



[www.ichim.org](http://www.ichim.org)

Les institutions culturelles et le numérique  
**Cultural institutions and digital technology**

École du Louvre  
8 - 12 septembre 2003

**ENTRE TEXTE ET CONTEXTE DE LA  
CONSERVATION DE L'ŒUVRE D'ART PAR LE  
NUMÉRIQUE**

**Pierre Morelli – Université de Metz, France**

« Acte publié avec le soutien de la Mission de la Recherche et  
de la Technologie du Ministère de la Culture et de la Communication »

## Résumé

La conservation des œuvres de l'Art ne s'est jamais véritablement limitée à protéger les propriétés de manifestation, par essence liées à la nature même des supports physiques. Il ne s'agit pas seulement, pour le conservateur, de garantir autour de l'objet, support d'expression ou d'inscription de l'œuvre un environnement protégé et stable qui régule l'hygrométrie et la température et qui protège des méfaits de la lumière. La conservation s'est de tout temps accompagnée de l'archivage de documents périphériques objectivant un certain savoir connexe et qui constituent autant d'éléments génétiques offerts à la compréhension de la facture de l'œuvre ainsi qu'un ensemble d'informations concernant les conditions même de la représentation de l'œuvre, telles qu'elles se présentaient au moment de son exposition.

Les technologies numériques introduisent une nouvelle donne. La numérisation procède d'une réduction allographique du réel (séparation des propriétés d'immanence des objets de leurs propriétés de manifestation) offerte à la lecture et, dans certains cas à la manipulation par le destinataire. Les objets sont remplacés par une modélisation qui décrit leur forme et qui explicite leur fonctionnement. Cependant, si la séparation des propriétés contingentes des propriétés constitutives de l'œuvre introduite par l'utilisation de la modélisation numérique, garantit la mémoire, au-delà de la disparition physique de l'objet-support de l'œuvre, elle amène toutefois le conservateur à faire preuve d'une forme de vigilance nouvelle. Il lui faut veiller à transférer les paramètres d'inscription de ces données immatérielles, donc les chaînes logiques dans des supports compatibles avec les dispositifs d'interprétation et d'exploitations futurs. Outre la substitution de l'objet par une modélisation activable, le numérique consolide les liens de l'œuvre avec son contexte qui sont poussés à leur paroxysme de par la vertu "rhizomatique" de l'hypertexte. Le numérique ouvre de nouveaux horizons à la conservation des œuvres parce que, ne se contentant pas de simuler l'œuvre, il propose à la manipulation de l'utilisateur un ensemble d'informations offertes à toutes sortes de va et vient, de liens entre texte et contexte. Cette fonction de l'hypertexte que nous qualifierons de "fonction contextualisante" propose parfois des rapprochements qui intensifient et améliorent les qualités conservatoires.

Voyons, à travers l'exemple de monographies sur cédérom et des DVD Vidéo, comment les catégories transtextuelles définies par Gérard Genette se mobilisent et prolongent la re-présentation de l'œuvre (le texte) via le dispositif numérique afin, non plus seulement de la protéger des affres du temps et de l'oubli, mais d'accompagner sa visualisation de modalités qui reproduisent ou restituent les conditions mêmes d'exposition initiale et d'informations heuristiques (le contexte).

**Mots clés :** contexte, multimédia, technologies numériques, conservation, œuvre d'art

### **Abstract**

Keeping works of art has never been actually restrained to preserving their manifest properties inherent in the very physicality of the medium. For the curator, it is not just a matter of ensuring for the object as an artistic medium of expression or inscription safe and stable surroundings with well-regulated hygrometry and temperature, and inure to light's damage. Preserving has always been carried along with the keeping of associated documents that objectivize related kinds of knowledge and make up as many genetic elements to foster the understanding of the work's technique, as well as a set of data regarding the conditions of representation themselves, at the time of exhibition.

Digital technologies change all this. Digitization originates an allographic reduction of the real (separating the objects' immanent properties from their manifest properties) to be read and at times handled by the addressee. Objects are replaced by modelled substitutes describing their shapes and explaining their workings. However, if the separation of the work of art's contingent and inherent properties warrants its survival in the memory beyond the medium's physical disappearance, the curator is led to a new kind of vigilance. He must take care of transferring the parameters for the inscription of these immaterial, data hence of the logical chains, into media that are compatible with the interpreting and operating devices to come. Beside replacing the object with a workable modelled substitute, the digital medium reinforces the work-context relationship, due to the hypertext's rhizomatic nature. Digital processing opens up new vistas as regards the keeping of works of art, because, being more than the work's simulacrum, it presents the interactive reader with a whole set of data triggering a varied back and forth shuttling between text and context.

The latter function of the hypertext, which we call the 'contextualizing function', can offer connections resulting in an intensification and improvement of the preservation.

We will see, on the example of monographs about CD-ROM and DVD videos, how Genette's transtextual categories can be put to task to extend the work of art's (text's) re-presentation via digital processing, in order not only to protect it from the damage of time and forgetting but also to accompany the visualizing of the features reconstructing the very conditions of initial exhibition and heuristic given(i.e. the context).

**Key-words:** context, multimedia, digital technologies, preservation, work of art

Nb Dans cette communication, nous ferons appel à certaines théories empruntées à la littérature et notamment aux relations transtextuelles énoncées par Gérard Genette (Genette, 1982) qui lient le texte (littéraire) à son contexte. Pour des commodités de langage, nous appellerons “texte” l’objet de l’art à conserver. Il s’agit donc de l’œuvre ou d’une représentation de l’œuvre lorsque cette dernière n’est ni numérique, ni actualisable par le biais d’un ordinateur.

## Préambule

L’arrivée et le développement du numérique amènent une remise en cause fondamentale de la conception et des usages en matière de conservation du patrimoine S’agit-il pour autant d’un renoncement aux pratiques et principes antérieurs Rien n’est moins sûr. De nombreuses publications ont largement relativisé les propos définitifs et enthousiastes des chantres du progrès technologique, que l’on pourrait qualifier, pour filer la métaphore de la navigation à travers un espace de données numérique qui s’impose à tous comme un cliché, de marins qui auront cédé trop facilement au chant des sirènes (du progrès).

La numérisation du patrimoine artistique pose bon nombre de problèmes parce que les œuvres relèvent de différentes catégories dont chacune nécessite un traitement particulier, l’opération de numérisation ne saurait être cantonnée à un acte mécanique. Elle devrait au mieux associer deux types de compétences techniques aussi bien au plan de la numérisation, du stockage, de la conservation et de l’exploitation ultérieure des données,

qu'à celui de la conservation proprement dite. Or, si la remarque formulée en son temps par Christine Van Assche (Van Assche, 1995□453) concernant le manque de formation des conservateurs face aux questions de la conservation et de la restauration des œuvres multimédia était encore d'actualité, il serait urgent d'interpeller ces spécialistes et de leur fournir, sinon la solution, un ensemble de réflexions constructives propices à étoffer leurs questionnements.

Comme préambule nous poserons que les acquis et les pratiques actuellement en vigueur en matière de conservation et de restauration du patrimoine ne sont pas à remettre en cause dans leur globalité sous prétexte que ces technologies nous feraient basculer dans des mondes immatériels et virtuels qui “accueillent” les œuvres numériques. Au contraire, il convient de revisiter des acquis et pratiques à la lumière des possibilités nouvelles et spécifiques offertes. Nous nous proposons d'aborder la question de la conservation de l'œuvre d'art, à l'âge des technologies numériques afin de dégager outre les nouvelles approches, les nouvelles pratiques et afin de contribuer à éclairer les spécialistes de la conservation patrimoniale et autres théoriciens et praticiens comme les historiens, les sociologues, les conservateurs, et in fine les artistes sur les enjeux et les contraintes du recours à ces technologies pour la conservation du patrimoine artistique.

Nouvelle donne introduite par les technologies numériques pour les œuvres non actualisables par ordinateur, la numérisation procède d'une réduction allographique du réel (séparation des propriétés d'immanence des objets de leurs propriétés de manifestation) offerte à la lecture et, dans certains cas à la manipulation par le destinataire. Les objets sont remplacés par une modélisation qui décrit leur forme et qui explicite leur fonctionnement. Cependant, si la séparation des propriétés contingentes des propriétés constitutives de l'œuvre introduite par l'utilisation de la modélisation numérique, garantit la mise en mémoire, au-delà de la disparition physique de l'objet-support de l'œuvre, elle amène toutefois le conservateur à faire preuve d'une forme de vigilance nouvelle. Nous verrons qu'il lui faut veiller à transférer les paramètres d'inscription de ces données immatérielles, donc les chaînes logiques dans des supports compatibles avec les dispositifs d'interprétation et d'exploitations futurs.

Innovation majeure, outre la substitution de l'objet par une modélisation activable, le numérique consolide les liens de l'œuvre avec son contexte qui sont poussés à leur paroxysme de par la vertu “rhizomatique” de l'hypertexte. C'est là que réside, à notre avis, l'un des apports principaux des technologies numériques□□□ propension à mettre en

relation l'œuvre ou sa représentation numérique (le texte) avec plusieurs types d'informations susceptibles de compléter la connaissance du destinataire (le contexte) afin d'éclairer ce dernier ou bien de lui permettre de relativiser son jugement à l'aune des informations complémentaires. Bien sûr, la conservation d'œuvres d'art s'est de tout temps accompagnée de l'archivage de documents périphériques objectivant un certain savoir connexe et qui constituent autant d'éléments génétiques offerts à la compréhension de la facture de l'œuvre ainsi qu'un ensemble d'informations concernant les conditions même de la représentation de l'œuvre, telles qu'elles se présentaient au moment de son exposition et bien entendu, les indications indispensables concernant sa restauration et sa conservation.

Le numérique ouvre de nouveaux horizons à la conservation des œuvres parce que, ne se contentant pas de simuler l'œuvre, il propose à la manipulation de l'utilisateur un ensemble d'informations offertes à toutes sortes de va et vient, de liens entre texte et contexte. Notons que l'articulation du texte avec le contexte opère également lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art multimédia. Cette fonction de l'hypertexte que nous qualifierons de "fonction contextualisante" propose parfois des rapprochements qui intensifient et améliorent les qualités conservatoires.

## **I - Conservation et contexte**

Avant de passer à l'examen des modalités d'accès au contexte de l'œuvre d'art dans les supports numériques, abordons la question du contexte et de l'archive par le numérique.

### **Conservation des œuvres de l'art □ pourquoi le contexte**

La conservation des œuvres de l'art ne saurait se contenter de solutions techniques garantissant leur survie physique □ outre l'objet, il convient de prendre en compte son contexte, de le connaître afin de protéger le sens même de l'œuvre contre tout risque de surinterprétation, de mésinterprétation ou de contresens. En 1931, les communications présentées lors de la conférence d'Athènes (Choay, 2002) sur la conservation artistique et historique des monuments historiques, se cristallisaient autour de l'importance de respecter, pour la monstration des monuments historiques, un ensemble de règles particulières dictées par le contexte architectural, urbain et historique. Plus proche de nous, la charte de Venise adoptée en 1964 par de nombreux pays stipule dans son article 7

que «*Le monument est inséparable de l'histoire dont il est témoin et du milieu où il se situe*» (Sire, 1996). D'où la problématique du contexte abordée par Edouard Pommier, Inspecteur général honoraire des Musées de France et Thomas Gaetgens professeur à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université libre de Berlin en ouverture des entretiens du patrimoine (Furet, 1997) «*Patrimoine en place, patrimoine déplacé*» qui se sont tenus en janvier 1996 à Paris. Edouard Pommier précise que «*Le contexte, c'est la sauvegarde de ces documents mémoriaux attachés pour toujours aux murs dont ils racontent les vicissitudes.* [Edouard Pommier réfère à une mesure prise en 1571 à Florence interdisant d'enlever des édifices publics, tous témoignages de l'histoire de Florence (armoiries, inscriptions....)]» (Pommier, 1997).

Au-delà de l'aspect purement historique du contexte, il s'agit de préserver ce qui est devenu le bien commun d'une population toute entière, c'est-à-dire non plus seulement l'histoire mais la culture et pour cela Pommier précise que la culture, fondatrice d'un contexte au même titre que l'histoire agit comme facteur de démembrement et de redistribution. Or, l'histoire de l'art montre combien toute œuvre gagne à être contextualisée parce que le sens de l'œuvre est rarement renfermé sur l'objet de l'Art en lui-même. Outre l'intentionnalité créatrice manifestée par la création de l'œuvre, l'analyse des autres travaux du même artiste, la prise en compte de ses dire et des écrits produits par des tiers sur l'œuvre en question et sur le travail de l'artiste en question sont éclairants. Dans le cas précis de l'art technologique, Franck Popper nous rappelle que «*Etre artiste, c'est choisir et poursuivre, avec une certaine persévérance, une finalité esthétique.*» (Popper, 1993[109]). Plus que jamais, l'Art réclame l'examen d'informations extérieures à l'œuvre proprement dite, ne serait-ce que pour réduire l'aspect déception que génère l'Art contemporain qui dénie tout repère traditionnellement donné pour acquis (absence de légende, légende sans œuvre, provocation artistique, art conceptuel, etc (Cauquelin, 1996).

Dans l'œuvre, le sens se construit à l'intersection d'une double tension issue. D'une part est à prendre en compte l'écart entre la position d'auteur et de récepteur (Maingueneau, 1993). D'autre part l'intertextualité s'impose, c'est-à-dire la relation de co-présence de deux textes (ici deux œuvres) dont la perception relève d'une interprétation culturelle (dans l'un, l'observateur reconnaîtra la forme, l'idée de l'autre érigée en référence). Cette relation est éminemment d'ordre culturel. Attention, il ne s'agit pas de se contenter de lier l'œuvre à son contexte. Il faut l'y articuler. A ce propos, notons que les technologies

numériques présentent la particularité de multiplier la puissance de traitement et de communication grâce notamment à la génération d'informations accessibles de manière non séquentielle et sous une forme (l'hypertexte) qui constitue un nouveau modèle organisateur de notre culture (Davallon, 1999-201).

En réduisant, grâce à des légendes, des commentaires la polysémie de l'œuvre, le contexte guide sa compréhension. Isoler un objet de son contexte, c'est lui faire courir le risque, sinon de la perte du sens, celui de la récupération frauduleuse ou malveillante. En tant qu'objet culturel, l'œuvre réclame la mise en œuvre de stratégies de mise en mémoire rigoureuses pour lesquelles, les technologies numériques disposent d'un avantage majeur  $\square$  *“Le pouvoir mémoriel des NTIC est (...) relationnel”* (Walter, 2001-04).

Les liens que ces technologies activent et empruntent relèvent de ce que nous appellerons *“fonction contextualisante”* de l'hypertexte, texte étant également pris ici dans un sens large  $\square$  par hypertexte nous qualifions un objet sémiotique organisé de manière arborescente et proposant des liens. Il s'agit de proposer un ensemble d'éléments discursifs ou factuels de nature à reconstituer une partie du contexte et à l'offrir à exploration. Tel qu'il est modélisé par Claude Mollard (1994), le système culturel français attribue une place centrale au patrimoine qui s'inscrit au cœur de deux axes  $\square$  un axe artistique qui relie l'artiste (le créateur) et les destinataires de l'œuvre d'Art (les publics), et un axe culturel qui relie les décideurs qui offrent les moyens de production et de diffusion de l'œuvre et les médiateurs qui produisent les discours critiques et qui informent sur l'œuvre (Cf  $\square$  Fig.1 et Fig.2). Les éléments contextuels, propices à éclairer la connaissance de l'œuvre relèvent de chacun de ces deux axes et des quatre pôles. Ceux qui se rapportent à l'axe artistique sont génétiques et informent de l'évolution du travail de l'artiste ou des étapes que celui-ci a entrepris ou bien témoignent de la réception de l'œuvre et par là-même informent sur d'éventuels décalages entre l'intention de l'auteur et attentes du public. Ceux qui se rapportent à l'axe culturel explicitent les conditions de création et de diffusion de l'œuvre. Ils exposent la production discursive qui accompagne l'apparition ou la divulgation de l'œuvre et qui situe cette dernière par rapport aux autres œuvres du même artiste ou aux travaux d'autres artistes. Le schéma proposé par Claude Mollard nous semble propice à l'interprétation des relations qui se jouent entre les quatre catégories d'acteurs, la position centrale du patrimoine signifierait avant tout que l'œuvre gagne à rester au centre géométrique de ce système ou en tout cas qu'elle fait pleinement partie du patrimoine culturel lorsqu'elle atteint une position équilibrée.



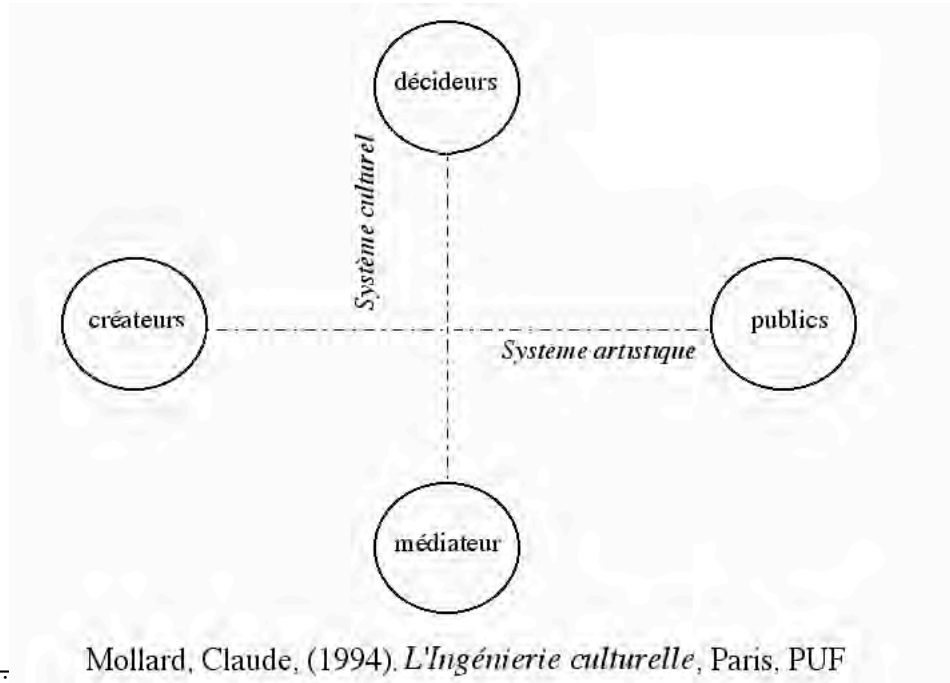


Fig. 1E

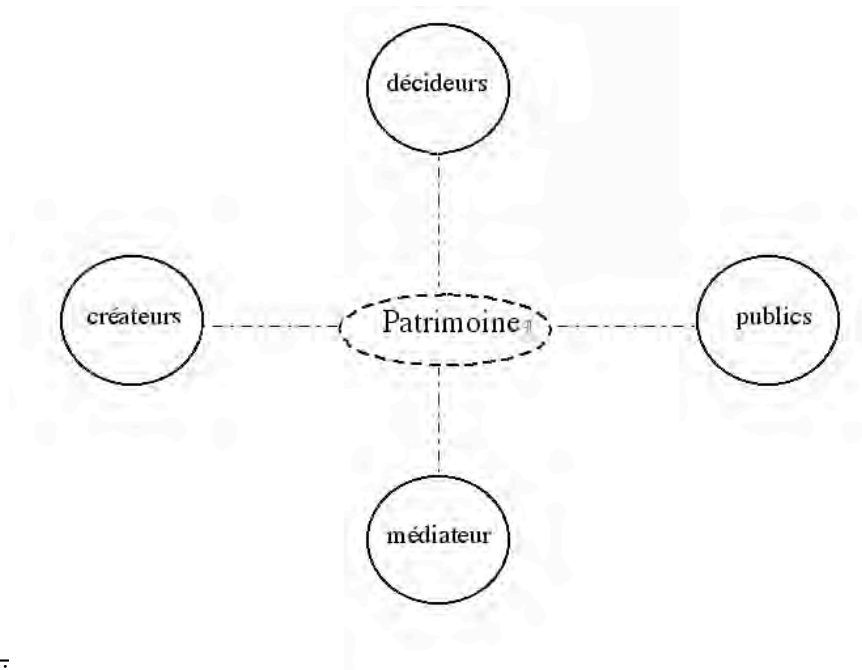


Fig. 2E

## De la conservation de l'œuvre d'art par le numérique **Enjeux et contraintes**

Voyons, à présent les trois enjeux majeurs de la conservation de l'œuvre d'art par le numérique et les contraintes qui les accompagnent. Il sera fait référence ici aussi aux œuvres actualisables ou non par ordinateur.

**Premier enjeux – le développement d’une relation culturelle.**

Indépendamment du contexte qu’il convient de préserver, la conservation des œuvres d’art non actualisables par ordinateur bénéficie, grâce aux technologies numériques de possibilités nouvelles. Quelque soit le niveau qualitatif utilisé dans la numérisation de l’œuvre, une prise de vue, ne saurait reproduire et donc remplacer la matière perdue lors de la création de l’image-matrice (Couchot, 1998) à savoir la reproduction numérique livrée aux traitements informatiques. Toutefois, force est de constater que le niveau qualitatif de la reproduction présente pour premier avantage de constituer une alternative certaine à la consultation de l’œuvre originale. Non pas que la reproduction numérique remplace obligatoirement l’original. Tout au plus aide-t-elle à limiter l’accès physique à l’original, ce qui en ces temps de développement du tourisme culturel est déjà en soi considérable.

Outre ces considérations pratiques, remarquons que la représentation numérique de l’œuvre remplacera volontiers le contact direct perdu lors de la création du double numérique de l’œuvre par l’articulation autour de cette reproduction d’un réseau d’informations nécessairement contextuelles. Or, les œuvres de l’art sont soumises, rappelle Genette, à une relation esthétique, c’est-à-dire une contemplation désintéressée au cours de laquelle l’attention aspectuelle portée aux objets serait en mesure de déterminer chez un ou plusieurs sujets une appréciation esthétique de ces objets (Genette, 1997[137]) fruit d’une intention esthétique. L’existence d’une intention esthétique est, complète Jean Marie Schaeffer, un facteur d’identification potentiel de l’œuvre d’art (Schaeffer, 1996[17]). Cette intention est traditionnellement attribuée à l’artiste. La perte du contact direct signifie nécessairement, sinon un renoncement définitif à la contemplation désintéressée, une modification radicale de la relation esthétique puisqu’on n’est plus confronté à la trace, à la matière laissée dans l’état par l’artiste livrée au regardeur, mais à un réseau d’informations liées à une représentation numérique de l’œuvre en question. Mesure de protection, mesure de monstration. L’approche sensorielle (l’appréciation qui fait suite à) bascule vers une démarche cognitive – à défaut d’apprécier frontalement l’œuvre avec les cinq sens, nous cultivons la connaissance textuelle et contextuelle. La relation esthétique relève du jugement de goût tel qu’il a été défini par Emmanuel Kant dans *l’analytique du Beau (Critique de la faculté de juger, 1790)*. Le goût est la faculté de juger du Beau, cette faculté servant d’intermédiaire entre raison et

sensibilité. Et, le jugement de goût intervient dans une représentation donnée universellement communicable sans l'intervention de concept. La relation esthétique n'est donc pas à proprement parler une relation culturelle parce qu'elle dénie toute approche cognitive.

En résumé nous passons d'une relation artistique avec l'œuvre originale à une relation culturelle qui s'appuie sur la représentation numérique de l'œuvre, la transcende au profit de la mise à disposition d'informations que la seule relation esthétique à l'œuvre est incapable de fournir. Il ne s'agit pas ici de mettre en opposition relation esthétique (et plus précisément dans ce cas relation artistique) et relation cognitive (relation culturelle) mais de souligner que ce qui est perdu est en partie compensé par cette approche nouvelle et de remarquer qu'on assiste peut-être à un renversement de la prise de position de Kant, à un retour vers le cognitif.

Est-ce à dire que l'on pourrait à terme isoler de tout contact réel avec le regardeur les œuvres d'art et n'offrir que des reproductions, même d'une qualité irréprochable et qui seraient accompagnées de documents additionnels qui à défaut de provoquer des réactions affectives (sensorielles) chez le visiteur satisferaient un appétit de connaissances? Nous n'irons pas jusqu'à cette extrémité. Nous nous limiterons à proposer de compléter, lorsque par bonheur elle est possible (c'est-à-dire en dehors de l'absence de possibilité de confrontation réelle avec l'œuvre—impossibilité matérielle, géographique ou disparition) l'observation réelle avec l'œuvre d'art par un parcours personnel à travers le réseau d'informations proposé par les technologies numériques. Il s'agira donc de compléter la relation esthétique par une relation culturelle, la seconde n'excluant pas la première.

### **Second enjeux—un processus de virtualisation qui prolonge l'idée Malrausienne d'inventaire général.**

Il est vrai qu'en séparant les propriétés constitutives (qui font l'objet d'une notation) des propriétés constituantes (de la matière), la réduction allographique d'une œuvre autographique procède à une déterritorialisation de l'œuvre, au détachement du hic et du nunc (Genette, 1994—2003). Il s'agit une opération virtualisante, qui proposerait plusieurs types d'agencements possibles de l'information offerte à la visite ou à la manipulation (Welger-Barboza, 2001). Cette dernière allant même jusqu'à proposer que "... *les technologies du multimédia semblent succéder tout naturellement au musée imaginaire de Malraux, au sens où celui-ci a permis entre autres, d'intégrer au patrimoine artistique*

*des ouvrages de provenances, d'origines et de significations culturelles diverses.* □ (Idem p. 282).

Qu'on ne se trompe pas, il ne s'agit nullement ici de faire l'apologie de l'industrie culturelle, dont les hypermédia muséographiques pourraient constituer des artefacts opérationnels produits en série ni de prétendre à atteindre, via le niveau de perfection atteint par les technologies numériques, une forme d'immortalité de l'œuvre d'art. Nous nous limiterons à dégager des pistes propices à proposer un process optimal pour la conservation de l'œuvre d'art. Rappelons que lorsqu'il met en chantier en 1964 *l'Inventaire général* des monuments et richesses artistiques de la France, André Malraux, premier véritable ministre de la Culture en France, pose les bases d'une véritable politique culturelle soucieuse de recenser, d'étudier et de faire connaître donc de préserver l'ensemble du patrimoine français. Cette initiative s'inscrit dans l'idée du Musée Imaginaire qui, rappelons-le, ne relève pas des préférences de chacun mais englobe au contraire l'ensemble des oeuvres qui s'imposent à la sensibilité d'une époque et qui sont les mêmes pour tout le monde. Nous nuancerons donc volontiers l'assertion de Corinne Welger-Barboza en précisant que, grâce au numérique, l'on passerait en fait du Musée imaginaire à des musées personnels lesquels, différence notoire avec la vision de Malraux ne cherchent pas à mettre l'individu en contact avec les œuvres mais au contraire à interposer entre ces deux derniers un réseau d'information numériques. Nous avons bien ici une relation médiatée (Lamizet,1999) et non pas une médiation directe. De plus, il ne s'agit plus d'élaborer un musée Imaginaire qui s'imposerait à tous mais d'emprunter les réseaux utilisés par chacun afin d'interconnecter un certain nombre d'informations que chacun consultera ou mieux réorganisera selon ses propres désirs et codes culturels. Pourtant, la définition même du musée imaginaire formulée par Roger Caillois semble anticiper sur certaines qualités intrinsèques de l'hypertexte :

*«Voici l'inventaire général conçu et aménagé dans son économie essentielle : tout le contraire d'une histoire de l'art, plutôt un tableau à entrées multiples des intentions, des continuités, des osmose, des paroxysmes et des impasses qui en assurent l'unité comme les bifurcations. En même temps, l'échiquier des rapports inextricables des oeuvres avec le climat, la technique, les mœurs, les pouvoirs, l'argent, la foi. Après l'enquête, le patrimoine entier de la planète plonge jusque dans les millénaires de la préhistoire, il annexe tout Kamchatka géographique ou mental, sans compter les résurrections qui*

*métamorphosent. D'où un encombrement, une pléthore qui submerge et décourage (...)*»(Melot, 2001).

**Troisième enjeu □ garantir, au-delà de la transmission une sécurisation de l'information.**

Tout procédé de conservation doit s'affranchir des affres du temps et permettre la transmission de l'objet dans le respect scrupuleux de son état physique (exploitabilité) et de son intégrité scientifique (le protéger de toute manipulation frauduleuse ou malveillante, ajouts, modifications, montages...). Cela passe dans le cas de données numériques par la conservation physique des supports recueillant les fichiers son, texte et images ainsi que les métadonnées, les scripts et le programmes associés. Certains parlent volontiers de rafraîchissement, c'est-à-dire de transfert vers les nouveaux supports de stockage, dès stabilisation de ceux-ci, de migration entre plusieurs plates-formes logicielles, ce qui entraîne parfois l'émulation de systèmes informatiques disparus avec les technologies qui leur donnaient vie mais qui sont nécessaires afin d'interpréter les données recueillies et stockées. Attention, nous ne sommes plus dans une logique de protection physique des supports mais plutôt dans une conservation dynamique de l'œuvre, qui donne aux observateurs futurs à la fois un contenu et un ensemble d'éléments de méthode afin d'assurer la continuité du stockage. Voilà donc la fragilité *essentielle* des technologies numérique □ *“L'aspect le plus remarquable du numérique est sa fractalité. Le modèle binaire se retrouve à toutes les échelles d'analyse. (...) avec le numérique, non seulement on peut dupliquer les éléments pour les mémoriser (...), mais en plus on peut tout perdre d'un seul coup”* (Morelli, 2000).

Certes, la conservation des œuvres de l'Art ne s'est jamais véritablement limitée à protéger les propriétés de manifestation, par essence liées à la nature même des supports physiques. Cependant, il s'agit pour le conservateur d'aujourd'hui, non seulement de garantir autour de l'objet, support d'expression ou d'inscription de l'œuvre, un environnement protégé et stable qui régule l'hygrométrie et la température et qui protège des méfaits de la lumière, ce qui est le propre de toute œuvre autographique, mais également de veiller à l'interprétabilité des codes par les systèmes informatiques et les périphériques de lecture de demain. Aux gains qualitatifs et opératoires (facilité dans la mise en œuvre des manipulations) apportés par le numérique dans la problématique de la conservation du patrimoine s'ajoutent une fragilité intrinsèque qui intensifie la tâche du

conservateur et qui réclame, chez ce dernier une vigilance nouvelle qui passe par la mise à jour permanente de ses connaissances des technologies numériques, des dispositifs et des supports de stockage. Cette vigilance est d'autant plus importante lorsqu'on est face à des œuvres actualisables par ordinateur lesquelles sont en outre confrontées à la modification des systèmes informatiques en vigueur et donc, à la question de la pérennisation des conditions même d'actualisation □ qualité des moniteurs et des cartes graphiques et son, qualité des microprocesseurs, compatibilité des supports d'enregistrement et des codages informatiques (méta données, programmation, formats de fichiers). Ajoutons à cela la désorientation dont semble être victimes les professionnels de la conservation patrimoniale lorsqu'ils s'occupent d'œuvres multimédia dont les règles de conservation et les principes de restauration devraient impérativement être enseignées.

Voilà donc posé le décor général de la question qui nous préoccupe aujourd'hui, celle des rapports entre texte et contexte à l'heure des technologies numériques et des implications en matière conservatoire sur les œuvres de l'Art. Voyons à présent, entre texte et contexte ce qu'il en est de la question de l'archive à l'ère des technologies numériques et des modalités discursives qui s'offrent à nous.

### **L'archive à l'ère des technologies numériques.**

Les éléments contextuels que l'hypermédia met en relation avec le texte constituent pour la plupart des archives qui, à force d'ancrage par rapport au texte et en fonction des liens préétablis et de leur modalités d'activation l'auteur de l'hypertexte mettent en place la relation culturelle avec le texte (l'œuvre d'art).

Avant d'aborder la question des modalités discursives empruntées par les technologies multimédia, définissons ce qu'est une archive à l'aune des apports spécifiques hérités du numérique. L'archive constitue, pour les historiens, la matière première qu'ils analysent au moyen d'instruments façonnés par leurs propres soins ou bien empruntés à d'autres champs de la connaissance. Qu'il s'agisse de modèles de croissance économique, de méthodes d'analyse quantitative de flux d'échanges, de développement socio-démographiques, de protocoles d'étude climatologique, du repérage des contraintes sociologiques, de description des ajustements techniques, de leur diffusion et/ou de leurs persistances...etc., l'archive s'impose comme élément testimonial livré à une lecture savante qui génèrent un jeu de "décrochage en profondeur" par rapport aux "successions

linéaires” que les recherches historiques empruntent et qui permet de distinguer des couches sédimentaires diverses, ce qui multiplie de fait les niveaux d’analyse. (Cf. Foucault, 1969[19]). Elle doit donc être déterminée et protégée avec le plus grand soin possible.

Nous reprendrons volontiers, pour le cas qui nous préoccupe, l’idée énoncée par Michel Foucault qui stipule que les questions traditionnelles des liens entre les événements disparates (les archives analysées à travers les continuités qui les traversent, les significations d’ensemble qui se détachent) sont remplacées par des interrogations d’un autre type□

«*Quelles strates faut-il isoler□ Quels types de série instaurer□ Quels critères de périodisation adopter□ Quel système de relations (hiérarchie, dominance, étagement, détermination univoque, causalité circulaire) peut-on décrire de l’une à l’autre□ Quelles séries de séries établir□ Dans quel tableau, à chronologie plus large, peut-on déterminer des suites distinctes d’événements□* (Idem□10).

Ces questions restent d’une actualité brûlante. Nous dirons même qu’il convient, plus que jamais de se poser non plus la question que dois-je sauvegarder mais plutôt que puis-je oublier, tant les technologies numériques facilitent-elles la mise en mémoire des informations.

La définition de l’archive donnée par Michel Foucault retrouve donc une nouvelle actualité□

“*□’archive, c’est la loi de ce qui peut être dit (...) c’est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s’amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s’inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d’accidents externes□mais qu’elles se regroupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s’estompent selon des régularités spécifiques□(...). L’archive, ce n’est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l’événement de l’énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil même d’évadé□c’est ce qui, à la racine même de l’énoncé événement, et dans le corps où il se donne, définit d’entrée de jeu le système de son énonçabilité. L’archive n’est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés devenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection□c’est ce qui définit le mode d’actualité de l’énoncé chose□c’est le système de son fonctionnement.□* (Ibid 170-171).

D’autant plus que Foucault ajoute que l’archive “*fait surgir une multiplicité d’énoncés, comme autant d’événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation*” (Ibid 171). Le principe de fonctionnement de l’archive elle-même dont parle en ces termes le philosophe constitue un système de mémoire à construire à travers

les rapports multiples qui se dégagent pour l'analyste, conformément au principes de fonctionnement de l'hypertexte.

*“Hiérarchiser et sélectionner des aires de sens, tisser des liens entre ces zones, connecter le texte à d'autres documents, l'arrimer à toute une mémoire qui forme comme le fond sur lequel il se détache et auquel il renvoie : autant de fonctions de l'hypertexte informatique” (Levy, 1995□35-36).*

S'il est vrai que l'archive réclame pour son exploitation un certain recul historique et qu'elle ne procède jamais d'interprétations portant sur sa totalité mais sur des niveaux, des fragments, remarquons que l'hypermédia a pour vertu principale de proposer l'assemblage dynamique de tous les fragments par un système de liens activables. L'ensemble des possibles tissé à travers le réseau des liens et des nœuds d'information de l'hypertexte fait l'objet, de la part du (ou des) auteur(s) de l'hypertexte d'une mise en espace de l'archive au sein du monde complexe livré à l'exploration et/ou à la manipulation d'un tiers. Cette mise en espace relèverait d'au moins deux logiques différentes□celle du parcours scénarisé (discours construit qui accompagne le visiteur) et celle, plus libérale de l'archivage documentaire conçu sur le modèle encyclopédique, c'est-à-dire livré, sans parcours préconstruit à la consultation (Cf. Welger-Barboza, 2001). Cette dichotomie ne signifie pas pour autant l'uniformisation des approches conservatoires, en témoignent les dire de Anne-Marie Duguet qui précise que dans la collection de DVDROMs “anarchive” imaginée par le CRECA (Université Paris1) *“chaque réalisation est ainsi à la fois une création originale et un travail historique et critique”* (Duguet, 2002). Il s'agit avant tout dans ce projet de s'affranchir des perspectives “convenues” et de proposer des “agencements insolites” qui apparaissent au gré des actions du visiteur de ce dispositif. La collection Anarchive privilégie à l'accumulation, la mise en place de plusieurs types d'entrées et le balisage de cheminements tirés des modalités d'association du contenu.

Toutefois, l'hypertexte constitue un objet complexe qui met en présence des logiques d'action difficiles à discerner et ce d'autant plus que les technologies multimédia inscrivent leur actions dans ce que Jacques Walter appelle *“une mémoire mosaïque en devenir”* (Walter, 2001□89). Le propre de la fonction contextualisante de l'hypertexte est assurément de se nourrir des modifications (rajouts, suppressions partielles ou totales, corrections etc...) auxquelles l'auteur (ou les auteurs) procède(nt). La nature et le contenu des informations contextuelles évolue selon des modalités qu'il convient de régler afin de garder aux archives, leur valeur scientifique. Se pose ainsi la question du témoignage et de



sa mise en récit, comme élément de constitution de la mémoire collective et celle de la (re)construction du récit à l'aune du parcours effectué au travers des fragments de mémoire offerts au visiteur. Les témoignages recueillis doivent impérativement être reçus et perçus comme des unités de sens imaginées et réalisées par des spécialistes issus d'au moins trois mondes□ celui de la production multimédia, celui de la production de témoignages (des historiens pour la plus part) et celui des institutions mémorielles (musée, fondation, etc....) qui orientent les modalités de recueil et de mise en forme de ses témoignages qui ne sont jamais véritablement bruts.

La dichotomie évoquée plus haut concernant la relation esthétique et la relation culturelle à l'œuvre d'art se prolonge par la mise en présence de deux types de mémoire□ une *mémoire construite* qui s'appuie sur des éléments chronologiques ou des rapprochements sériels proposés par l'auteur de l'hypermédia qui place les informations sur des niveaux déterminés et une *mémoire immanente*, qui se construit dans la singularité du parcours individuel de chacun. La première guide le regardeur dans une visite qui construit la seconde. Cette rencontre entre deux faces de la mémoire l'une collective, l'autre individuelle relève d'une différenciation du même type que celle observée par Jacques Walter entre d'une part la mémoire sociale (qui guide l'auteur du cédérom des histoires du Ghetto de Varsovie) et la mémoire personnelle (qui caractérise le parcours individuel de chacun).

Dans les deux cas, des rythmes et des logiques différents se confrontent. Si l'objet du devoir de mémoire qui guide le cédérom qu'analyse Jacques Walter n'est ni d'ordre esthétique et encore moins artistique mais socio-historique, il n'en demeure pas moins que les risques liés à la reconstruction historique des événements à l'aune des choix navigationnels encourus lors de la visite de d'œuvre historique hypermédia sont transposables dans les domaines de l'art car il est surtout question de rigueur scientifique. Or, l'organisation des hypertextes relève d'un art de la citation et du collage, de la navigation méthodique ou fortuite (butinage). Le collage concerne des fragments qui s'interposent entre l'intention de l'auteur manifestée par le choix des modules et de leurs éléments constitutants et l'horizon d'attente du destinataire. La reconstitution historique comme la (re)contextualisation artistique s'accommode fort mal de cet aspect aléatoire sous-jacent, source d'erreur historique. Il s'agit donc de lutter contre la facilité avec laquelle les technologies numériques fusionnent les éléments au risque de produire des contresens.

Se posent donc les questions de la légende et des micro-signatures qui identifieraient et authentifieraient les sources et qui orienteraient l'interprétation du destinataire. Le dispositif OPEN (Outil personnalisé d'édition numérique) développé sous la direction de Bernard Stiegler mémorise différents niveaux d'annotations provenant de plusieurs explorations du texte d'un même lecteur ou de lectures réalisées par différentes personnes. Associe intimement l'acte d'écriture à celui de la lecture il sépare le texte originel des différents niveaux d'annotations qui hiérarchisent et différencient les différentes analyses qui s'y rapportent. L'appropriation de connaissances passant par la reconstruction du savoir (De Rosnay, 1995), l'on ne s'étonnera pas de la prolifération sur les progiciels et sur certaines œuvres fixées sur cédérom d'outils d'annotation personnelle et de fonctionnalités telles la création de signets afin d'accéder directement à des parties précises du contenu qui participent activement de l'appropriation des documents. Autre exemple d'œuvre qui propose une solution à ces questions, *Galaxy of New* est un dispositif de visualisation et d'indexation dynamique d'articles de presse ou d'informations numérisées de toute nature (textes, vidéos, sons) développé par le chercheur américain Earl Rennison (MIT Boston). Les rubriquages sont réorganisés en temps réel conformément aux indications portées par le lecteur dans les fiches signalétiques liées aux articles et placées dans une base de données. La navigation à travers la "galaxie d'informations" s'effectue via une souris dans la profondeur de l'espace qui s'affiche sur l'écran, les rubriques d'un niveau identique étant placées sur un même plan.

### **Problèmes spécifiques posés par la conservation des œuvres multimédia**

Les œuvres multimédia posent des problèmes de conservation spécifiques parce qu'elles peuvent relever de plusieurs catégories aussi bien en ce qui concerne le système informatique qu'elles mobilisent que la forme qu'elles adoptent eu égard à la diversité des lieux de monstration. La diversité de la forme prise par l'œuvre numérique complique singulièrement la tâche des conservateurs. On dénombre en effet plusieurs types d'œuvres multimédia □ les œuvres - objet, les œuvres sur écran, les Installations et les environnements, les spectacles, les performances et les actions qui relèvent de l'Art vivant. Ces œuvres peuvent être présentées In situ ou bien au sein d'espace plus ou moins traditionnellement dévolus à la monstration d'œuvres d'art □ (Bureau, Lafforgue, Boutteville, 1996)

“Lieux plus ou moins traditionnels : musées, centres d’art, galeries, foires d’art, sites naturels, espaces de passage (aéroports, gares, grands magasins). Lieux scientifiques : musées des sciences et techniques, laboratoires publics et privés. Lieux commerciaux et industriels : foires, salons, entreprises, cybercafés. Lieux décalés, désaffectés et parfois éphémères : usines, écoles, stations de métro, cités ouvrières, chambres d’hôtel. Lieux spécifiques parfois, dédiés à la création et à la monstration du dernier art en date, l’art numérique”» (Nel, 2002)

La diversité des formes prises par l’œuvre d’art multimédia et des espaces de monstration amène la conception de l’hypermédia qui rapproche texte et contexte vers une logique proche de celle de l’exposition pour laquelle Jean Davallon définit trois modes d’approche□

- les situations de rencontre qui placent le visiteur face à des objets scénarisés,
- la construction d’un message qui s’inscrit sur une stratégie communicationnelle
- et la visée d’un impact social qui tente de (re)donner à un groupe le sentiment de son existence ou de son identité (1999□158-159).

Alors que le premier mode privilégie les interactions entre regardeur et objet, les deux suivants cristallisent le centre d’intérêt autour de la relation sociale□L’hypermédia constitue un dispositif pragmatique centré sur le visiteur (Idem, 201). En cela l’interactivité qu’il propose transfère les modalités d’interaction entre regardeur et objets dans le champ symbolique. La dimension sociale n’est pas uniquement inscrite dans la conceptualisation même de l’hypermédia sous la forme de parcours prédéfinis et de liens pertinents vers des systèmes d’information auxiliaires. Elle se révèle à travers l’appropriation de l’hypermédia et des actes qui prolongent la lecture.

Nous verrons plus loin, que les DVD vidéo recourent parfois à l’utilisation de témoignages pour constituer le péritexte ou l’épitéxte.

## **Articulation entre texte et contexte dans les supports numériques “off line”**

### **Paratexte et transcendance textuelle: essai de typologie**

Rappelons les cinq modes de transcendance textuelle définis par Gérard Genette. Tout d’abord l’*intertextualité* qui établit une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes et qui prend une forme allant de l’allusion au plagiat en passant par la citation. En deuxième lieu vient la *paratextualité* qui regroupe l’ensemble des productions discursives

officielles (paratexte auctorial, éditorial) ou officieuses (paratexte allographe produit par un tiers) et qui accompagne soit le texte (péritexte) et s'inscrit sur le support ou l'environnement proche du texte ou qui se situe dans un espace concentrique plus éloigné, prend de la distance avec le texte au sein d'un espace physique et social illimité (l'épitéxte). Le troisième mode instaure une relation de critique et de commentaire (et dont relèvent notamment *OPEN* et *Galaxy of news*) □ la *métatextualité*. Le quatrième mode se différencie de son homonyme (l'hypertextualité). Il procède du palimpseste lequel porte les traces résiduelles de l'hypotexte (texte initial) et du texte présent. Le cinquième mode, l'architextualité instaure de manière implicite la notion de genre qui conditionne l'horizon d'attente du destinataire (Genette, 1982) et (Lane, 1992)

L'intertextualité est éminemment présente dans l'hypermédia car l'œuvre multimédia transcende par pluralité d'immanence pour deux raisons principales. D'abord, elle existe ou peut exister sous plusieurs formes (installation, Cd-Rom, et éventuellement Internet). Par exemple, *The Exquisite mechanism of shivers* de Bill Seaman existe sous cinq versions différentes □ un vidéogramme linéaire □ installation vidéo linéaire de dix vidéo projecteurs □ installation vidéo interactive avec une unité de contrôle et un vidéo projecteur □ version uniquement audio □ un Cd-Rom (Une version est gravée sur le CD Rom Artintact 1, Cantz, ZKM, Karlsruhe, 1994). De même *The Forest* de Tamas Waliczky existe sous trois versions différentes □ une animation informatique, une installation interactive, un Cd-Rom □ (Morelli, 2000 □ 1383).

Voyons, à travers l'exemple de monographies sur cédérom et des DVD Vidéo, comment les catégories *transtextuelles* définies par Gérard Genette se mobilisent et prolongent la (re)présentation de l'œuvre (le texte) via le dispositif numérique afin, non plus seulement de la protéger des affres du temps et de l'oubli, mais d'accompagner sa visualisation de modalités qui reproduisent ou restituent les conditions mêmes d'exposition initiale et d'informations heuristiques (le contexte).

## Corpus

Avant de passer à l'exemple des DVD vidéo, nous évoquerons une typologie succincte de documents multimédia où l'on observe une mise en concordance caractéristique texte / contexte. A notre connaissance trois types de documents semblent se détacher □ la mise en

forme multimédia sur cédérom d'événements, l'édition multimédia d'œuvres conçues pour le cédérom ou adaptées à ce support et les compilations d'œuvres sur cédérom.

**La mise en forme multimédia d'événements (colloque, installation artistique, manifestation pédagogique ou culturelle) □**

Premier exemple □ *Actualité du virtuel*, (1997), Cd-Rom édité par le Centre Pompidou, Paris d'après "La revue Virtuelle". Le cédérom découpe les actes des seize éditions de la revue virtuelle en quatorze chapitre. Chacun de ces derniers propose un ensemble de communications elles-mêmes découpées en blocs de sens reliés d'une part à autant de résumés et d'autre part à des objets sémiotique additionnels □ extraits vidéo d'interview de théoriciens et de praticiens, démonstrations enregistrées ou interactives d'œuvres, liens avec d'autres communications.

Autre exemple de cédérom relevant de cette catégorie, le cédérom édité par le Centre Pompidou en 1995 concernant la Troisième Biennale d'art contemporain de Lyon, qui a fait l'objet de l'édition d'un "catalogue papier" (*Troisième biennale d'art contemporain de Lyon* □ *Installation, cinéma, vidéo, informatique*, (1995), Paris □ RMN) et d'un site WEB (<http://www.biennale-de-lyon.org/biac95/index.html>). Le cédérom propose, pour chacun des soixante trois artistes invités à la biennale de 1995 trois courtes interviews enregistrées sous la forme de séquences vidéo sous titrées en français et en anglais dans lesquelles l'artiste parle de son travail et évoque en particulier □ "l'héritage du cinéma, le processus de conception et les relations qu'elle entretien [l'œuvre] avec le spectateur" (Cf. 4° de couverture du boîtier du cédérom). Les œuvres sont présentées grâce à des photographies légendées (la légende apparaissant suite à un déplacement du curseur), à de courtes séquences vidéo et à des schémas de fonctionnement. Des extraits de textes rédigés sur le travail de l'artiste par des critiques reconnus viennent compléter les documents offerts à l'exploration interactive du spectateur. Notons que ces trois supports d'information ne proposent pas de passer de l'un à l'autre. Le catalogue ne mentionne l'existence ni du cédérom, ni du site Web □ sans doute en 1995 les connexions Web étaient-elles moins importantes que de nos jours, tant au plan qualitatif (débit lent, modems peu rapides) que quantitatif puisque c'est à partir de 1997 que le gouvernement français a décidé à Hourtin de faire entrer la France dans la société de l'information. Le cédérom n'est pas connectable à l'Internet. Deux raisons majeurs semblent présider à ce choix □

une raison marketing (afin que chaque support ne vienne pas empiéter sur la vente des autres) et une raison technologique cf. remarque formulée ci-dessus concernant le Web en 1995.

Cependant le site Web évoque l'existence du cédérom et en présente plusieurs copies d'écran accessibles à partir une page web spécifique. Notons enfin, que le site web de cette biennale s'est étoffé et propose, en archive des informations concernant toutes les six manifestations écoulées depuis 1991.

Troisième exemple plus récent, *Dans le ventre du théâtre de minuit ou la recherche du bisous*, cédérom créé par Robert Caron directeur du centre Paris lecture et Laurence Pocztar qui rassemble des témoignages sonores et les productions écrites d'un groupe d'enfants de l'école Pablo Picasso de Nanterre. Pendant une semaine, une quinzaine d'enfants ont manipulé et décortiqué *le théâtre de minuit*, œuvre sur cédérom produite par Dadamédia d'après l'album éponyme de l'illustratrice Kveta Pacovská. Les échanges et les recherches se sont orientés autour d'un constat problématique□ les créateurs de cédérom ne savent pas ce qui se passe lors des utilisations individuelles. Les enfants ont tenté d'expliquer ce qui se passe dans leur tête pendant qu'ils manipulent ce cédérom coproduit par Dada Média et la NHK, ce qui les a amené à formuler des hypothèses, à convenir d'un lexique de référence afin de nommer les objets et les actions rencontrés. Le cédérom rassemble, dans une présentation modulaire chronologique qui découpe les cinq journées de travail, les textes écrits par les enfants (textes dactylographiés et textes manuscrits), des enregistrements sonores et des dessins. Au final, Dadamédia éditera prochainement un coffret comprenant l'adaptation multimédia sur cédérom de l'œuvre de l'illustratrice Tchèque, la mise en forme sur cédérom des débats et les productions écrites des enfants lors de l'action-lecture et un livret pédagogique.

### **L'édition multimédia d'œuvres conçues pour le cédérom ou adaptées à ce support**

Ce type d'édition connaît un certain nombre de difficultés essentiellement dues à deux facteurs□le rapport entre coût de production d'un cédérom d'art et le nombre d'acheteurs potentiels et les modalités de diffusion de l'œuvre multimédia dont la rentabilité réclame de ne pas se limiter aux circuits traditionnels (librairie de musées,...) et d'investir des lieux proche des acheteurs potentiels. La série Artintact éditée par le ZKM de Karlsruhe constitue néanmoins un exemple remarquable de ce type de cédérom d'art. Remarquons toutefois que ce support ne contient aucune information contextuelle, l'essentiel des

informations complémentaires est consigné dans le livre qui accompagne chaque publication et qui propose quatre textes en allemand et en Anglais □ une texte introductif qui met en lumière un aspect particulier de la production artistique et trois textes d’accompagnement des trois œuvres compilées, textes écrits par d’éminents critiques et illustrés par des copies d’écran. Sans doute sommes-nous ici en présence d’une attente de la part du grand public que l’éditeur cherche à combler. L’immatérialité sur laquelle reposent les technologies numériques génère une forme de frustration de la part du destinataire lequel trouve dans les caractéristiques physiques du livre d’art (poids d’ensemble, grammage et sensations tactiles et olfactives des pages etc.) matière à symboliser une forme de culte de l’œuvre d’art qui passe par sa fixation graphique sur support noble, forme de validation implicite de l’artéité du contenu. Cette attente est culturelle et mérite d’être reconsidérée à l’aune d’une appropriation future de ces technologies de la mémoire culturelle. Quoi qu’il en soit, le lecteur d’Artintact trouve, dans le livre sur la première page duquel est fixé le cédérom, des éléments d’explication sur le fonctionnement ou sur l’intentionnalité de l’artiste, un rappel de ses œuvres. A notre connaissance il n’existe pas, à proprement parler de cédérom de ce type qui offrirait outre l’œuvre qu’il contient un ensemble d’informations contextuelles. Cela vient probablement de la limite de place disponible imposée par la technologie □ les 650 Mo sont bien vite saturés et la seule possibilité offerte pour apporter du contenu contextuel supplémentaire résiderait dans l’accès à un ou plusieurs sites Web. Cette remarque vaut également pour les compilations d’œuvres abordées ci-dessous.

### **Les compilations d’œuvres sur cédérom**

Cette troisième catégorie comprend les monographies d’artistes (*Muntadas, media, architecture, installations, Marie Jo Lafontaine, Installations vidéos/1979-1999, Moi Paul Cézanne, Art planétaire, etc.*), les œuvres créées à l’occasion d’expositions d’art particulière (*Delacroix au Maroc* édité par Arborescence dans la collection carnets de voyages et présenté à l’Institut du Monde Arabe au sein de l’exposition éponyme) et les collections de certains musées. Les monographies d’artistes proposent avant tout une sélection représentative d’œuvres (ou de représentations audiovisuelles d’œuvres) et articulent tout naturellement texte et informations contextuelles. Soulignons que la question de la sélection des archives et des modalités graphiques et pratiques d’accès au contenu doivent, à minima, recueillir l’agrément de l’artiste et, dans le meilleur des cas,

l'associer. *Muntadas, media, architecture, installations*, cédérom coproduite par l'Université Paris 1 (C.R.E.C.A.) et le centre Pompidou (Paris) constitue une figure emblématique de cette catégorie de cédérom. Il est placé sous la double direction de l'artiste lui-même et d'Anne-Marie Duguet Professeur à Paris 1. L'espace imaginaire constituant les quatre niveaux d'exploration (l'observatoire, l'auditorium, la bibliothèque, l'aéroport), le concept d'Interom qui élargit l'exploration des archives choisies et mise en scène au-delà du support de stockage constitue une étape nouvelle de la réflexion de cet artiste sur la fonction des médias dans notre société. Le discours constitué autour de l'œuvre de Muntadas devient en lui-même une œuvre qui se nourrit de plus des réflexions scientifiques du C.R.E.C.A..

*Marie Jo Lafontaine, Installations vidéos/1979-1999* constitue par contre une approche moins expérimentale et plus muséographique. Deux types d'informations contextuelles sont proposées. Tout d'abord, un livret de 72 pages encarté dans le boîtier proposant un texte d'Otto Neumaier et rédigé à l'occasion de l'exposition à la Galerie Nationale du jeu de Paume à Paris en 1999. En outre, le cédérom propose un ensemble de documents textuels (commentaires, critiques), audiovisuels (extrait de films, gel d'images vidéo, reconstitution simulée de visites au sein des installations vidéo de l'artiste) afin de représenter l'impact visuel et sonore des dispositifs multi-écrans créés par l'artiste.

*Moi Paul Cézanne*(production RMN, Télérama, Index +, 1995) constitue à nos yeux une autre piste intéressante en matière de monographie sur cédérom. Ses auteurs l'ont construite sous forme de déambulation simulée au sein de l'univers reconstitué du peintre. Ce dernier s'exprime à la première personne. L'examen de ses œuvres ne s'effectue pas dans un contexte d'exposition. On ne cherche à simuler ni un musée ni une exposition. L'accent est mis sur l'exploration du monde de Paul Cézanne. La rencontre avec le peintre s'effectue au sein d'une reconstitution symbolique de cinq lieux où sont évoqués des événements historiques et culturels de l'époque de Cézanne ainsi que sa vie privée. Le visiteur découvre alors, de manière virtuelle, 250 oeuvres de Cézanne à travers 30 récits qui étudient les différents aspects stylistiques et techniques de l'art du peintre. Ces récits constituent une fiction mêlant des reproductions de tableaux légendés et que l'on peut zoomer et de témoignages du peintre prononcés à la première personne par un acteur.

Art planétaire de Stéphan Barron est un cédérom édité par l'Ecole Régionale Supérieure d'expression plastique de Tourcoing. Fidèle à ses idées, l'artiste français place la technologie au service d'une proposition artistique. Refusant de céder à la fascination des



technologies, il exploite les potentialités du multimédia et propose de découvrir 19 travaux liés au concept d'art planétaire ☐ fiches descriptives des œuvres, exposé du concept de chacune, accès parfois à des photographies et à des vidéos. Outre cette cartographie visuelle de son œuvre, Stéphan Barron propose une partie purement textuelle. Le lecteur peut y lire la thèse de doctorat (Art Planétaire et Romantisme Techno-écologique), ainsi qu'un ensemble de textes connexes ☐ textes des rapporteurs, rapports de soutenance, résumés long et court, ainsi qu'une sélection de neuf textes généraux sur l'art, l'écologie et la technologie et un recueil de 18 textes relatifs aux différents projets présentés dans la partie multimédia, plus une biographie et un CV.

**Bonus sur les DVD Vidéo ☐ compilation d'informations contextuelles ou prémisse d'une véritable articulation entre film et informations contextuelles.**

Au préalable, remarquons que le choix des termes destinés à qualifier les apports contextuels que proposent les DVD vidéo dénote d'une écriture en voie de constitution. Ainsi, l'on parle de *bonus*, de *supplément* ou d'*interactivité* ce qui de facto tend à présenter la fonction contextualisante de l'hypertexte comme d'une plus value qui agit sur un mode interactif. S'il est vrai que les premières productions DVD vidéo se sont nourries d'archives d'auteur ou de production et de documentaires extérieurs à ces instances, force est de constater que le tournage des films aujourd'hui s'accompagne de la réalisation d'éléments périphériques destinés à l'édition DVD qui fait partie intégrante de la stratégie de production.

Nous avons cependant rarement affaire à une véritable mise en place de liens hypertextuels entre l'œuvre (le film) et les bonus, sauf peut être dans *Astérix et Obélix contre César* où un système s'incrustation de points colorés dans le coin supérieur droit de l'écran prévient le spectateur de la possibilité dépasser directement au documentaire expliquant la réalisation des truquages. La créativité des auteurs et producteurs de DVD vidéo s'exprime actuellement dans l'exploration des genres documentaires établis. Les tournages cinématographiques actuels sont l'objet de la réalisation de "making off" directement exploités dans la version DVD.

Remarquons que l'appropriation des fonctionnalités offertes par l'édition DVD s'effectue souvent sur un mode humoristique qui prolonge l'esprit que l'on retrouve dans le film.

Ainsi, Alain Chabat propose un director's cut d'*Astérix et Obélix, mission Cléopâtre* qui accélère tous les plans sur lesquels le réalisateur – acteur ne figure pas à l'écran et ne montre en définitive que ses répliques. Certains cinéastes procèdent cependant dans l'édition DVD à un prolongement de leur finalité esthétique. C'est le cas de *Mulholland Drive* de David Lynch qui refuse d'adopter le découpage par chapitre communément admis dans l'édition DVD. Il fractionne le film selon un système basé sur des objets mystérieux du film, créant par là-même une impression d'aléatoire et d'inconnu dans le découpage par chapitre, ce qui prolonge le ressenti du spectateur du film.

L'analyse d'une partie non négligeable de la production DVD vidéo française actuelle fait apparaître trois principaux types d'éléments contextuels de l'œuvre en elle-même□

des éléments discursifs,

des ressources de plus-value documentaire

et des activités ludiques.

### **Éléments discursifs contextuels**

Les éléments discursifs relèvent soit d'emprunts mis au service particulier de la production DVD, soit d'une création spécifique pour cette dernière. Nous avons rarement affaire à l'épitexte puisque le support a pour particularité de mettre en relation des éléments éloignés tant lors de leur production que de leur diffusion. En fait, le support DVD complété par des pistes informatiques (DVD Rom) qui permettent une connexion directe à l'Internet gomme toute différenciation entre péri-texte et épitexte. Nous avons donc essentiellement affaire au péri-texte.

Les éléments discursifs repris constituent donc des discours textuels, audiovisuels ou multimédia construits au bénéfice de la promotion de l'œuvre par l'auteur (péri-texte auctorial) ou l'éditeur (péri-texte éditorial) ou sélectionnés par l'éditeur pour leurs vertus promotionnelles. Ces éléments peuvent être reliés au texte et être liés entre eux par des liens hyper textuels. Il s'agit en outre□

- d'interviews

- d'extraits d'émissions TV

- de bandes d'annonces promotionnelles destinées à la promotion du film en salle, à la télévision, via Internet ou dans les cédérom ou DVD édités par les revues spécialisées

- de notes de production

- d'extraits de critiques publiées par la presse

- de renvoi au Web
- de bêtisiers

Parmi les formes discursives spécifiques créées pour le support DVD, nous distinguerons

les éléments textuels, sonores ou audiovisuels comme les making of<sup>1</sup> scénarisés ou non (montage cut sans plan prédéfini lors du tournage de l'œuvre des coulisses du tournage) du film ou du travail de doublage

les pastiches ou parodies (Exemple «*Non director's cut*» d'*Astérix, mission Cléopâtre* de Alain Chabat)

Nous distinguerons également les formes discursives basées sur l'utilisation de fonctionnalités spécifiques des médias numériques. Il s'agit en particulier

des incrustations sonores Commentaires du réalisateur qui se superposent à la bande son du film atténuée afin d'assurer la compréhension de ces propos rajoutés.

des incrustations visuelles simples (Film story-boardé) ou complexes voire multiples

utilisation de la vision multiangle afin d'alterner le point de vue du spectateur (nb utilisation spécifique dans le cas de *l'âge de Glace* visualisation des procédures de création de l'animation d'une scène à travers l'affichage du rendu obtenu au cours de chacune des quatre étapes principales de son élaboration (dessin du storyboard, image fixe 3D, animation non finalisée, animation finalisée) avec option d'affichage composite des quatre étapes ci-dessus.

### **Ressources de plus value documentaire**

Les ressources de plus value documentaire constituent des éléments présentés sans rapport discursif direct avec l'œuvre ou le travail lié à l'œuvre mais qui permettent de la recontextualiser aux plans historique, artistique ou culturel.

Nb Certains éléments de cette catégorie peuvent être incrustés dans les écrans de manière à être mise en rapport direct avec l'œuvre. Citons

- les archives historiques pro-diégétiques<sup>2</sup> (actualités d'époque [*Gandhi* de Richard Attenborough] .),
- la filmographie des acteurs, du metteur en scène,

---

<sup>1</sup> L'élaboration de making of n'est certainement pas née de l'utilisation du support DVD pour la diffusion. Nous observons toutefois, pour cette forme discursive, un regain d'intérêt qui passe par leur préparation systématique de manière à anticiper sur la sortie de la (ou des) version(s) DVD.

<sup>2</sup> Qui se rapportent directement aux faits historiques évoqués dans la diégèse.

- les galeries de photographies,
- les scènes coupées au montage ou inédites,
- les essais filmés,
- les projets d'affiche,
- les esquisses (éléments du storyboard).

### **Activités ludiques dérivées**

Les activités ludiques dérivées de l'œuvre peuvent nécessiter l'utilisation d'un ordinateur (fonctionnalités spécifiques, connections à l'Internet). Elles procèdent parfois à l'élaboration d'une reconstitution du monde diégétique afin d'amener le visiteur à y effectuer des actions simulées. Ce sont notamment□

- les karaoké [*la vérité si je mens* de Thomas Gilou, *8 femmes* de François Ozon],
- les tests psychologiques (*15 Aout* de Patrick Alexandrin)
- les studios de doublage
- les visites interactives de l'univers du film (*Harry Potter, l'école des sorciers* de Chris Columbus)

### **Bonus et catégories de transcendance textuelle**

La plus grande partie des bonus présents dans les DVD vidéo, et notamment les éléments discursifs contextuels et les ressources de plus value documentaire relèvent du paratexte. L'intertextualité est souvent présente sous forme d'allusion, d'interprétation culturelle. Parfois elle est plus explicite, notamment lorsque le film en question est adapté d'une pièce de théâtre. En ce cas, possibilité est offerte d'acheter une édition complète proposant comme supplément l'enregistrement vidéographique d'une représentation (exemple□*8 femmes* de François Ozon).

L'architextualité n'est, à l'heure actuelle, exploitée qu'à travers les activités ludiques dérivées qui prolongent l'expérience esthétique du film par une expérience ludique. Il s'agit avant tout d'une forme d'appropriation de l'univers de la fiction, d'une tentative d'immersion dans la diégèse qui opère par la manipulation d'objets ou l'exploration d'éléments du décors reconstitués par ordinateur.

A notre connaissance, seule la métatextualité n'est pas encore mise à l'épreuve dans l'édition DVD. La raison principale est que les films sont avant tout destinés à être vus en salle, c'est à dire par un dispositif de visualisation de groupe. Or, le DVD emprunte un

registre d'un tout autre genre. Il s'agit d'une consultation individuelle qui de plus prend en compte de l'action du regardeur (l'interactivité). Un avenir prochain nous amènera peut-être la production d'un film pour DVD. Non plus un film de cinéma transcrit sur le support mais un film qu'on ne puisse visionner que de manière interactive et qui ne pourra jamais être projeté en salle. Dans cette hypothèse, le spectateur aura peut-être la possibilité d'injecter, dans le monde virtuel proposé par le scénariste et metteur en scène des éléments graphiques, sonores ou textuels qu'il aura créés. Un essai de ce type avait été réalisé en son temps par *Die Veteranen*, œuvre sur cédérom créé par trois plasticiens Est-Allemands et qui proposait de mêler aux images et aux sons préenregistrés, des sons produits par le spectateur et enregistrés grâce à un microphone (Morelli, 2001□275).

## Conclusion

Les savoir faire accumulés en matière de conservation, de restauration, et de monstration publique des œuvres d'art trouveront des prolongements logiques dans le recours aux technologies numériques. Outre la transmission de l'œuvre proprement dite et d'informations périphériques, le numérique établira probablement des relations nouvelles entre texte et contexte, relations dont l'appropriation culturelle sera un facteur de réussite déterminant.

Plus que la possibilité d'offrir de longues séances vidéo sur une seule galette (certains DVD sont gravés sur plusieurs niveaux), le support DVD s'offre à l'imagination des créateurs dont certains ne manqueront pas d'intégrer tous les atouts au service d'œuvres "originales".

Pour les œuvres numériques, les technologies offrent la possibilité de simuler les conditions même de perception dans un contexte contemporain à leur création. Fait important car il est illusoire de penser pouvoir conserver les ordinateurs et les programmes. L'émulation de systèmes informatiques constitue donc le seul recours fiable au risque de disparition des conditions même de visualisation d'œuvres fragilisées par la volatilité des supports et des programmes.

Gageons enfin que le cadre de l'image revu à l'aune des technologies du numérique n'est plus seulement un outil de distanciation qui contribue à définir le sens de l'image et qui délimite le point de vue (Morelli, 1999). Il deviendra également le seuil d'une rencontre

entre relation esthétique ou artistique et relation culturelle, un rapport qui mêle texte et contexte.

## Références

### Ouvrages :

- Cauquelin, Anne, (1996). Petit traité d'art contemporain, Paris☐Seuil
- Choay, Françoise (2002). La conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931), (Edition établie par), Besançon☐Éditions de l'imprimeur, coll. Tranches de villes
- Couchot, Edmond, (1998). Les technologies dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle, Nîmes☐ Editions Jacqueline Chambon
- Davallon, Jean, (1999). L'exposition à l'œuvre, Paris☐Éditions L'Harmattan
- De Rosnay Joël, (1995). L'homme symbiotique, Regards sur le troisième millénaire, Paris☐Seuil
- Duguet Anne-Marie, (2002). Déjouer l'image, Nîmes☐Éditions Jacqueline Chambon
- Foucault Michel, (1969). L'archéologie du savoir, Paris☐Éditions Gallimard, NRF
- Furet, François (1997). Patrimoine, temps, espace patrimoine en place, patrimoine déplacé, (sous la présidence de) actes des entretiens du patrimoine, Paris☐Éditions du patrimoine
- Genette, Gérard (1982). Palimpsestes, Paris☐Seuil
- Genette, Gérard, (1994). L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance, Paris☐Seuil
- Genette, Gérard, (1997). L'œuvre de l'art, la relation esthétique, Paris☐Seuil
- Lamizet, Bernard, (1999). La médiation culturelle, Paris☐Éditions L'harmattan
- Lane, Philippe, (1992). La périphérie du texte, Paris☐Nathan université
- Lévy, Pierre, (1995). Qu'est-ce que le virtuel ?, Paris, Éditions La découverte.
- Maingueneau Dominique, (1993). Le contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société, Paris☐ Éditions Dunod
- Mollard, Claude, (1994). L'ingénierie culturelle, Paris☐PUF
- Morelli, Pierre,(2000). Multimédia et création, contribution des artistes au développement d'une écriture multimédia, Thèse de doctorat sous dir. Noël Nel, Université de Metz, non publié
- Schaeffer, Jean Marie, (1996). Les célibataires de l'art☐Pour une esthétique sans mythes, Paris☐Gallimard,
- Sire, Marie-Anne, (1996). La France du patrimoine, les choix de la mémoire, Paris☐Éditions découvertes Gallimard CNMHS
- Welger-Barboza, Corine (2001). Le patrimoine à l'ère du document numérique, Paris☐ Éditions L'harmattan, Patrimoine et sociétés

### Articles :

- Bureau, Annick, Lafforgue, Nathalie, Boutteville, Joël, (1996). La monstration, rapport téléchargeable, <http://www.olats.org>
- Melot, Michel, (2001). L'art selon André Malraux, du Musée imaginaire à l'Inventaire général, IN In-situ n°1, <http://www.culture.fr/culture/inventai/extranet/revue/001/mm001.pdf>, page consultée le 19 juillet 2003

- Morelli, Pierre, (1999), Le cadre comme entité relative, In Guillaume Soulez, *Penser, cadrer* le projet du cadre, Champs Visuels n° 12-13, Paris L’Harmattan, 195-206
- Morelli, Pierre, (2001). NTIC et écritures artistiques, In Noël Nel, *Les enjeux du virtuel*, Paris L’Harmattan, Communication et civilisation, 259-278
- Nel, Noël, (2001). La monstration de l’art dans les régimes scopiques contemporains, In Publics et Musées, Lyon
- Pommier, Edouard, (1997). Problématique du contexte “XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle”, In Furet François (sous la présidence de), *Patrimoine, temps, espace patrimoine en place, patrimoine déplacé, actes des entretiens du patrimoine*, Paris Éditions du patrimoine, 17-46.
- Popper Frank, (1993). Être artiste à l’heure des nouvelles technologies, In *Psychologie Médicale* n°25, Paris, 1109-1114
- Van Assche, Christine, (1995). Approche esthétique et muséologie des nouveaux médias, In Catalogue de la troisième biennale d’art contemporain de Lyon, Paris RMN, 444-458
- Walter, Jacques, (2001). Les histoires du ghetto de Varsovie, In Noël Nel, *Les enjeux du virtuel*, Paris L’Harmattan, Communication et civilisation, 67-92