



www.ichim.org

Les institutions culturelles et le numérique
Cultural institutions and digital technology

École du Louvre
8 - 12 septembre 2003

**LE MUSÉE VIRTUEL À L'ÉPREUVE DE
L'ENSEIGNEMENT ET LA RECHERCHE EN
HISTOIRE DE L'ART**

**Corinne Welger-Barboza, Université Paris 1 – Panthéon-
Sorbonne, 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

Volontiers investis comme des moyens nouveaux permettant au musée de remplir sa vocation de diffusion en direction des publics, les sites des musées sont encore souvent appréciés au regard de cet objectif assez flou, au demeurant. L’impact de la formule du Musée virtuel n’est pas pour rien dans le fait de privilégier cette approche des musées en ligne. Nous proposons ici de déplacer la perspective. Au lieu d’évaluer la performance de la vocation spectaculaire du musée en ligne (ou musée virtuel), nous souhaitons étudier ici sa qualité documentaire. Et ceci, du point de vue des besoins de l’enseignement et de la recherche en Histoire de l’art.

Peut-on considérer que les sites des musées en ligne proposent des ressources documentaires pour l’Histoire de l’art ? Quelles sont ces ressources ? Quels sont les critères de scientificité qui rendent ces ressources utiles pour l’étude de l’Histoire de l’art ? Si le musée en ligne peut être considéré comme un musée virtuel, a-t-il vocation à proposer un nouvel espace de pratique documentaire pour l’Histoire de l’art ?

L’étude de quelques exemples significatifs nous permettra d’établir quelles sont les propositions documentaires à même d’intéresser les étudiants, les enseignants et les chercheurs de la discipline.

En conclusion de cette étude critique, nous proposerons un changement de perspective pour que, au-delà du musée, de la bibliothèque, du centre d’archives et de recherche, se dessine de nouvelles pratiques documentaires en Histoire de l’art dans l’espace inédit de l’hypermédiathèque numérique.

Mots clés ☐ Musée virtuel – Site de musée – Histoire de l’art – Ressources numériques – Hyper-médiathèque – Enseignement et recherche.

Article

Ne totalisant pas encore une décennie d'existence, les sites des musées en ligne se sont généralisés au point de devenir une composante du Web qui, au-delà des engouements passagers, semble présenter tous les traits de la permanence. C'est à des dizaines de milliers d'unités que l'on peut désormais estimer cette présence : peu de musées s'abstiennent, ne serait-ce que de signaler leur existence sur la Toile car le site web s'est imposé comme l'un des modes obligés de la communication institutionnelle. Depuis les sites pourvoyant à l'information signalétique élémentaire jusqu'aux sites qui rassemblent des milliers de pages et d'outils interactifs, le spectre complet de la mise en ligne est couvert, dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres.

On relève donc généralement que les sites des musées – et nous nous intéressons ici essentiellement aux musées d'art – proposent plusieurs types d'informations et de services que l'on classe d'ordinaire sous les catégories suivantes☐

- les informations pratiques☐qui renseignent aussi bien sur les conditions générales et particulières d'accessibilité au musée (adresses, horaires, coûts, salles ouvertes) que sur la présence de services (des vestiaires jusqu'aux boutiques) et également sur les programmes et activités proposés (calendriers, présentations succinctes des manifestations)☐
- les informations institutionnelles☐qui renseignent sur l'histoire de l'institution, (avec, s'il y a lieu, une composante architecturale), et l'histoire de la constitution des collections mais également sur son mode de gestion (direction, organigramme, financement, partenariats, sociétés d'amis)☐
- la présentation des objets conservés☐ toutes les informations et documents qui renseignent cette présentation, nommée aussi exposition☐
- les ressources documentaires☐ références et catalogues divers, documents rassemblés et mis en forme pour des publics spécifiés (ressources éducatives, par exemple)☐
- les services en ligne☐réservations et achats de prestations ou de produits proposés par le musée (billetterie, documents iconographiques ou imprimés, produits dérivés).

Malgré des disparités évidentes reflétant en règle générale des inégalités d’importance et de moyens, on peut cerner les traits caractéristiques, standardisés, des sites de musées en ligne. Cette publication numérique complexe est désormais dotée d’une forme d’identité stabilisée qui nous paraît mériter la dénomination de Musée virtuel. A choisir entre les définitions multiples assignées au musée virtuel, celle-ci nous paraît rendre justice au fait que le site de musée en ligne s’est progressivement affirmé comme une représentation de l’institution en son entier, exerçant ses différentes missions, dans un environnement communément qualifié de virtuel.

On remarquera, à cet égard, que les promesses de la visite virtuelle à partir de l’exploitation de Quick Time VR et de ses développements, n’ont pas pris une autre importance que celle d’un usage homéopatique. Le site de l’Ermitage (<http://www.hermitagemuseum.org/>) reste un des rares à consacrer une part aussi grande à ce que l’on peut davantage qualifier de présentation mobile qu’à une véritable proposition d’immersion. Le vertige de la sensation immersive reste promis mais cette promesse ne réclame pas davantage que quelques fichiers emblématiques des propriétés de simulation de la technologie numérique. L’illusion sensible n’est donc pas nécessaire à la figuration de la présence virtuelle du musée – en revanche, la standardisation d’un corpus sémantique – composé de termes tels que exposition, visite, guide, salle, œuvre, collection, document, dossier, etc. – et sa stabilisation contribuent de façon décisive à créer la fiction de l’accès différencié à des lieux, à des objets ainsi qu’à une série d’informations qui les documentent – de même, c’est la fréquentation et la pratique de l’institution qui sont mimées à travers l’usage des services, des références ou des documents accessibles sur ces sites. Il faut rendre hommage à l’affinement incessant de l’outillage logiciel qui permet de manipuler généreusement cette palette hypermédia – textes, sons, images fixes ou animées, constructions arborescentes ou associatives, banques de données relationnelles, moteurs de recherche... L’imagination créatrice du design d’interface met cet appareillage sophistiqué au service d’un système d’édition complexe, s’efforçant d’évoquer plusieurs strates de réalités dématérialisées ou virtualisées – du bâtiment aux collections, en passant par la boutique ou le catalogue de bibliothèque ou la notice d’une œuvre.

Le Musée virtuel entendu comme site de musée en ligne puise dans cette sorte de restitution de l'institution avec la pluralité de ses composantes, l'évidence et la légitimité de pouvoir à l'effectuation des missions du musée. Parmi celles-ci, c'est l'action en direction des publics qui se détache avec force, depuis une vingtaine d'année. Aussi le musée virtuel est-il volontiers investi comme moyen supplémentaire de diffusion auprès du public au moins autant que comme moyen de diffusion auprès de publics supplémentaires... Car la conquête de nouveaux publics, – entendre □ ceux qui ne fréquentent pas les musées d'art – , reste au cœur des préoccupations de l'institution muséale, au regard des objectifs désormais convergents de démocratisation culturelle et de gestion économique. Or, les études s'accordent à poser, pour l'instant, que les caractéristiques des publics qui fréquentent les sites web des musées ne diffèrent pas essentiellement de ceux qui fréquentent effectivement les musées, *a fortiori* les musées d'art (UCLA CCP, 2001). Comment s'en étonner □

Ainsi, les objectifs des musées sont-ils globalement remplis en assurant une présence – entre la publication électronique et la représentation consulaire – dans ce nouvel environnement international. Surestimant encore quelque peu l'impact de cette forme nouvelle de médiation vers le public, entendu comme un « grand public □ à l'échelle planétaire, les musées en ligne sont appelés à prendre de plus en plus en considération, nous semble-t-il, qu'ils ont ouvert la voie à un déploiement documentaire sans précédent. Nous considérons que le musée virtuel, dans cette acception, apporte bien au musée un média supplémentaire □ mais plutôt que de s'en tenir à la notion usuelle de diffusion, nous préférons parler de logique nouvelle d'accessibilité. Il s'agit bien de rendre des informations et des documents accessibles. Ce phénomène, loin de privilégier la promesse de sensations liées au spectacle des œuvres, concerne les publics qui sont mus par la recherche d'informations, de documentation en vue d'une appropriation productive.

Dès lors, nous nous sentons confortée par le bilan que certains professionnels tirent de cette première décennie d'existence des musées en ligne □

« □ il est vrai que les petits musées sont rarement en mesure d'engager des professionnels pour créer d'impressionnants sites Web assortis de fonctions interactives, il demeure que les sondages montrent que les internautes attachent plus d'importance à la qualité de

l’information que contient un site et à la capacité de l’extraire rapidement.☒ (Rabinovitch, 2002)

Le déploiement informationnel et documentaire, participant ou non à virtualiser l’institution muséale même, participe d’un dispositif constitué, du côté des destinataires ou plutôt des utilisateurs, par l’écran de consultation indéfectiblement associé à une machine de traitement. Il s’agit d’une station de travail, en quelque sorte, et le type de situation créé dès lors, (étude, travail) doit rester présent à l’esprit. Dans ce contexte, on peut considérer que la mise à disposition des ressources numériques par les musées en ligne délivre véritablement ses potentialités dans un processus d’appropriation active par des publics intéressés.

Dans cette perspective, l’évaluation des propositions des musées en ligne se mesure à l’offre de ressources documentaires. Cette appréciation nécessite que soit explicité le point de vue à partir duquel elle est construite. En l’occurrence, nous adoptons celui des publics intéressés que sont les étudiants, les enseignants et les chercheurs, les amateurs et les professionnels du domaine, c’est-à-dire les praticiens ou aspirants à l’étude de l’histoire de l’art. Encore souvent négligés par la plupart des sites, ces utilisateurs de la documentation issue de l’activité scientifique du musée, perçoivent quelques signes encourageant de la part d’un nombre croissant d’institutions «☒actives☒ sur le réseau qui répondent aux exigences d’une information scientifique pour l’histoire de l’art.

Œuvres et collections

L’intérêt flagrant que représente a priori le site de musée pour l’historien de l’art est bien la présentation des collections. Pas un site d’ailleurs ne déroge à cette proposition, même si cette offre se situe généralement dans la conception de virtualisation de l’institution muséale que nous avons évoquée. En effet, les musées qui font porter un effort significatif, scientifique sur cette partie de leur mission virtuelle sont encore trop peu nombreux. Ainsi, nous pouvons d’emblée prendre l’exemple de la National Gallery of Art, Washington (<http://www.nga.gov/>) , qui offre, jusqu’à présent, les motifs les plus sérieux de satisfaction en la matière. En effet, le site de la NGA remplit de nombreux

critères qui rendent la présentation de sa collection utilisable du point de vue de l’étude de l’histoire de l’art.

En premier lieu, l’image des œuvres est de qualité – aucune image ne souffre d’être agrandie sur l’écran et plusieurs œuvres sont assorties de nombreuses images de détails d’une aussi bonne définition. Les institutions patrimoniales allèguent souvent que l’offre d’images de qualité en ligne contrevient à la prudence commandée par les risques de reproduction hors du droit d’auteur à la française ou même du copyright. Force est de constater que de ce point de vue, le *fair use*, bien que restreint par la dernière réglementation de 1998 (*Digital Millennium Copyright Act*), semble stimuler la générosité des institutions anglo-saxonnes au détriment des pays de tradition de droit romain.

A la qualité doit inmanquablement s’ajouter la quantité des images des œuvres. On peut consulter les notices de plus de 100 000 objets conservés par ce musée – même si l’image de toutes ces œuvres ne sont pas encore numérisées, plus de 15 000 images sont disponibles sur le site, à l’heure actuelle. L’historien d’art forge sa connaissance avant tout en regardant, en comparant, des milliers d’images. Toutefois, il est aussi essentiel que ces images d’œuvres soient parfaitement documentées. En la matière, la NGA propose un modèle inégalé de notices, aptes à délivrer les informations essentielles à la connaissance des œuvres. En effet, à l’identification complète de l’objet (du titre, des technique et matériaux, des dimensions au n° d’inventaire, en passant par les éventuelles inscriptions, la date d’entrée dans la collection et la localisation dans le musée) sont joints l’historique complet de la provenance de l’œuvre (les propriétaires successifs), l’historique des expositions dans laquelle l’œuvre a été montrée, ainsi qu’une bibliographie conséquente et les notes de la conservation. Les artistes représentés, fort nombreux dans cette prestigieuse collection, font l’objet d’une biographie elle-même assortie d’une bibliographie.

On doit constater que ces informations, références, documents iconographiques et écrits, sans s’y substituer, sont de nature à remplacer avantageusement ces sources cardinales pour la discipline que sont les catalogues édités par les musées car ils mettent au jour toute une information directement issue de la conservation et de la gestion des œuvres par le musée. Ainsi, on se doit d’ajouter à ces apports, – et dans ce cas, l’on saisit

immédiatement l'intérêt d'un support-média comme le web – un catalogue illustré des œuvres spoliées par les Nazis dont les propriétaires ou les ayant droits ne se sont pas manifestés. Ce type d'initiative est désormais le fait de la plupart des grands musées – notamment le dossier MNR (Musées Nationaux Récupération) établi par le Musée National d'Art Moderne français (<http://www.centrepompidou.fr/musee/mnr/index.htm>) est exemplaire pour la richesse des informations recueillies.

Bien sûr, la disponibilité d'un tel corpus aussi rigoureusement documenté nécessite que l'accès en soit intelligible, en permanence. Pour ce faire, le site exploite plusieurs types d'accès aux informations. Ainsi, les notices (avec ou sans images) de la collection sont structurées dans une banque de données – le mode le mieux adapté au cumul d'informations systématiques – et peuvent être requises par une multiplicité de critères – du nom d'artiste au n° d'inventaire, en passant par le style, le genre, la période, servis par une terminologie spécialisée mais non jargonneuse. De nombreux dossiers sont, eux, consultables sur le mode hypertextuel. Le plan du site rend transparente l'accumulation des ressources multiples offertes à la consultation.

De la collection au corpus

Il est donc évidemment souhaitable que les sites des musées en ligne se préoccupent de façon décisive de fournir une transcription correctement si ce n'est abondamment documentée des œuvres qui composent leurs collections. Car pour la plupart des musées, la numérisation des reproductions photographiques est engagée, ne serait-ce que pour des besoins internes d'inventaire et de gestion des collections.

Mais cette exigence, apparemment élémentaire, ne saurait éluder une réflexion sur les modalités comme sur la finalité de ces mises en ligne. Du point de vue de l'histoire de l'art, la finalité de cette nouvelle disponibilité est d'accéder aux images des œuvres de la façon la plus exhaustive qui soit afin de composer des corpus utiles au travail scientifique. Une fois réglées les modalités de l'appropriation des images par la copie, l'historien de l'art peut confectionner ses corpus, les reconfigurer à l'infini (réplique illimitée de l'image numérique), selon ses objectifs circonstanciels (projection en cours, en colloque),

de court terme (étude ponctuelle) ou de long terme (spécialisation durable). Ici, c'est une autre version du musée virtuel qui se signale à nous, immanquablement. Un musée virtuel descendant en droite ligne du Musée imaginaire de Malraux qui célébrait le fait que grâce à la photographie, les arts plastiques avaient trouvé leur imprimerie. Nous avons nous-même signalé les raisons d'une référence abusive au Musée imaginaire qui s'est répandue au contact du «Musée virtuel». (Welger-Barboza, 2001). La différence, entre autres, dans le cas présent, est que cette imprimerie numérique peut être actionnée par quiconque les frontières se sont dissoutes entre ce qui peut être qualifié d'édition publique et d'édition personnelle. Une version de la démocratisation qui n'avait jamais été envisagée sur un mode aussi artisanal. Dans ce contexte, pour le moins inédit, on pourrait négliger un apport spécifique des musées en ligne au profit de la confection, institutionnelle ou individuelle, de vastes bases d'images.

Le maître mot qui exprime la compréhension de la technologie numérique en réseau, dans cette perspective, est bien sûr la délocalisation. Pourtant, aussi paradoxal que cela puisse paraître, nous maintenons que le musée et sa version en ligne ont un rôle essentiel à jouer une fonction de localisation, précisément, dans cet univers numérique délocalisé. Le site du musée peut proposer plusieurs degrés de localisation ou de délocalisation, il doit participer ainsi pleinement d'une dialectique avec l'artisan-utilisateur afin de dessiner et de légitimer les multiples configurations souhaitables pour l'histoire de l'art.

En premier lieu, il est important qu'un site de musée participe d'un balisage du web, en matière de collections. Une part importante des grands musées (pas tous) propose ainsi de pointer des liens vers d'autres grands musées. On signifie par là trop souvent la marque de l'appartenance à une catégorie d'institutions (les plus importantes) l'utilisateur n'y puise aucune information car le pointage n'établit pas de liens pertinents entre les collections, par exemple.

Mais surtout, ce localisme relatif au web que nous revendiquons pour les musées en ligne concerne au premier chef la connaissance des collections. Les collections ne sont pas seulement des additions d'œuvres d'une part, elles forment un ensemble, d'autre part, elles sont le fruit d'une histoire, une histoire institutionnelle, politique souvent, l'histoire aussi des collectionneurs qui ont constitué l'essentiel des collections. L'ensemble formé

par une collection présente d'autant plus d'intérêt qu'il revêt une identité spécifique. Ce qui n'est pas le point le plus fort des grandes collections à vocation «universaliste» que les plus grands musées nationaux ont réunies. Mais l'apport de certains sites seront plus éloquents, tels que, par exemple, la Collection Fitzwilliam présente le fonds Turner qui a été confié par J. Ruskin au musée de Cambridge (<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/index.htm>). Les images des œuvres ainsi que les informations qui les documentent prennent valeur autant du point de vue de la collection que de celui des œuvres. On comprend aisément que dans ce cas, la localisation (relative au web, nous insistons) contribue à produire une plus-value scientifique, si l'on peut dire.

A l'inverse, le musée en ligne peut proposer des initiatives, sous formes de liaisons, bien sûr, qui visent à constituer des corpus dont la pertinence scientifique ne repose plus sur une collection localisée. Ainsi, par exemple, le CODART (<http://www.codart.nl>), est un site-portal qui permet l'accès dans le cadre d'une interface homogène – il faut le souligner – à toutes les œuvres de l'art flamand et hollandais qui se trouvent dispersées dans les musées du monde entier. Cette recombinaison d'un corpus trans-muséal s'avère utile, d'une part parce qu'elle permet de traiter de façon homogène les informations qui documentent le corpus des œuvres, d'autre part, parce qu'elle répond, à la fois à la nécessité de localiser les œuvres d'une même origine historico-régionale et à la fois d'en livrer une perception d'ensemble.

On peut citer, dans cette même perspective transversale, des initiatives d'un autre ordre qui permettent, notamment, d'interroger plusieurs collections à partir d'un même outil et surtout d'une même requête, notamment un artiste. Un exemple en est donné avec *Opera aperta* (<http://www.promemoria.net/PROMemoria/opera.html>) qui permet l'accès simultané à plusieurs fonds patrimoniaux italiens.

Le musée en ligne peut encore ajouter aux possibilités dont s'est emparé l'utilisateur en créant des relations entre les œuvres ou les artistes qui figurent dans leur collection. Le site du Walker artCenter (<http://collections.walkerart.org>), par exemple, propose un type de documentation autour des œuvres (articles de critiques, documents d'artistes) qui ouvre sur une pratique documentaire que l'historien recommande à ses étudiants. On peut

également noter la richesse des relations proposées dans la base de données entre les œuvres présentées. En revanche, on regrettera que les notices restent trop élémentaires.

Toutefois, si l'on peut comparer les sites de musées qui mettent désormais en ligne des corpus d'images conséquents en nombre et en qualité, on n'en connaît pas qui mette en ligne l'ensemble de ses collections, et non pas seulement les collections exposées. Ainsi, par exemple, l'on peut se réjouir du fait que le site du Musée du Louvre mette enfin en ligne sa base Atlas (<http://cartelfr.louvre.fr/>), complétant du même coup sa trop succincte présentation des collections, – en fait, une signalisation supplémentaire des chef-d'œuvres de renommée mondiale, mal documentés qui plus est. Cette base d'images et de notices est issue d'un projet déjà ancien, connu sous le nom de base des cartels. Les notices en question ne sont ni normalisées ni de développement égal – elles résultent, de toute évidence, de moments d'enregistrement divers. En outre, les difficultés de consultation que l'on rencontre en manipulant cette base d'images manifestent directement le fait qu'elle n'est pensée qu'en relation étroite avec les salles où les œuvres sont accrochées : le mode de requête s'en trouve terriblement réduit et inopérant. Mais le Louvre n'est pas le seul, dans ce cas. Le fait que les musées en ligne conçoivent la virtualisation de leur collection dans le droit fil de leur mode de fonctionnement public trouve ici sa concrétisation exemplaire. L'Internet exige-t-il que l'on se limite à montrer la réplique de ce que l'on peut voir effectivement dans un musée ? Ne peut-on trouver là, au contraire, l'occasion de montrer, en visant l'exhaustivité, l'ensemble des collections dont on sait qu'une partie majeure se trouve dans les réserves des musées ?

Le musée producteur d'information scientifique

Toujours dans la même perspective, outre la présentation des collections, le site web de musée pourrait davantage rendre compte de l'activité scientifique du musée. L'étude des œuvres, leur conservation et leur restauration font depuis des décennies l'objet de travaux scientifiques dont les traces sont fournies par des quantités de données recueillies et de clichés photographiques (spectres divers). Sur le site de la NGA, on peut trouver certains de ces clichés numérisés, à l'occasion d'études approfondies sur une série d'œuvres ou sur un artiste qui livrent à l'étudiant ou à l'enseignant médiateur divers éléments d'analyse

historique, formelle et iconologique. Ce type de dossier, il faut y insister, n'emprunte pas à la terminologie de «l'exposition virtuelle» pourtant, a priori, rien ne distingue, dans l'univers du document numérique, l'exposition du dossier, sauf, dans l'univers du musée virtuel, le public qui est visé et par la terminologie et par la teneur des synthèses de connaissance proposées. Mais nous excluons volontairement de cette communication les questions didactiques. Il suffit que l'on indique notre prédilection pour la mise à disposition des documents sources, dans le cadre de l'enseignement et de la recherche en histoire de l'art.

Toujours est-il que ce type de document fait rarement partie de l'offre en ligne. Une exception remarquable est à signaler, c'est la base NARCISSE constituée par le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France qui présente une grande quantité de ces dossiers radiographiques. Entreprise pionnière qui s'inscrivait dans un projet européen, cette initiative reflète bien le mode français centraliste où le Ministère de la Culture, s'appuyant sur des banques de données anciennes, mutualise certaines données scientifiques émanant de l'ensemble des musées nationaux (ainsi des bases Joconde, Mérimée, Arcade, Archim, etc., <http://www.culture.gouv.fr/culture/bdd/index.html>). Ces ressources sont précieuses mais n'exonèrent-elles pas les musées français de concevoir leur mission documentaire sur le Web?

L'information scientifique émanant des musées ne se limite plus à ce qui ressortit à l'étude des œuvres et des artistes. Ainsi, fort judicieusement, l'histoire de l'art ne peut plus se tenir absolument à l'écart de l'histoire des institutions artistiques, donc des musées. L'histoire des collections nourrit ce genre d'approche. Mais également l'histoire des collectionneurs, la circulation des œuvres sur le marché nourrissent actuellement des pans importants de la recherche sur l'histoire du goût. Pour revenir à l'exemple de la NGA, les collectionneurs, passés et présents, sont présentés, avec une biographie et une bibliographie qui permet d'en approfondir l'action. En outre, des hyperliens sont associés à chacun d'entre eux afin d'accéder aux œuvres dont ils ont fait bénéficier le musée.

D'une autre façon, sur ce site, la connaissance de l'institution est favorisée sous plusieurs aspects: l'historique de la construction du bâtiment ainsi que la constitution de la collection donnent lieu à une chronologie exhaustive de 1928 à 1999. Conformément à la

tradition philanthropique anglo-saxonne, les portraits des bienfaiteurs sont conservés par le musée, notamment ceux de la famille Mellon, et sont montrés. La direction de l'institution (Board of Trustees) et ses missions sont présentés. On peut même consulter le rapport des recettes commerciales du dernier exercice budgétaire. On doit remarquer que Le Louvre propose la consultation, sur son site, de ses six derniers rapports annuels d'activité – une source précieuse d'information. L'intérêt scientifique de ces informations est évident mais il permet également de mettre en lumière les modalités les plus concrètes et détaillées de la vie de l'institution, instaurant un nouveau mode de transparence institutionnelle dont on pressent l'impact parmi les professionnels des musées et sur les relations des musées entre eux. De ce point de vue, comme pour les historiens de l'art, il est essentiel de trouver également la mémoire des expositions organisées par tel ou tel musée. Sur le site de la NGA, l'archivage des informations liées aux expositions présentées par le musée atteint une ampleur appréciable puisque ces archives remontent à 1941, période d'entrée en activité de ce musée. Cette proposition apporte par ailleurs la confirmation que la notion d'exposition en ligne ne garde aucun caractère événementiel déterminant : une fois la programmation passée, il n'y a aucune raison de retirer des informations en ligne qui ont une valeur documentaire évidente, d'autant que les œuvres rassemblées à ces occasions n'appartiennent pas uniquement bien sûr à la NGA.

Enfin, pour en finir avec l'exemple de la NGA, le site rend parfaitement perceptible la vocation de centre de recherche de l'institution : au-delà des informations pratiques qui permettent aux aspirants de bénéficier de bourses ou autres participations aux activités scientifiques proposées, des liens directs permettent d'accéder aux fonds de bibliothèque par l'interrogation des catalogues en ligne.

Au final, ce site que nous continuons de considérer comme un des plus probants, au regard des exigences de l'enseignement et de la recherche en histoire de l'art, présente des lacunes très significatives. C'est le fonds documentaire lié à l'étude des œuvres conservées et des artistes qui n'est pas présenté – les dossiers composés de toutes sortes de documents, de la correspondance d'artiste au livret d'exposition-vente, en passant par les notifications de commande ou autres pièces relevant du fonctionnement du monde de l'art dont sont issues les œuvres conservées. Toutes ces archives sont consultables, à la NGA, sur rendez-vous avec les documentalistes et les conservateurs. Cette lacune, apparaît

encore plus nettement si l'on envisage qu'elle est le fait de tous les sites des musées en ligne. Cette dimension archivistique du musée, essentielle, ne fait pas encore partie de la conception du musée virtuel. On peut même émettre l'hypothèse qu'elle est la conséquence directe de la conception du musée virtuel qui prévaut encore à l'heure actuelle.

Avant d'interroger plus avant cet état de fait, il faut finir par rappeler que l'on a délaissé volontairement, notamment sur le site de la NGA, une importante rubrique *Resources*. Pourtant celle-ci déploie des catalogues importants de matériel pédagogique que les enseignants de différents degrés peuvent se procurer pour animer leurs classes, en plus de dossiers accessibles en ligne. Mais si ce matériel pédagogique peut fournir des supports à l'initiation aux questions artistiques, c'est sur la base des sources désignées ci-dessus et sur les sédiments de la littérature artistique que se forge l'essentiel de l'enseignement et la recherche dans la discipline.

De même, on ne doit pas négliger un certain nombre d'initiatives qui formalisent une coopération qui nous intéresse au premier chef entre les musées et les universités afin précisément de constituer des ressources numériques utiles à l'enseignement de l'histoire de l'art. Ces initiatives ne sont-elles pas de nature à répondre aux questions que nous nous posons ? Si l'on prend seulement deux exemples, AMICO (<http://www.amico.org>) et le *Bildindex der Kunst und Architektur* (<http://www.bildindex.de>), on a affaire à deux bases d'images importantes qui présentent des traits différenciés mais semblent vouloir combler les mêmes besoins.

Ainsi AMICO propose plusieurs milliers d'images d'œuvres en couleur, d'une grande qualité de numérisation, accompagnées de notices standard, et surtout qui proviennent de plusieurs grands musées, donc de plusieurs collections. Il faut souligner que ces bases sont exploitables par les universités qui ont acheté une licence (sur le web, on ne consulte librement qu'un échantillon de la base) et aussi que la prestation peut prendre la forme de véritables produits pédagogiques (modules de présentation et de commentaires d'œuvres, assortis de questionnaires).

Bildindex propose plus de 2 millions d’images en libre consultation, sur le site de l’Université de Marbourg, Allemagne. Cette base rassemble des documents sur des œuvres conservées en Allemagne – elle résulte d’une mise à disposition par de nombreuses institutions patrimoniales, musées, bibliothèques, parmi lesquels les Instituts prestigieux d’Histoire de l’art de Florence ou les musées de Berlin ou de Cologne. Les documents, iconographiques pour la plupart, sont souvent en noir et blanc. Ils portent souvent des annotations manuscrites qui signalent leur origine – ce sont des documents figurant dans les dossiers documentaires de conservation. Ils sont accompagnés d’une notice très développée (sur l’œuvre, son lieu de conservation, sa provenance, l’histoire de son exposition, sa bibliographie), notice pouvant contenir des hyperliens développant, par exemple, l’information sur une exposition où l’œuvre a figuré.

Ces initiatives, très évidemment différentes, permettent, malgré leur présentation trop succincte ici, d’envisager la gamme très étendue d’initiatives de coopération entre institutions patrimoniales et centres d’enseignement ou de recherche. Toutefois, cette perspective nécessite que l’on s’interroge sur les démarches qui les sous-tendent, qu’elles s’orientent vers le développement d’une ingénierie pédagogique – ou vers la mutualisation des ressources numériques – entre institutions multiples. Ces questions ne seront pas traitées ici mais, quoi qu’il en soit, ces coopérations éminemment souhaitables ne sauraient décharger les musées de clarifier la vocation de leurs sites web, dans la perspective plus large de leur politique de numérisation.

Au-delà du musée virtuel, vers l’hypermédiathèque virtuelle

L’étude des musées en ligne nous montre, malgré ou grâce à l’exemplarité de certains d’entre eux, que les besoins des étudiants, des enseignants ou des chercheurs ne sont que modérément comblés par ces réalisations qui rassemblent pourtant de plus en plus de ressources numérisées. Nous mettons ce constat en relation avec la conception de ces sites et surtout les missions qui leur sont attribuées. En effet, c’est la proposition d’un avatar du musée et de ses missions qui préside encore visiblement à la conduite de ces réalisations. Guidés dans cette direction par leur préoccupation de développement de la fréquentation muséale, les musées s’adressent par ce nouveau moyen, encore prioritairement à ce qu’il

est convenu d'appeler le «grand public». Cependant, soucieux de s'adresser à des publics pluriels, les musées proposent sur leurs sites de plus en plus de ressources plus volontiers destinées à des utilisateurs «informés», en quête de documentation scientifique.

Mais, de notre point de vue, au regard des lacunes que nous avons soulignées, cette tendance ne semble conçue que dans une visée de diversification, sans véritablement s'engager dans une offre systématique. Il ne s'agit pas de dénier aux musées le choix de s'adresser à des publics divers au profit des seuls publics scientifiques. Mais plutôt que de traiter cette question en termes de rééquilibrage, il nous semble qu'il faut envisager plutôt une réorientation. Car la situation actuelle manifeste, nous semble-t-il, d'une part, une forme d'illusion, d'autre part, une forme d'évitement.

L'illusion réside dans le surinvestissement des capacités de l'Internet à compenser ce mal ressenti comme endémique : la lenteur de l'évolution sociologique de la fréquentation des musées d'art. Dans ce registre, l'Internet ne peut être qu'un support d'appoint au service des entreprises multiples qui visent la sensibilisation à l'art et à son histoire. L'évitement dont nous parlons, relève de phénomènes plus complexes qui ressortissent à la difficile appropriation de la culture numérique dans les milieux de l'histoire de l'art, au musée comme à l'université.□

L'approfondissement de la culture numérique nous semble passer par une meilleure compréhension des propriétés de l'hypermédia et de la mise en réseau. Ces propriétés et les énormes potentialités qu'elles recèlent sont à explorer du côté de la mise à disposition des documents, sources premières et secondaires, de leur exploitation pédagogique et des échanges scientifiques. Dans ce contexte, le musée est plus directement mais aussi plus profondément interpellé comme centre de ressources□ lieu de recherche, donc d'archivage, bibliothèque, centre documentaire□ plutôt que comme espace d'exposition et de médiation dont il faudrait reconstituer l'avatar numérique.

Certaines évolutions de la culture numérique en réseau disent assez l'effectivité de cette évolution. Ainsi, il faut prendre toute la mesure des mouvements de normalisation à l'œuvre dans l'environnement numérique, normalisation tant technique (standards de type XML, RDF) que documentaire (métadonnées de type Dublin Core). Ces mouvements de fond engagent de plus en plus systématiquement la mise en commun des politiques de numérisation des musées, des archives et des bibliothèques. Cette convergence, nous la comprenons comme un indice mais également comme un support qui nous permet d'envisager plus clairement que dans l'environnement de l'Internet, c'est en termes

documentaires que l'institution patrimoniale (musées, archives, bibliothèques) doit se projeter sur le réseau. Au lieu du musée virtuel, c'est l'hyper-médiathèque virtuelle qui se profile à l'horizon, en rapport d'ailleurs avec la réalité des pratiques documentaires des historiens de l'art pour qui le recours ne représente qu'une part.

Une telle perspective requiert une réflexion en profondeur et la mise en débat des objectifs de l'appropriation productive des ressources numériques. Pour ce qui concerne l'histoire de l'art, l'hypermédiathèque requiert une ouverture de tous les protagonistes (conservateurs, enseignants et chercheurs) aux enjeux de la culture numérique. Provoquer ce débat par la revendication d'*Open archive* (archive ouverte) en ce qui concerne, par exemple, les dossiers de la conservation des musées, ne manquerait pas de faire surgir des difficultés et des résistances qui nous feraient sans doute progresser dans la prise de conscience collective de ces enjeux.

Références

Ouvrages

Welger-Barboza, C. (2001), *Le Patrimoine à l'ère du document numérique – Du musée virtuel à la médiathèque*, Paris, L'Harmattan.

Etudes

The UCLA Internet Report 2001: Surveying the Digital Future, Year Two, Los Angeles, University of California, 2001.

Articles cités de sites Internet

Rabinovitch, V. (2002), *Les musées et Internet : le point sur huit ans d'expérience canadienne*, http://www.civilization.ca/academ/articles/rabi_01f.html