.org/1429>>, consulté le 10/06/2012, p.47.

l'exploration du corpus documentaire⁸⁶. La recherche textuelle par opérateurs booléens, encore courante, a ici totalement disparue. Cette option semble répondre au corpus encore réduit et à l'accès élargi auprès de divers publics. Mais elle marque également une autonomisation de l'image par rapport aux données sur l'œuvre : le cartel ne s'affiche qu'une fois l'image sélectionnée.

Ce premier corpus reprend le modèle d'affichage en vignettes très présent dans les catalogues de collections en ligne. Comme l'indique Corinne Welger Barboza, cette approche, fondée sur la perception, couple les fonctions heuristique et esthétique en proposant « la solidarité de chaque œuvre avec l'ensemble du corpus, [ce] qu'aucun catalogue imprimé ne peut réaliser »⁸⁷.

Cependant lorsque l'internaute pénètre dans la documentation de l'œuvre, il lui est proposé une exploration du corpus toute différente : la structure cherche à reproduire celle d'un chemisier. Peut-on assimiler cette particularité avec les tâtonnements d'un format adéquat ; les recherches en édition numérique ayant bénéficiés en premier lieu aux catalogues de collection ?

Effectivement la structure traditionnelle du dossier d'œuvre prédomine. On retrouve les catégories documentaires tel que les informations historiques, la documentation issue de la conservation, l'encadrement, les matériaux et techniques, la microscopie, l'étude aux différents rayons spectraux, les différentes reproductions, la bibliographie, ainsi que l'historique des expositions et des prêts. Notons qu'à chaque catégorie s'ajoutent des sous-catégories selon la collecte des informations qui peuvent s'avérer inégales selon les œuvres et les institutions.

⁸⁶ Sauf dans le cas où le numéro d'inventaire est connu ; ce qui implique souvent une connaissance experte de l'œuvre et par conséquent détermine un usage professionnel.

⁸⁷ WELGER-BARBOZA Corinne, « L'édition scientifique des musées en ligne à partir des catalogues de collections », *in* *Musées et collections publiques de France : De l'arbre à la souris : l'édition dans les musées, une histoire de réseaux*, Paris, n°261, 2011. En ligne, <<http://observatoire-critique.hypotheses.org/1429>>, consulté le 10/06/2012, p.47.

En revanche, l'interface de consultation reste homogène pour chaque œuvre : une colonne affiche les catégories documentaires disponibles. Une grande fenêtre permet l'affichage des documents issus de chaque catégorie, selon trois options : les images seules⁸⁸, le texte seul⁸⁹ ou la combinaison du texte et des images. Un zoom permet une vision très rapprochée des documents numériques tant pour les images que les écrits.

Si l'on doit qualifier cette offre en ligne de documents sources, nous emploierions la terminologie « dossier d'œuvre numérique ». Le dossier d'œuvre est le niveau fondamental de la solidarisation de la documentation sur une œuvre. Archive ouverte, le *Raphael research resource* fera vraisemblablement l'objet d'actualisations. Quittant le support papier, alors statique, pour le support numérique grâce à la numérisation des documents ou leur création en numérique natif, les ressources offrent des possibilités d'affichage et de manipulation multiples (agrandissement, téléchargement, affichage solidaire du corpus, etc.). Cependant, l'usage du numérique dans ce projet n'a pas fait l'objet d'une réflexion sur l'outil du dossier d'œuvre. Effectivement, la structure figée des catégories et des sous catégories, calquant la structure imposée par le support papier, ne fait qu'ici transposer un modèle dans l'environnement numérique au lieu de s'en émanciper.

2. LA MUTUALISATION DES RESSOURCES

La Fondation Andrew W. Mellon ouvre la voie à une nouvelle forme d'édition scientifique en ligne reposant sur le modèle du catalogue raisonné d'artiste. Effectivement, les projets engagés par la fondation visent à mutualiser les ressources issues de la documentation scientifique afin de constituer des monographies sur des artistes célèbres.

⁸⁸ Il s'agit de fac-similés numériques des documents originaux ou de documents numériques natifs.

⁸⁹ Il s'agit des textes de la littérature critique et des notes de recherche de la conservation transcrits en mode texte.

Trois peintres, Raphaël⁹⁰, Cranach⁹¹ et Rembrandt⁹², font l'objet de cette expérimentation. Les nombreuses ressources documentaires, sur ces maîtres, semblent justifier leur sélection. Effectivement, la profusion des archives sur un artiste repose souvent sur sa renommée et permet de justifier l'élaboration d'une édition. Notons seulement que la recherche de l'exhaustivité a la particularité de souligner les carences. On remarque ainsi l'inégalité des ressources rassemblées selon les œuvres et les institutions autant dans le *Raphael Research Resource* que dans le *Cranach Digital Archive*. La diffusion et la mutualisation de la documentation scientifique des musées sur Internet révèlent au public, et sans détour, les activités de recherche et de conservation. Les œuvres les plus documentées sont souvent les plus anciennes des collections, mais également celles qui ont retenu l'attention des conservateurs successifs.

Notons que ces projets marquent l'absence de certaines institutions⁹³ ; ce qui valorise les institutions responsables des projets pilotes⁹⁴, pour lesquels les œuvres et les documents sur les maîtres y sont les plus nombreux.

Au-delà d'une édition construite à partir de la documentation scientifique des institutions publiques et privées, on aperçoit l'émergence d'une collaboration entre institutions et chercheurs. Une des nouveautés du *Cranach Digital Archive* est de promouvoir la contribution des publics spécialistes afin d'actualiser et compléter les informations diffusées, en incluant un lien systématique sur chaque page du projet afin de contacter ses gestionnaires. Il semble que l'évolution du projet mène à la mise en place d'outils

⁹⁰ *Raphael Research Resource*, En ligne, <<http://cima.ng-london.org.uk/documentation/>>, consulté le 12/07/2012.

⁹¹ *Cranach Digital Archive*, En ligne, <<http://www.lucascranach.org>>, 12/07/2012.

⁹² *Rembrandt Database* est en cours d'élaboration, et sera disponible sur <<http://www.rembrandtdatabase.org>>, consulté le 12/07/2012.

⁹³ Nous pensons notamment au musée du Louvre pour le *Raphael research resource*.

⁹⁴ Pour le *Raphael Research Resource*, il s'agit de la National Gallery ; pour le *Cranach Digital Archive* du Stiftung Museum Kunstaplast ainsi que the University of Applied Sciences of Cologne ; et pour le *Rembrandt Database* du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie et du Royal Picture Gallery Mauritshuis.

collaboratifs, objectif répondant à la volonté de partage des connaissances ainsi qu'à la recherche en histoire de l'art⁹⁵.

Comme le souligne Corinne Welger-Barboza, ce type de réalisation, impulsé par la mutualisation des ressources, constitue un produit éditorial inédit⁹⁶. L'actualisation progressive des données, l'ajout des documents des activités de recherche de la conservation et des laboratoires de conservation-restauration contribuent à dépasser le modèle du catalogue raisonné, en y couplant certaines spécificités du dossier d'œuvre, outil documentaire professionnel.

Depuis les années 2010, presque tous les musées en ligne présentent leur catalogue de collection, ou à défaut une base de données en libre accès. Malgré les capacités d'extension du numérique, le catalogue de collection en ligne conserve les limites de son équivalent sur papier ; la notice succincte restant la référence. Or, les connaissances en histoire de l'art ne s'arrêtent pas à la forme de la donnée.

Nous avons perçu la prudence des musées à diffuser la documentation scientifique issue de leurs activités de recherche et de gestion des collections. Les projets comme le *Raphael Research Resource* ou le *Cranach Digital Archive* montrent que les musées mutualisent, au sein d'un projet extérieur à la présentation de leur collection, leurs connaissances sur les œuvres. Aussi, le musée en ligne se destitue de sa propre

⁹⁵ Gunnar HEYDENREICH, « The Cranach Digital Archive. Project Summary » En ligne, <<http://mac.mellon.org/issues-in-conservation-documentation/Cranach%20project%20description%20Nov%202009.pdf>>, consulté le 16/07/2012.

⁹⁶ Corinne WELGER-BARBOZA, « Cranach Digital Archive », En ligne, <<http://observatoire-critique.hypotheses.org/1408>>, consulté le 16/07/2012.

documentation⁹⁷ ; est-ce en raison d'un souci d'homogénéisation⁹⁸, du traitement de projets prioritaires ou encore de la conception du musée en ligne ?

Néanmoins, l'autonomisation face au musée du modèle, combinant qualités documentaires et éditoriales, sert d'autant plus son caractère scientifique. La mutualisation des connaissances est à l'origine de la normalisation du modèle ; au-delà de tout projet politique⁹⁹. Tout comme le dossier d'œuvre, ce modèle en ligne rassemble et structure la documentation sans cesse croissante sur l'œuvre. Il permet surtout sa diffusion et sa consultation.

Certaines œuvres d'art contemporain engagent elles aussi à redéfinir les pratiques de diffusion de cette documentation issue des activités recherche du musée. Cette dernière revêt un enjeu majeur. A terme, elle se révèlera la trace ultime de l'œuvre.

⁹⁷ Le musée Condé ne mentionne sur aucune notice des œuvres dont la documentation a été versée au *Raphael Research Resource*, l'existence de ce corpus en open source.

⁹⁸ La documentation sur chaque objet conservé est inégale.

⁹⁹ Nous pensons aux projets comme *Europeana*, dont l'intitulé indique l'objet : la visibilité en ligne du patrimoine européen. Nous avons fait également remarquer quels filtres de recherche ont été développés pour ce projet.

III. LA CONSERVATION DES ARTS EPHEMERES, CONCEPTUELS ET TECHNOLOGIQUES : UN ENJEU DE LA DIFFUSION EN LIGNE DE LA DOCUMENTATION SCIENTIFIQUE

A. LA GESTION DES ŒUVRES D'ART CONTEMPORAIN AU SEIN DU PROCESSUS DE LA CONSERVATION MUSEALE

Au cours du XXe siècle, l'évolution du statut de l'œuvre d'art a bousculé les pratiques de conservation et d'exposition établies par le musée. L'entrée en collection d'une œuvre ne repose plus sur l'acquisition de l'objet singulier.

1. LES SPECIFICITES DES ARTS EPHEMERE, CONCEPTUEL ET TECHNOLOGIQUE

A l'origine d'une problématique commune : la désaffectation de l'œuvre comme objet incarnant le génie créateur de l'artiste, les œuvres issues des arts éphémère, conceptuel et technologique questionnent la conception de l'œuvre muséale, et mettent à l'épreuve les outils administratifs et documentaires traditionnels du musée.

Une chaîne de télévision berlinoise, la *Sender Freies Berlin*, diffusait le 22 avril 1969 une émission que son réalisateur, Gerry Schum, qualifiait d'« exposition virtuelle ». Intitulée *Land Art*, cette pratique d'un genre nouveau devint par la suite un genre artistique à part entière. Plusieurs artistes contemporains, dont Robert Smithson, Walter De Maria, Denis Oppenheim, Richard Long ou Jan Dibbets, s'étaient attelés à la sculpture du paysage.

Créations éphémères, dès lors que la nature reprend ses droits, leur diffusion nécessita leur enregistrement. Ces sculptures furent filmées, puis diffusées, non par une institution culturelle, mais par la télévision. Les œuvres originales disparues, seul l'enregistrement subsistait. En attaquant le fantasme de pérennité, ces artistes Fluxus, tentaient d'échapper au système marchand tout comme à l'institution muséale. Or, le jour même de sa diffusion, Robert Scull, collectionneur américain, souhaitait acquérir « l'exposition toute entière »¹⁰⁰.

La démarche de Robert Scull en proposant de collectionner un enregistrement au même titre que la création disparue suggère le déplacement du statut de document à celui d'œuvre. « Au-delà d'une simple parenté formelle, structurelle (ou fonctionnelle) et thématique, une catégorie d'œuvres contemporaines entretient avec le document un lien organique au point de se confondre avec lui »¹⁰¹ rappelle Cécile Dazord. En d'autres termes, la trace qui témoigne des performances originales a fini par prendre par défaut leur statut.

Dans ce cas de figure, la création éphémère détermine, par sa disparition programmée, la mise en collection du support d'enregistrement. C'est d'ailleurs le Musée National d'Art Moderne en 2008, qui a inscrit à l'inventaire de ses collections artistiques, ce film ; comme en témoigne sa notice dans le catalogue des collections en ligne Navigart¹⁰².

D'autres œuvres relevant également de l'éphémère, présentent une autre caractéristique, leur manifestation est éphémère mais peut faire l'objet de réactualisations. Comme le note Didier Semin, « ces œuvres en dehors du temps de leur exposition, n'ont d'existence concrète

¹⁰⁰ Cité dans H. FRIEDEL, « Galerie télévisuelle », *in* *L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris 1998, p. 355-367.

¹⁰¹ DAZORD Cécile, « L'archive à l'œuvre », *in* *Techne : Penser autrement l'art contemporain*, n°24, 2006, p.18.

¹⁰² Catalogue des collections en ligne du Musée national d'art moderne Centre George Pompidou. <http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/images/image_fset.php?it=2&is_sel=0&cc=2&iid=49145&maxh=1080> En ligne, consulté le 06/07/2012.

que sous la forme d'enregistrement, voire pas d'existence concrète du tout : elles sont refaites à chaque occasion à partir d'un certificat, de ce que l'on pourrait appeler une recette, ou dans le langage du cinéma, un scénario ou un script »¹⁰³.

C'est effectivement le cas des performances et des œuvres conceptuelles. Ces créations battent en brèche l'idée d'objet singulier car « il ne constitue pas toujours un original à conserver contrairement aux objets d'art qui ont constitué la tradition du musée »¹⁰⁴.

One and three tables, ou son équivalent *One and three chairs*, de Joseph Kosuth illustre ce désintérêt de l'objet à la faveur du concept, renforcé par la qualité d'ubiquité de la création. Effectivement, on retrouve ces mêmes œuvres dans plusieurs musées¹⁰⁵. La table, sinon la chaise comme objet n'est plus le réceptacle de l'œuvre. L'idée prône tandis que les objets l'illustrent. La chaise n'est pas ici une relique à conserver, elle peut être remplacée *a priori* par toute autre. Cependant, seule la documentation des prescriptions de l'artiste peut confirmer cette dématérialisation totale.

Francine Couture et Richard Gagnier nous expliquent que cette œuvre, conservée notamment par le Musée National des Beaux-Arts du Canada, n'est pas sans poser problème à l'institution. Effectivement, acquise seulement après le décès de l'artiste auprès d'une galerie, aucune prescription concernant l'œuvre n'a pu être enregistrée. L'option retenue encore

¹⁰³ SEMIN, Didier, « L'art contemporain échappe-t-il à la collection ? », *in* GALARD Jean (dir.), *L'avenir des musées*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre les 23,14, 25 mars 2001, Paris, RMN, 2001, pp. 491-499.

¹⁰⁴ CLOUTEAU Ivan, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », *in* *Culture et Musées*, n°3, 2004, p. 23.

¹⁰⁵ Pour l'œuvre *One and three chairs*, on peut citer le Musée National d'Art Moderne français ou encore le Museum Of Moderne Art de New York. Pour l'œuvre *One and three tables*, on peut citer le Musée National des Beaux-arts du Canada ainsi que l'Art Gallery NSW en Australie.

aujourd'hui, est de proposer la manifestation de l'œuvre telle qu'acquise, c'est-à-dire en exposant la table achetée avec l'ensemble de l'œuvre à la galerie¹⁰⁶.

Cette absence de documentation n'est pas un fait isolé : « la pratique ordinaire en matière d'acquisition dans les musées d'art contemporain et, plus généralement, dans l'ensemble des musées des beaux-arts se concentre exclusivement sur les œuvres, considérées comme entités isolées, se suffisant à elle-même »¹⁰⁷, souligne Cécile Dazord. C'est ainsi qu'en 1994, une performance eut lieu pour la première fois dans un musée mais sans documentation. *The Perfect Smile*, don de James Lee Byars au musée de Cologne, est acquise « sans aucune autre forme de précision que le titre et la date de l'œuvre »¹⁰⁸.

S'ajoute aux problématiques de conservation des œuvres éphémères et dématérialisées, celles d'une troisième catégorie d'œuvres : les arts médiatiques. Elle regroupe les œuvres d'art dont le fonctionnement fait appel à un ou plusieurs composants technologiques. Le terme « média » s'applique à tout matériel de communication servant à transmettre et à stocker de l'information.

En intégrant des technologies émergentes à leur œuvres, les artistes ayant recours aux nouveaux médias redéfinissent constamment les catégories traditionnelles de l'art. Avec les années, nombre de disciplines artistiques ont été classées sous le générique « art médiatique ». On retrouve par exemple sous cette catégorie l'art cinétique, l'art électronique, l'art en réseau, l'art numérique, l'art vidéo, etc. Créés à différentes périodes historiques, les composants de

¹⁰⁶ COUTURE Francine, GAGNIER Richard, « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art », *in* BENICHOU Anne (ed.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Les Presses du Réel, Dijon, 2010.

¹⁰⁷ DAZORD Cécile, « L'archive à l'œuvre », *in* *Techne : Penser autrement l'art contemporain*, n°24, 2006, p.20.

¹⁰⁸ Ibid.

ces œuvres illustrent un aspect de notre relation avec la technologie contemporaine à l'artiste et son évolution.

Mais lorsque la technologie employée disparaît et que les composants deviennent obsolètes que reste-il de l'œuvre ? Alain Depocas, directeur de la Fondation Daniel Langlois¹⁰⁹, cite pour exemple les panoramas du XIXe siècle¹¹⁰ dont il ne subsiste presque plus rien. Il note qu'en « observer l'un des rares exemples ne comble pas vraiment les attentes, car tout le contexte culturel fait défaut »¹¹¹ ; et ajoute que « les panoramas ne sont qu'un exemple. D'autres médias ont aussi fait face à une quasi-extinction ou à une extinction totale ; parfois, c'est l'utilisation particulière d'une technologie qui disparaît. Mentionnons par exemple les œuvres et autres activités culturelles sur le Minitel français, telles que celles de Fred Forest et d'Orlan, dont il ne subsiste que des traces documentaires »¹¹². Depuis ces dix dernières années, la recherche a investi ce champ d'étude. On peut mentionner le *Dead media project*¹¹³ qui s'attache à lister ces différentes formes d'art issues des technologies disparues.

Les deux principales problématiques de conservation des arts médiatiques sont la détérioration des composants ainsi que leur obsolescence. On connaît la difficulté des musées à préserver le matériel original des œuvres de Nam June Paik où il utilise largement le tube cathodique. Socle de sa réflexion artistique, il a travaillé sur ces effets. Or, le vieillissement des composants originaux et l'obsolescence de cette technologie à la faveur des écrans à cristaux liquides et plasma, posent la question d'élaborer une stratégie de conservation au-delà de l'acte préventif. L'étude du DOCAM sur l'installation vidéographique *Canadian Mounted*

¹⁰⁹ Alain Depocas est à la tête du Centre de Recherche et de Documentation (CR+D) de la Fondation Daniel Langlois depuis septembre 1999. Il a la charge de la collection documentaire recouvrant l'histoire, les œuvres et les pratiques associées aux nouveaux médias.

¹¹⁰ Les panoramas sont de grandes peintures circulaires qui sont probablement les premiers exemples de technologie d'immersion.

¹¹¹ DOPOCAS Alain, « Préservation numérique : la stratégie documentaire », en ligne, <www.docam.ca/fr/23-equipement-technologique/231-le-tube-cathodique.html>, consulté le 18/06/2012.

¹¹² Ibid.

¹¹³ *Dead Media Project* : <<http://www.deadmedia.org/>>, consulté le 18/06/2012.

Police, conservée au Musée des beaux-arts de Montréal, nous informe que l'artiste « n'a pas prescrit de directives de conservation de ses œuvres avant son décès, du moins pour un bon nombre, ce qui permet d'envisager plusieurs solutions de conservation »¹¹⁴, notamment par le remplacement du tube cathodique par une technologie dérivée (les moniteurs à tubes cathodiques) ou plus récente (téléviseurs à cristaux liquides). Cette option engage le musée dans une attitude nouvelle : la conception de l'authenticité de l'œuvre ne réside plus uniquement dans sa matérialité. La conservation embrasse désormais le champ de la recreation mettant au défi la suprématie de la restauration¹¹⁵. Notons à ce titre que la documentation va détenir un rôle clé dans l'authentification de la recreation. Elle témoigne, par exemple, tant d'un point de vue juridique qu'historique, la désaffection des composants anciens.

Ces trois catégories artistiques s'articulent autour de la perte de la matérialité originale de l'œuvre d'art. Le musée confronté à cette problématique doit envisager de nouvelles stratégies de conservation. La sauvegarde de l'intégrité de sa collection l'engage à chercher des substituts : enregistrements, scripts, documents, nouveaux composants.

2. LES SCRIPTS DE L'ŒUVRE

En 1968, avec la publication de son ouvrage *Langages de l'art*, Nelson Goodman propose une réflexion théorique sur la notation, ses langages et les façons dont elle encadre les interprétations des œuvres. Il s'interroge en particulier sur la différence entre œuvre originale et contrefaçon. Goodman mise sur l'enjeu de la contrefaçon pour distinguer les arts autographiques des arts allographiques. Selon lui, la reproduction d'une œuvre – même tout à

¹¹⁴ DOCAM, « Les équipements technologiques. Le tube cathodique. », Guide de conservation, en ligne, <<http://www.docam.ca/fr/component/content/article/316-231-le-tube-cathodique.html>>, consulté le 18/06/2012.

¹¹⁵ Voir à ce sujet l'article de Caitlin JONES « Evolution de l'authenticité. Objets et intention dans le monde artistique », in *Art Press2 : Arts technologiques. Conservation et restauration*, n°12, 2009.

fait exacte – n’acquiert jamais un statut d’authenticité. En revanche, l’œuvre littéraire n’est pas susceptible d’être contrefaite parce qu’elle est de nature notationnelle et peut par conséquent être instanciée de multiples fois. Pour le philosophe, l’art allographique se définit « dans l’exacte mesure où il est justifiable d’une notation »¹¹⁶.

Durant la seconde moitié du XXe siècle « plusieurs voix ont annoncé un glissement des arts visuels vers un régime allographique », note Anne Bénichou. « Cette mutation ébranle plusieurs valeurs fondamentales de la discipline – l’authenticité, l’originalité – et ouvre de nouvelles interrogations, en l’occurrence la question de la notation dans une discipline artistique qui n’a d’autre tradition dans ce domaine, contrairement à la musique, à la danse, ou à l’architecture. »¹¹⁷

Les œuvres des artistes plasticiens n’ayant plus la forme d’un objet pérenne à préserver sont de plus en plus nombreuses au sein des collections muséales. Leur réexposition nécessite de plus en plus un travail d’interprétation des professionnels à partir de notations prescrites par les artistes.

Leur étude par Ivan Clouteau montre que ces prescriptions ne se présentent pas sous une forme systématisée. Chaque artiste crée une documentation hétéroclite : plans, schémas, photographies, scripts, esquisses, etc. et sont des supports à la description, la représentation ou la restriction. En revanche, Ivan Clouteau souligne qu’elles ont « en commun deux caractéristiques intangibles : celle d’accompagner l’œuvre dans sa circulation et, autre régularité, en fin de parcours, d’intégrer les archives du dépositaire institutionnel ou privé.

¹¹⁶ GOODMAN Nelson, *Langage de l’art : une approche de la théorie des symboles*, CHAMBON, Nîmes, 1990, p.121.

¹¹⁷ BENICHOU Anne, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Les Presses du Réel, Dijon, 2010, p. 317.

»¹¹⁸ Elles servent avant tout de support à l'authentification de l'œuvre concrétisée par un certificat. Ce dernier introduit le remplacement de la pièce artistique – physique – par la pièce juridique, qui fixe la propriété de l'œuvre, comme support de la valeur d'échange entre l'artiste et le musée.

La distinction entre la production de l'œuvre et l'acte muséographique tend à perdre de son évidence. Les interventions techniques pour l'exposition de ces œuvres notationnelles se multiplient ; en démontre l'apparition du métier de régisseur/monteur dans les musées d'art contemporain. Envisagée d'emblée comme physiquement éphémère, l'œuvre nécessite son montage à partir des prescriptions précédemment invoquées. L'objet n'induit plus la facture originale de l'artiste. Contrairement à la maintenance qui s'adresse à un ou des objets à maintenir ou à renouveler dans leur état, l'activation relève réellement, selon Ivan Clouteau, d'une mise en marche, d'une constitution ou d'un achèvement postérieur à la réalisation ou la sollicitant. En l'absence de l'artiste – liée ou non à un décès –, l'autorité auctoriale est partagée avec les différents décisionnaires : commissaire d'exposition, conservateur, régisseur, assistants de l'artiste ou encore ses ayants-droit.

Outre que le partage de l'autorité auctoriale que produit le caractère notationnel des œuvres, il faut également noter que l'activation de ces œuvres induit leur actualisation. Ce rapport au temps met en évidence l'incidence du contexte technique et technologique auquel appartient la mise en exposition, et plus largement la diffusion de ces œuvres. Tant la disponibilité des compétences que celles des technologies nécessaires à la mise en œuvre ou en marche de ces œuvres nous font percevoir que chaque itération possible défie l'improbabilité de l'œuvre unique.

¹¹⁸ CLOUTEAU Ivan, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », *in Culture et Musées*, n°3, 2004, p.25.

3. LA CONSERVATION ET LA DIFFUSION DE L'ŒUVRE AUTHENTIQUE

Eva Hesse, artiste de la seconde moitié du XXe siècle, utilisait pour ses œuvres sculpturales des résines. Aujourd'hui plusieurs musées conservent et exposent les œuvres originales de l'artiste. Cependant, la dégradation du matériau fétiche d'Eva Hesse affuble aux originaux une couleur jaune et un aspect opaque. Effet non réversible par toute action de restauration, ces œuvres restent présentées et diffusées avec cette apparence. Dans son article, « Emulation, migration et re-création »¹¹⁹, Jon Ippolito interroge la pertinence pour le musée de proposer les œuvres d'Eva Hesse dans un tel état. En faisant appel à l'assistant de l'artiste, Doug Johns, Michelle Barger, conservatrice au SFMOMA, souhaita rendre une seconde jeunesse à *Sans II* en créant un double à partir des moules et des résines utilisés à lors de sa création. Jon Ippolito cite l'étonnement de l'assemblée réunie lors de la présentation du résultat. Loin de l'état actuel, les sculptures en résine d'Eva Hesse sont translucides et accrochent la lumière par l'effet mouvementé de la matière. Effectivement, on perçoit bien sur les photographies des années 60, bien qu'en noir et blanc, la recherche de Hesse sur les caractéristiques plastiques du matériau. Ces photographies restaient jusqu'alors les seuls témoins de l'aspect authentique de l'œuvre. Notons pour autant que les musées propriétaires de telles œuvres diffusent encore l'image de l'œuvre jaunie, ce que l'on peut constater au sein de nombreux catalogues de collection sur papier mais aussi en ligne.

La restauration de l'œuvre de Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, dix-sept ans après sa création marque un tournant dans la réflexion sur le concept d'authenticité de l'œuvre d'art. Ce requin tigre flottant dans un caisson de verre

¹¹⁹ IPPOLITO Jon, « Emulation, migration, re-création », *in Art Press2 : Art technologiques. Conservation et restauration*, N°12, 2009, pp. 52-59.

était en état de décomposition. Rapportée par Caitlin Jones, cette restauration consista à recréer entièrement l'œuvre à contre-pied d'une démarche traditionnelle et acceptée dans le monde des musées qui consiste en « une intervention directe, facultative, sur un objet individuel, pour faciliter et rendre agréable sa lecture »¹²⁰. Ici, la recherche de l'état primitif se destitue de l'œuvre matérielle à la faveur de l'œuvre idéale de 1992, pour reprendre l'ambivalence de l'œuvre comme objet matériel ou idéal développée par Gérard Genette. La restauration-recréation semble ici encore moins être facultative puisqu'elle considère le respect de l'intention et la forme d'origine comme le socle de l'œuvre. Non sans rappeler la restauration des temples au Japon, cette attitude révèle l'évolution progressive de la conception de l'œuvre d'art dans la culture occidentale. Le musée d'art en est le premier affecté.

Les œuvres médiatiques posent, elles aussi au musée, la problématique de diffusion de l'œuvre authentique. La gestion des phénomènes d'obsolescence affectant les œuvres d'art contemporain et notamment les arts visuels fait l'objet de recherches récentes. Une des initiatives, pionnières, a débuté à la fin des années 1990 avec la création de l'INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) piloté par The Neederland Institute for Cultural Heritage. Fédérer les différents acteurs de l'art contemporain autour des problématiques de la conservation et de la restauration fut l'objectif premier. Le continent nord-américain joue un rôle déterminant sur ce champ de recherche. La Fondation Daniel Langlois à Montréal avec la collaboration du musée Guggenheim de New York ont fondés le Réseau des Médias Variables au début des années 2000 pour aboutir à la publication en ligne du projet DOCAM (Documentation et Conservation du patrimoine des Arts Médiatiques) en 2010.

¹²⁰ GUILLEMARD Denis, « Editorial », *in* *La conservation préventive*, Colloque de l'Association des Restaurateurs en Art et Archéologie de Formation Universitaire., Paris, Unesco, 1992, pp. 13-18.

D'autres institutions muséales confrontées quotidiennement à la gestion de telles œuvres comme le New Art Trust, le MoMa de New York et celui de San Francisco ou encore la Tate Modern à Londres, se sont réunies autour du projet Matters in Media Art. La prise de conscience des problématiques spécifiques de ces œuvres a même conduit récemment¹²¹ le MoMa de New York à créer un nouveau département qui leur est dédié : « Performance and Media Arts »¹²². Rappelons enfin que le ZKM (Zentrum für Kunst und Medien/ Centre des arts et des médias) en Allemagne, a créé en 2004 un Laboratoire de restauration des systèmes vidéos anciens.

Toutes ces entités patrimoniales, institutionnelles ou non, construisent les jalons des stratégies de conservation des arts visuels dans un contexte où la notion d'authenticité évolue perpétuellement. La réflexion sur les arts technologiques a invoqué deux propositions à moyen terme sur le plan technique afin de pallier à l'obsolescence rapide des composés : la migration et l'émulation.

La migration consiste à remplacer un vieil élément technologique par une version plus récente. Cependant, cette stratégie revêt une problématique conséquente. L'apparence des technologies utilisées dans certaines œuvres, comme c'est le cas des créations de Nam June Paik, sont constitutives de ces dernières. Par conséquent, le changement de matériel peut ne pas correspondre à l'intention initiale de l'artiste tant dans ses effets, ses comportements et sa plastique. Aussi, la simulation des aspects d'origine peut être privilégiée. L'émulation permet par l'usage d'une technologie récente de proposer une équivalence des caractéristiques plurielles de l'œuvre en les simulant. Cette stratégie permet de « déguiser » la forme du

¹²¹ Le département « Performance and Media Arts » a été créé en septembre 2006.

¹²² Voir le site du MOMA, <www.moma.org/explore/collection/media>, consulté le 12/05/2012.

simulateur au profil de l'esthétique du matériel d'origine tout en permettant la lecture correcte de l'œuvre.

Les œuvres nouveaux médias confrontent ses acteurs à la variabilité de leur manifestation tant dans leur forme d'origine que dans leurs transformations occasionnées par ces mêmes acteurs. L'application de ces stratégies de conservation et de monstration, énoncées précédemment, fait face à une problématique majeure : le respect de l'intégrité de l'œuvre face à l'obsolescence inéluctable des composants. Comme le note Alain Depocas, la « connaissance des méthodes et stratégies de création a toujours été importante pour l'étude des pratiques artistiques, mais avec l'intégration des technologies, ces informations deviennent vitales lorsque viendra le temps de restaurer ou de remplacer certaines composantes »¹²³.

Le rôle de la documentation dans les activités de conservation et de restauration des œuvres d'art s'attache principalement à la traçabilité des évolutions de leur matérialité. Or, la documentation est aussi importante pour la monstration que pour l'archivage et la préservation des œuvres nouveaux médias. Alain Depocas souligne le caractère vital de la documentation lorsque l'œuvre est vouée à sa disparition. Elle restera à terme la seule trace à conserver, à exploiter et à diffuser. Par conséquent, cette documentation sera amenée à faire l'objet de différents usages – de l'étude et à la délectation – par une pluralité d'utilisateurs – du spécialiste au profane.

B. LA DIFFUSION EN LIGNE : DU CATALOGUE AU DOSSIER NUMÉRIQUE D'ŒUVRE

Modèle commun à la majorité des musées en ligne, le catalogue des collections reste le mode d'accès privilégié aux données sur les œuvres. Pourtant, le primat de la notice et par

¹²³ DEPOCAS Alain, *in* BENICHOU Anne, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Les Presses du Réel, Dijon, 2010, p.354.

conséquent celui des données lèse la compréhension des œuvres des arts éphémère, conceptuel et technologique. Des projets, comme celui du DOCAM visent à valoriser la documentation du cycle de vie de l'œuvre avec pour objet sa diffusion en open source.

1. LA NOTICE : UNE DEMARCHE DE DIFFUSION NON ADAPTEE

Puisque la diffusion en ligne des collections muséales s'est aujourd'hui généralisée, il nous semble important d'étudier les initiatives des institutions quant à leur diffusion des œuvres nouveaux médias. L'observation du modèle de la notice de catalogue de collections en ligne de type « beaux-arts » nous guidera ensuite vers l'étude de notices spécifiques à l'art contemporain issues de trois catalogues en ligne : le SFMOMA, le MOMA et le Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg¹²⁴. Afin de conserver la cohérence de notre analyse nous porterons notre attention sur la diffusion dans ces catalogues de collection en ligne d'installations de Nam June Paik.

Notre étude nous a amené à montrer comment le catalogue papier des collections permettait aux visiteurs d'avoir accès à une information plus détaillée sur les œuvres qu'ils pouvaient observer dans les salles du musée. La notice complétait, parfois remplaçait un cartel. La construction de ce modèle d'information sur les collections s'appuie fortement sur le fait que le visiteur puisse être face à l'œuvre. De plus, le catalogue étant un livre, nous entendons qu'il s'agit d'un objet dont le support est un papier imprimé, implique certaines contraintes. Il paraît difficile d'y cumuler descriptions détaillées et reproductions. Par conséquent, nous insistons sur le fait que le contenu du catalogue et sa forme éditoriale sont tributaires du support.

¹²⁴ Le choix de ces trois catalogues en ligne est défini d'une part parce que les catalogues en ligne des musées nord-américains sont représentatifs des modèles les plus innovants et d'autre part parce que le catalogue du musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg est le seul musée français à avoir versé ses notices, sur Nam June Paik, depuis son catalogue Navigart vers le catalogue commun Joconde.

Le livre comme support du catalogue laissait une liberté à son auteur dans l'élaboration des notices. En citant la refonte des catalogues des Peintures du musée du Louvre dans la seconde moitié du XIXe siècle, nous avons pu percevoir toute l'importance que Frédéric Villot accorda à intégrer certaines informations sans pour autant que celles-ci n'apparaissent de façon systématique. Dans ce modèle, on retrouve comme constantes : le nom et le prénom de l'artiste – généralement en gras –, ses dates, lieux de naissance et de décès, la datation de l'œuvre, ses dimensions, le matériau et la technique ainsi que son mode d'acquisition par le musée.

Si nous observons l'édition de la notice de l'œuvre attribuée à Ambrogio de Predis *Portait de Bianca Maria Sforza* conservée au Louvre dans le catalogue des collections du Louvre, issue du don de la Marquise Visconti édité en 1917, puis dans la base de données Joconde, nous pouvons percevoir le glissement du système narratif au système énumératif. L'ouvrage imprimé propose une notice de trois pages où la majorité du texte se présente sous la forme narrative¹²⁵. Il s'agit notamment de la description de l'œuvre ainsi que de l'explication du sujet. Y sont également indiquées l'histoire de l'œuvre – propriétaires et expositions – et sa bibliographie. En revanche, ne figure pas dans la notice informatisée du catalogue commun Joconde les éléments sous forme narrative. Notons qu'une description, même brève, est indisponible et que la bibliographie ne prend en charge que les références postérieures à la seconde moitié du XXe siècle. La notice informatisée a proscrit certaines informations détaillées comme c'est le cas de la mention du matériau et de sa technique. Dans le catalogue imprimé de 1917, il est indiqué que l'œuvre a pour support du bois de « sapin parqueté ». Or cette suppression du terme « parqueté » s'explique du fait que celui-ci gêne

¹²⁵ Voir Annexes p.5 ; *Catalogue de la collection Arconati Visconti au Musée du Louvre. Peintures et dessins. Sculptures et objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance*. 48 Planches. Paris, Hachette, 1917.

l'usage du descripteur hypertextuel comme dénominateur commun à d'autres œuvres, permettant ainsi une recherche automatisée élargie.

La structure d'une notice de catalogue de collection privilégie donc l'usage de la donnée, plus courte que la narration. Enfin, nous avons pu voir que l'informatisation des collections a joué un rôle non négligeable dans l'émancipation du primat de la donnée en raison d'une normalisation incontournable pour un usage performant du système de recherche documentaire automatisé.

Il nous semble maintenant intéressant de questionner la fortune du modèle papier et celle du format électronique correspondante dans le cas des notices en ligne des œuvres de Nam June Paik.

L'installation *Egg Grows* conservée par le Museum Of Modern Art de San Francisco, non exposée actuellement dans les salles, figure en revanche dans son catalogue en ligne. Les différents éléments informationnels disponibles dans la notice sont les suivants :

- Énumération des données sur l'artiste : nom, prénom, date et lieu de naissance et de décès ;
- Énumération des données sur l'œuvre : titre de l'œuvre, datation de l'œuvre, désignation, énumération et numération des composants, statut (exposé ou non), dimensions globales, date d'acquisition, lieu de conservation, mode d'acquisition, numéro d'inventaire et mots clés qui lui sont attribués ;
- Bref récit du travail artistique de Nam June Paik ;
- Bref récit du sujet de l'œuvre ;
- Photographie de l'œuvre.

Si l'on s'intéresse à la datation de l'œuvre, 1984-1989, on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'une date unique d'achèvement. Pour un lecteur averti, ces cinq années supposeraient l'évolution de l'installation au cours de cinq années pour aboutir à une version acquise par le musée. Effectivement, la date d'acquisition sanctionne l'année 1989. Cette conclusion nécessite une bonne connaissance de la spécificité de la création contemporaine car l'institution ne mentionne aucunement les états antérieurs dans le cadre de présentations en atelier, en galerie ou tout autre lieu d'exposition. Les composants utilisés ont-ils fait l'objet de changement, la version conservée a-t-elle été réalisée spécifiquement pour le musée ? La notice n'en donne pas les réponses. La seule photographie disponible montre l'œuvre à un moment donné, dans un espace spécifique, mais aucune métadonnée sur ce document n'en rend compte. Par conséquent, comment l'envisager ? Cette photographie propose-t-elle la version telle qu'acquise en 1991 ? A-t-elle été prise lors de son acquisition, ou est-ce la reproduction d'un montage postérieur ?

Le MoMa de New York présente une œuvre de Nam June Paik, *Untitled*, réalisée à partir d'un piano mécanique surmonté d'une multitude d'écrans cathodiques. Le catalogue offre à l'internaute comme pour l'œuvre précédente une notice mêlant texte et image. Une fois de plus, nous sommes face à une seule reproduction, sans métadonnées, en noir et blanc. Cette caractéristique suppose-t-elle qu'il s'agisse d'une photographie ancienne ? Cette hypothèse s'avère totalement subjective et implique de vérifier, par association, l'existence d'une technologie à une période. Or, l'année de réalisation de l'œuvre, soit 1993, invalide objectivement notre proposition qui restera néanmoins une impression commune. Notons que ce sentiment n'est pas sans raison, dans la mesure où les reproductions photographiques dans

les catalogues furent longtemps imprimées en noir et blanc¹²⁶. On peut donc supposer que cette photographie y trouve son origine : il s'agit probablement d'un cliché argentique numérisé. De plus, en nous indiquant que l'œuvre n'est pas actuellement exposée dans les salles du musée, notre conclusion s'en trouve renforcée. Notons enfin que le listing des expositions et une bibliographie auraient pu nous fournir des pistes de recherche mais l'historique de l'œuvre et ses références ne sont pas des catégories d'informations que rend disponible le catalogue du MoMa à l'internaute.

Parce qu'ils ne rendent pas compte des métadonnées sur le document figuré qu'ils présentent, il semble que les catalogues des collections en ligne du SF MoMa et du MoMa de New York confèrent à l'image un statut d'illustration. La partie textuelle prédomine sur l'image qui sert seulement, dans notre cas, à la rendre plus compréhensible, à compléter l'information qu'elle apporte et surtout à la rendre plus attrayante. Cette fonction illustrative subsiste malgré la multiplication des reproductions tant que leur statut documentaire n'est pas affirmé. On retrouve cette particularité dans le catalogue Navigart du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. La notice de *Mac Ever's*, propose à l'internaute de visualiser jusqu'à trois photographies en couleur. Pourtant, aucune mention ne fait état de la version photographiée ni de la datation du cliché. En revanche, nous en connaissons l'auteur et pouvons observer que la photographie est référencée dans une base d'images puisqu'une numérotation, inscrite sous l'image, nous en indique l'existence. Si les métadonnées sur les images présentées ont fait l'objet d'un enregistrement, pourquoi celles-ci ne sont-elles pas disponibles pour l'internaute alors que la base d'images du musée ne lui est pas accessible ?¹²⁷

¹²⁶ Camille Morineau évalue à dix reproductions en couleur sur cent présentent dans les catalogues des années 1970 contre seulement cinq pour cent dans les années 1940.

MORINEAU Camille, « Un corpus emblématique ? Les catalogues d'expositions du Musée National d'Art Moderne de 1947 à 1977 », *in Cahiers du Musée National d'Art Moderne : Du Catalogue*, n°56/57, Paris, été-automne 1996.

¹²⁷ L'association Videomuseum justifie l'accès restreint de certaines données sur Internet compte-tenu « du coût financier des droits d'auteur. » La consultation complète de base de données reste possible à Videomuseum ainsi

Cette constatation ne traduit-elle pas une économie documentaire de la part du musée ?¹²⁸
L'usage de la photographie comme document s'en trouve annihilé ; d'autant plus que la caractéristique « dimensions variables » mentionnée par la notice souligne sans équivoque la variabilité de la manifestation de l'œuvre.

Si l'on s'intéresse à la notice de *Mac Ever's* versée au catalogue commun des collections des musées de France, Joconde, nous constatons que celle-ci ne correspond pas dans sa totalité à la notice du catalogue Videomuseum¹²⁹. Si l'absence de reproduction nous interpelle, nous pouvons également constater une nette différence dans la présentation éditoriale de la notice. Si la notice de Videomuseum présente l'œuvre en trois blocs informationnels (1. Données sur l'artiste ; 2. Données sur l'œuvre ; 3. Données sur la diffusion de l'œuvre) grâce à l'édition d'un corpus hiérarchique effectué à l'aide d'une composition typographique, la notice de Joconde propose une liste qui fait succéder chaque donnée. Par la donnée, soit ici un descripteur hypertextuel, la notice Joconde permet d'interroger la totalité de la base grâce au contenu d'une notice. On remarque ainsi que l'outil de diffusion s'efface derrière l'outil d'interrogation. Mais la présence des descripteurs étant tributaire de la notice d'origine, nous observons parfois que Joconde a dû pallier à l'absence d'information de certains champs. Aussi, dans cette notice, on peut apercevoir que les catalogueurs ont attribué comme descripteur au champ « domaine » la proposition suivante : « œuvre en 3 dimensions ». Malgré le fait que cette proposition ne nous satisfasse pas¹³⁰, elle offre la possibilité à l'internaute de s'orienter vers un corpus de notices dont ce descripteur est le dénominateur commun. Quant aux dimensions et au sujet de l'œuvre, l'effet inverse s'est

que dans les centres de documentation des musées concernés. Cf. Dossier détaillé sur Videomuseum, disponible en ligne, <<http://www.videomuseum.fr/>>, consulté le 03/07/2012.

¹²⁸ On peut s'interroger sur la confidentialité des métadonnées relatives à la reproduction photographique de l'œuvre : auteur, date, lieu d'exposition, matériel photographique utilisé, format d'enregistrement numérique.

¹²⁹ Voir Annexes, p.9.

¹³⁰ Nous aurions opté pour le terme « nouveaux médias » puisqu'une œuvre en trois dimensions peut qualifier un corpus beaucoup trop large : de la sculpture classique au mobilier design...

produit. Dans sa notice, Joconde a omis ces champs informationnels alors que Videomuseum spécifie que l'œuvre de Nam June Paik, est « une installation [...] "In Memoriam George Maciunas" » et que ses « dimensions [sont] variables ».

L'entrée en collection des œuvres nouveaux médias nécessite plus que jamais de réévaluer la nécessité de diffuser la documentation scientifique tant pour la connaissance des œuvres que pour en conserver ultimement la trace : leur diffusion en ligne via les notices illustrées des catalogues révélant à quel point ce modèle est inadapté à la compréhension de la pluralité de leurs comportements et de leurs effets. Certains projets pilotes sont à l'origine de nouveaux modèles documentaires. Le dossier numérique d'œuvre est une proposition du projet DOCAM.

2. LE DOSSIER NUMÉRIQUE D'ŒUVRE : LE MODÈLE DOCUMENTAIRE DU DOCAM

À l'initiative de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, le centre du DOCAM est un projet de collaboration internationale de recherche sur la documentation et la conservation des arts relevant des nouveaux médias, né en 2005. Le projet rassemble divers intervenants issus d'institutions muséales ayant pour préoccupation les enjeux liés à la documentation et à la préservation des œuvres relevant des nouvelles technologies. L'expérience des musées nord-américains, avec notamment l'acquisition de plus en plus d'œuvres du type « nouveaux médias » a donné l'impulsion à la mise en œuvre d'une méthodologie face aux questions que posent la gestion de ces collections.

Le dossier numérique des œuvres fait partie prenante d'une conception documentaire « globale », nécessaire à l'exposition, la conservation, la restauration et la connaissance des œuvres. Avec cette prise de conscience, le DOCAM tente de construire une méthodologie

documentaire qui bien qu'inhabituelle au sein des musées apporte une réponse tant pour la gestion et la diffusion des arts dits « technologiques ». Son but est de documenter toutes les traces laissées par les différentes interventions sur une œuvre et d'offrir la possibilité d'intégrer les différentes strates documentaires.

Le modèle documentaire du DOCAM présente les mêmes fonctions qu'un dossier d'œuvre puisqu'il « rassemble, organise et rend accessible la documentation créée par différents contributeurs tout au long du cycle de vie d'une œuvre d'art médiatique »¹³¹.

Le dossier numérique d'œuvre recouvre deux idées. D'une part, il suppose la dématérialisation de la documentation scientifique sur l'œuvre ; en d'autres termes la transposition du support matériel au numérique des données et des documents. D'autre part, il engage la construction d'une structure d'archivage et de consultation dédiée, spécifique aux usages numériques en utilisant le croisement des données et l'édition des documents.

Ce modèle documentaire distingue quatre grandes catégories constitutives du cycle de vie de l'œuvre : la création, la dissémination, la recherche et la responsabilité. Chacune de ces catégories impliquent des activités qui génèrent de la documentation sur l'œuvre.

La « création » correspond au premier événement de la vie d'une œuvre. Elle comprend notamment la conception de l'œuvre, la définition de son mode de manifestation et sa production. Les principaux agents de la documentation de cette section sont l'artiste et ses collaborateurs. La section « dissémination ou diffusion » de l'œuvre consigne la documentation sur les stratégies de présentation et de diffusion de l'œuvre telles que la production, le montage, la présentation, le démontage et la réception critique. La « recherche » rassemble les documents issus d'études et d'analyses critiques de l'œuvre en

¹³¹ DOCAM, en ligne <www.docam.ca>, consulté le 10/06/2012.

dehors d'un événement de diffusion. En dernier lieu, la « responsabilité » s'attache à la documentation spécifiant les activités liées à la propriété de l'œuvre : telle que l'acquisition, le catalogage, la gestion et la mise en valeur, et enfin la conservation¹³².

Nous pouvons observer que la structure du modèle documentaire du DOCAM met en évidence la contextualisation de la documentation sur l'œuvre. Effectivement, ces grandes catégories sont sous-divisées dans le but de permettre l'association des documents à des activités plus précises à l'intérieur de chaque étape, ajoutant ainsi une couche d'information contextuelle supplémentaire utile à l'interprétation des documents.

Ce dossier numérique d'œuvre se présente sous la forme d'une interface. Celle-ci propose une vue synoptique : le corpus documentaire s'affiche sous la forme d'une grille d'icônes solidaires. Chacune de ces icônes identifiant un document selon sa typologie : e-mail, page web, image, vidéo, fichier textuel, etc. Effectivement, dans le cas des nouveaux médias tel que dans le cas du Net Art, le contenu des documents pourra être autant de nature visuelle (capture d'écran), codée (extraits ou exhaustivité du code du programme), que textuelle (description du processus d'expérimentation de l'œuvre par différents internautes scripteurs).

Quant à la constitution du corpus, il répond à la collecte progressive des documents. De facto, l'agencement chronologique de la grille constitue une première approche d'accès aux documents. Plusieurs filtres président également à la navigation dans le corpus. Les filtres, une fois sélectionnés, mettent en évidence les documents répondants aux critères de sélections par un jeu de formes et de couleurs. Ces filtres symbolisent distinctement les sources documentaires (matérialisées par la forme carrée, coloris selon la source) et les activités contextuelles (matérialisées par un cercle rouge) desquelles sont issues les documents mais aussi indiquent les parties constitutives de l'œuvre auxquelles se réfèrent ces mêmes documents (matérialisées par un cercle vert).

¹³² Voir Annexes p.10.

On observe quatre possibilités de navigation que l'on peut croiser : la navigation selon le contexte dans lequel s'inscrit le document, la navigation selon la typologie du document, la navigation selon l'élément de l'œuvre évoqué dans le document et enfin, la navigation selon la source des documents. Ces filtres illustrent les liens entre chaque document, leurs producteurs, les différentes étapes du cycle de vie de l'œuvre, ses itérations successives et ses composantes.

Lorsqu'il s'agit d'accéder au fichier ressource, il suffit de cliquer sur son icône pour qu'une nouvelle fenêtre fasse apparaître le document. Notons toutefois que même dans le cas des trois essais de dossiers numériques d'œuvre en ligne proposé par le proje, nous nous retrouvons face à des icônes « témoins » ; la diffusion du document étant restreinte. Pour autant, ces documents ne sont pas anonymes et l'interface de visualisation indique les agents concernés par la publication de chacun des documents lorsque le curseur s'y arrête.

Notons que l'affichage de l'exhaustivité des documents du corpus combiné à la sélection des différents filtres met en évidence l'absence ou la profusion des documents spécifiques à certains critères. A ce titre, le dossier numérique d'œuvre de *Royal Canadian Mounted Police* de Nam June Paik est un exemple significatif : nos filtres nous permettent de visualiser qu'aucune documentation issue de l'étape de la création de l'œuvre n'a fait l'objet d'une collecte.

Autant les producteurs que les utilisateurs ont leur rôle à jouer dans le processus documentaire. Le DOCAM insiste sur la nécessité d'une documentation à nature collective et participative. En donnant la parole à tous les agents qui travaillent autour d'une œuvre, de l'artiste à l'amateur, on tente d'atteindre l'exhaustivité des connaissances. Décrire le processus de création, indexer l'œuvre, publier les données internes concernant sa gestion permettent l'accumulation d'éléments essentiels en vue de sa compréhension.

La contribution collective pour la constitution d'une documentation complète sur une œuvre nouveau média définit le projet du dossier numérique d'œuvre du DOCAM. On retrouve cet enjeu, bien qu'abordé sous un autre angle, dans le *Raphael Research Resource* ainsi que dans le *Cranach Digital Archive*.

Ces réalisations offrent la diffusion et la constitution de corpus inédits. Ces projets sont motivés par un enjeu commun, le rassemblement des ressources sur les œuvres nécessaires à leur étude et à leur connaissance. Ils proposent l'exploitation de la documentation ainsi constituée mais permettent également son actualisation.

Le versement en ligne de la documentation scientifique marque une nouvelle étape dans les pratiques du numérique. Contrairement à une notice de catalogue, le dossier numérique d'œuvre permet la consultation et la manipulation des documents dont sont extraites les données. En plus d'y puiser des informations succinctes, l'Internet s'impose comme un espace de travail propice à l'étude des œuvres.

De surcroît, nous avons vu que cet engagement documentaire en ligne sert un enjeu majeur pour les œuvres issues des arts éphémères, conceptuels et technologiques. La diffusion en ligne de leur documentation constitue une stratégie de conservation à part entière. L'enceinte du musée n'étant plus seule garante de la préservation de ces pratiques artistiques.

CONCLUSION

L'informatisation des collections constitue la première étape franchie par le musée dans le processus de dématérialisation de la documentation. Les professionnels du patrimoine et les chercheurs sont motivés par la possibilité d'approcher l'utopie d'un patrimoine exhaustif. L'informatisation rend plus aisés la gestion et l'accès aux données documentaires sur les œuvres mais déçoit les attentes envers un outil miracle.

L'accès aux données collectées dans les bases de données passe par leur versement sur des supports nouveaux comme le CD-ROM puis Internet. Ce dernier constitue depuis un canal privilégié de diffusion des connaissances sur les œuvres de musées. Justifié par les politiques culturelles comme une réponse à la démocratisation de la culture, le déploiement documentaire des musées en ligne constitue pour la recherche en histoire de l'art une priorité scientifique.

La compréhension des propriétés hypermédias et de la mise en réseau mène quelques musées en ligne à diffuser, au-delà des données issues de la contraction documentaire, les ressources de la documentation scientifique sur l'œuvre muséale. La diffusion inédite des documents des musées sur le réseau favorise la création d'un nouveau modèle éditorial. Sous la forme d'un corpus scientifique construit à partir de la mutualisation des ressources, ce modèle constitue un outil propice à l'étude des œuvres – à partir des potentialités du numérique : consultation, manipulation, extraction des documents, etc. – en rapport avec les pratiques documentaires des historiens de l'art.

L'investissement du musée dans ce déploiement documentaire en ligne contribue également à répondre à la conservation et à la diffusion de certaines pratiques artistiques auprès des publics. Il n'est plus question d'économie des traces ; alors provoquée par les

modèles éditoriaux traditionnels. Le musée en ligne s'affirme comme centre de ressources face à l'espace d'exposition où les œuvres semblent parfois plus contribuer à échafauder le prestige du monument.

Si notre étude révèle le développement d'initiatives innovantes il n'en reste pas moins que le déploiement documentaire du musée en ligne est confronté à diverses limites. En premier lieu, l'emploi des logiciels de gestion des collections contribuent à la restriction des possibilités offertes par le format numérique pour l'édition sur Internet. Devenus indispensables, ils regroupent au sein d'un seul outil, différentes tâches grâce à des modules spécifiques et conditionnent notamment le versement en ligne des connaissances sur les œuvres. Ainsi les bases d'œuvres reflètent directement l'outil professionnel.

Mais il faut surtout souligner que les multiples capacités du numérique échappent à la compréhension des professionnels du patrimoine en raison de l'absence d'une formation adaptée ainsi que celle d'un budget spécifique. L'usage du Portable Document Format¹³³ reste souvent privilégié pour effectuer la mise en ligne de documents annexes sur les œuvres¹³⁴ lorsque la frilosité à diffuser les archives d'une profession et l'inquiétude de ne pas respecter le droit d'auteur ont été surmontées.

D'autre part, les frontières toujours présentes entre les arts, entre les différentes institutions patrimoniales, entre le monde de patrimoine avec celui de la recherche et les frontières nationales freinent la mutualisation des ressources et la réflexion sur l'adaptation de modèles documentaires innovants. Ainsi, le modèle du dossier numérique d'œuvre du DOCAM, réponse à des besoins spécifiques, pourrait être adapté à une pluralité d'œuvres. Cependant, sa

¹³³ Le Portable Document Format, communément abrégé en PDF, est un langage de description de pages créé par la société Adobe Systems et dont la spécificité est de préserver la mise en forme d'un fichier – polices d'écritures, images, objets graphiques, etc – telle qu'elle a été définie par son auteur, et cela quels que soient le logiciel, le système d'exploitation et l'ordinateur utilisés pour l'imprimer ou le visualiser.

¹³⁴ C'est le choix du musée Fabre pour ses dossiers d'œuvre. <http://museefabre.montpellier-agglo.com/Etudier>.

fortune pour toutes les autres formes artistiques dépend des échanges et des collaborations entre les différents professionnels du patrimoine.

Nous regrettons de ne pouvoir rendre compte de l'adaptation de ce modèle. Sa mise en application nécessite des moyens humains et financiers mais surtout l'engagement fort d'une institution par sa Direction comme le fit Philippe Auguste Jeanron à la fin du XIXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Muséologie et Muséographie

DE BARY, Marie-Odile, TOBELEM, Jean-Michel, *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Séguier, Biarritz, 1998.

POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, La Découverte, Paris, 2009.

RIVIERE Georges Henri, *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Bordas, 1989.

Documentation des collections

GODONOU, Alain, « La documentation au service de la conservation : une expérience de formation en Afrique », *in Museum international*, Paris, vol.51, n°201, 1999, p.28-32.

LAHANIER Christian, AITKEN Geneviève, BERGER Marie-Thérèse, CHEVILLOT Catherine, PINCEMAILLE Christophe, « L'enjeu de la documentation du C2RMF », *in TECHNE*, n°13-14, 2001, pp.27-34.

LAMPE Karl-Heinz et Kranse Siegfried, « Défis dans la documentation des musées pour l'intégration d'informations transdisciplinaires : des noms de champs aux événements », In *CIDOC Newsletter* [en ligne]. ICOM/CIDOC, n°1/2009, page 19.

MAIRESSE, François, « Paul Otlet, apprenti muséologue », *in* GILLEN Jacques (dir.), *Paul Otlet : Fondateur du Mundaneum. Architecte du savoir, Artisan de paix*, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2010.

MARIN TORRES Maria Teresa, *Historia de la documentacion museologica : la gestion de la*

memoria artistica, Gijon, Asturias, Ediciones Trea, 2002.

Musées et collections publiques de France : Musée et documentation, Paris, n°212, 1996.

TERRASSE Antoine, « Le service d'étude et de documentation du département des peintures du Louvre », *in Gazette des Beaux-Arts*, Paris, n°96, 1980, pp.51-52.

Documents et archives

ANONYME, « La pertinence du document en histoire de l'art », *in Revue de l'art : Art et archive*, n°54, 1981.

DE CHENNEVIERES Philippe, *Les archives de l'art français*, Dumoulin, Paris, 1851, pp. V-VI. Disponible en ligne, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5557882c.image>>, consulté le 19/06/2012.

LE GRIS, Françoise, « A la recherche du T... perdu », *in* CHARBONNEAU, Chantal (ed.), *Définition de la culture visuelle IV : Mémoire et archive*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 23, 24 et 25 mars 2000, Montréal, 2000, pp.91-102.

MERZEAU Louise, « Du monument au document », *in Les cahiers de médiologie*, n°7, Paris, Gallimard, 1999, pp.47-57.

Ricœur Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

SCHMITT Catherine, « Avant-propos », *in* THOMPSON, Marie Claude, *Les sources de l'histoire de l'art en France. Répertoire des bibliothèques, centres de documentation et ressources documentaires en art, architecture et archéologie*, Association des bibliothécaires français, Paris, 1994.

Informatisation des collections

CHENHALL, Robert, « Musée et ordinateur : rapport d'activité », *in Museum*, vol. 30, n°1, 1978, p. 52-54.

CLAUDEL, Anne, « A la recherche du « musée des musées » : les systèmes d'information sur le patrimoine », *in Publics et Musées*, n°10, 1996, pp. 105-111.

DALBERA Jean-Pierre, MANŒUVRE Laurent, MELOT Michel, « Patrimoine culturel et numérisation », *in La lettre de l'OCIM : Muséologie et nouvelles technologies*, n°78, 2001, pp.5-9.

LAHANIER Christian, AITKEN Geneviève, AUBERT Michel, « Une bonne résolution pour l'étude des peintures », *in TECHNE*, n°2, 1995, pp.178-190.

LE GUILLOU, Yves, *La reproduction des documents graphiques. Usages et enjeux*, l'Harman, Paris, 2008.

Museum : Musées et ordinateurs, Paris, vol. 23, n°1, 1970-1971.

Museum : Musées et ordinateurs, Paris, vol. 30, n°3/4, 1978.

Museum international : L'informatisation, Paris, vol. 46, n°181, 1994.

Numérisation des collections

SIMARD, Françoise, « Les inventaires virtuels : pourquoi et pour qui ? », *in La lettre de l'OCIM : Muséologie et nouvelles technologies*, n°78, 2001, pp.14-17.

SMITH, Bernard, « Patrimoine numérique et contenu culturel », *in Museum international*, n°216, 2002.

Catalogues des collections

CHASTEL, André, « Le problème des catalogues de musées », *in* *Revue de l'art*, Paris, n°6, 1969, pp.4-7.

GEORGEL, Chantal, « Petite histoire des livrets de musée », *in* GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, RMN, Paris, 1994, pp.207-214.

Les Cahiers du MNAM : Du catalogue, Paris, n°56/57, Editions du Musée national d'art moderne Centre George Pompidou, 1996.

Dossiers d'œuvres

FARGIER-DEMERGES, Stéphanie, *Spécificités et enjeux du dossier d'œuvre face à ses perspectives d'évolution du papier vers l'électronique au sein d'une documentation muséale d'art contemporain : Le cas du Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle*, Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme en Ingénierie documentaire, Conservatoire national des arts et métier – Institut national des techniques de la documentation, 2009.

MARTIN, Claire, *Du papier au numérique. La dématérialisation des dossiers d'œuvre du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*, Rapport de stage présenté pour l'obtention du diplôme de Master 2 professionnel en sciences humaines et sociales « Documenta », 2011.

Art et collections nouveaux médias

Artpress 2 : Arts technologiques. Conservation et restauration, Paris, n°12, 2009.

LAFORET, Anne, *Le Net Art au musée. Stratégies de conservation des œuvres en ligne*, Questions théoriques, Paris, 2011.

MAC DONALD, Corina, « Scoring the Work : Documenting practice and performance in Variable Media Art », *in Leonardo*, vol.42, n°41, 2009, pp.59-63.

L'Art contemporain et l'archive

BENICHO, Anne, « De l'archive comme œuvre à l'archive œuvre. Vera Frenkel », *in* MOKHTARI, Sylvie (ed.), *Les artistes contemporains et l'archive : interrogations sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Actes du colloque tenu les 7 et 8 décembre 2001, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp.205-216.

CLOUTEAU Ivan, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », *in Culture et Musées*, n°3, 2004, pp. 23-44.

CORPET, Olivier, « L'archive-œuvre », *in* MOKHTARI, Sylvie (ed.), *Les artistes contemporains et l'archive : interrogations sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Actes du colloque tenu les 7 et 8 décembre 2001, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp.41-69.

DAZORD, Cécile, « L'archive à l'œuvre », *in TECHNE*, n°24, 2006, pp.16-24.

REDDEKER, LIOBA, « « Making of » - Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire », *in* MOKHTARI, Sylvie (ed.), *Les artistes contemporains et l'archive : interrogations sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Actes du colloque tenu les 7 et 8 décembre 2001, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp.23-30.

Art contemporain, musée et documentation

BENICHOU Anne, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Les Presses du Réel, Dijon, 2010.

DOPOCAS Alain, « Préservation numérique : la stratégie documentaire », en ligne, <www.docam.ca/fr/23-equipement-technologique/231-le-tube-cathodique.html>, consulté le 18/06/2012.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*. Seuil, Paris, 1997.

LELEU Nathalie, « Range tes réserves ! » ou la Cuisine du Placard », *in Art&Fact*, n°26, 2007, p.16-20.

SEMIN, Didier, « L'art contemporain échappe-t-il à la collection ? », *in* GALARD Jean (dir.), *L'avenir des musées*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre les 23,14, 25 mars 2001, Paris, RMN, 2001, pp. 4991-499.

Musées et édition en ligne

AVENIER Philippe, TOCHE, Olivier, « L'offre du ministère de la Culture sur le réseau Internet », *in Patrimoine et multimédia : le rôle du conservateur*, Actes du colloque organisé à la Bibliothèque Nationale de France les 23, 24, 25 octobre 1996, Ecole Nationale du Patrimoine (ed.), La Documentation Française, Paris, 1997, pp.154-162.

BOURGEAUX Laure, *Musées et bibliothèques sur Internet. Le patrimoine au défi du numérique*, Mémoire de Master 2, Histoire et Politique du musée et du patrimoine, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2009.

HOFMANN Mara, PADFIELD Joseph, « The National Gallery's Mellon digital documentation project : The raphael research resource », *in Descriptions of projects*. Février

2009, pp.1-2..

En ligne, <<http://mac.mellon.org/NGL%20Raphael%20Project%20update%203-3-09.pdf>>, consulté le 04/11/2012.

LELEU Nathalie, « Le Musée 2.0. », In *L'art même*, n°35, 2007, Bruxelles, pp.40-43.

MAC DEVITT, Aedin, « La numérisation des collections. Le *Victoria and Albert Museum* à la pointe de l'ère numérique avec son projet « Consulter les collections » », *in Nouvelles de l'ICOM*, vol ; 64, n°2, Juillet 2001, pp.6-7.

Musées et collections publiques de France : De l'arbre à la souris : l'édition dans les musées, une histoire de réseaux, Paris, n°261, 2011.

ROY Ashok, FOISTER Susan, RUDENSTINE Angelica, « Conservation Documentation in Digital Form. A continuing Dialogue about the issues », *in Studies in conservation*, n°52, 2007, pp.315-317. En ligne, <http://mac.mellon.org/issues-in-conservation-documentation/conservation_documentation_in_digital_form_a_continuing_dialogue_about_the_issues.pdf>, consulté le 12/11/2011.

WELGER-BARBOZA Corinne, « le musée virtuel à l'épreuve de l'enseignement et la recherche en histoire de l'art », *in Les institutions culturelles et le numérique*, Acte de la conférence tenue à l'école du Louvre 8 au 12 septembre 2003.

En ligne, <<http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/045C.pdf>>, consulté le 13/03/2012.

Histoire du Patrimoine et des Musées

Constituer aujourd'hui la mémoire de demain, Colloque, Rennes, décembre 1984. Rennes :

MNES, 1988.

L'avenir des musées, Actes du colloque organisé au musée du Louvre les 23,14, 25 mars 2001
sous la direction de Jean Galard, Paris, RMN, 2001

La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle, Chantal Georgel (dir.),
catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris 1994.

WELGER-BARBOZA Corinne, *Du musée virtuel au musée médiathèque : le patrimoine à
l'ère du document numérique*, l'Harmattan, Paris, 2001.