



HAL
open science

Musées et bibliothèques sur Internet : le patrimoine au défi du numérique

Laure Bourgeaux

► **To cite this version:**

Laure Bourgeaux. Musées et bibliothèques sur Internet : le patrimoine au défi du numérique. domain_shs.info.muse. 2009. mem_00462949

HAL Id: mem_00462949

https://memic.ccsd.cnrs.fr/mem_00462949v1

Submitted on 10 Mar 2010

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

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

UNIVERSITÉ PARIS I – PANTHÉON SORBONNE
U.F.R. 03 – Histoire de l'art et Archéologie
Master 2 Histoire et politique des musées et du patrimoine

**Musées et bibliothèques sur Internet :
le patrimoine au défi du numérique**

Laure BOURGEAUX

Sous la direction de Mme Corinne Welger-Barboza
et M. Dominique Poulot

Mémoire soutenu en juin 2009

Je tiens tout d'abord à remercier Mme Corinne Welger-Barboza, pour son soutien constant, sa disponibilité et ses conseils avisés.

J'adresse également toute ma reconnaissance à M. Dominique Poulot, pour l'intérêt qu'il a bien voulu accorder à mon travail, ainsi que pour ses remarques pertinentes et éclairées.

Enfin, l'aboutissement de ce mémoire doit beaucoup aux encouragements, à l'attention, à la patience et à l'intelligence d'Olivier Guéry : qu'il en soit ici sincèrement et profondément remercié.

Remerciements	2
Sommaire	3
Introduction	8
Première partie	
Du Museion à l'espace public moderne : destins croisés du musée et de la bibliothèque	13
I. Naissance et développement des collections	13
<i>1) Formes historiques de la collection</i>	<i>13</i>
<i>a) Le Museion d'Alexandrie</i>	<i>13</i>
<i>b) Collections particulières</i>	<i>15</i>
<i>2) Les origines révolutionnaires des collections publiques</i>	<i>16</i>
<i>a) Confiscations et dépôts</i>	<i>16</i>
<i>b) Un déracinement originel source de controverses</i>	<i>18</i>
<i>3) Gestion des collections : de l'héritage initial aux politiques raisonnées d'acquisition</i>	<i>19</i>
<i>a) De l'hétérogénéité des fonds conservés par les institutions</i>	<i>19</i>
<i>b) Des pratiques similaires d'accroissement des collections</i>	<i>21</i>
II. La « responsabilité patrimoniale » : une vocation partagée	23
<i>1) L'invention du patrimoine des musées et des bibliothèques</i>	<i>23</i>
<i>a) Un héritage à préserver</i>	<i>23</i>
<i>b) Un objet à construire</i>	<i>24</i>
<i>2) Le cas du patrimoine écrit</i>	<i>25</i>
<i>a) Un engouement récent</i>	<i>25</i>
<i>b) Un patrimoine singulier, difficile à valoriser</i>	<i>27</i>

3) <i>Le patrimoine repensé par la modernité</i>	29
a) <i>Œuvres du passé et réception contemporaine</i>	29
b) <i>L'extension moderne de la notion de patrimoine</i>	30
III. Musées et bibliothèques dans l'espace public	32
1) <i>La prise en compte du public : une ouverture en deux temps</i>	32
a) <i>Ambitions et réalités du projet révolutionnaire</i>	32
b) <i>Remise en cause et renouvellement des institutions</i>	34
2) <i>Les lieux de la médiation et de la démocratisation culturelles</i>	36
a) <i>De la nécessité d'accompagner le visiteur</i>	36
b) <i>Élargissement des publics : de l'ambition politique à la réalité</i>	38
3) <i>Le ou les public(s) : une dimension plurielle et hésitante</i>	39
a) <i>De la communauté homogène à l'éclatement des pratiques</i>	39
b) <i>Publics, usagers, citoyens ou clients ?</i>	41
Deuxième partie	
Nouveau média, nouvelles pratiques : musées et bibliothèques contre/sur Internet	44
I. L'émergence des réseaux et leur impact sur le secteur culturel	44
1) <i>Naissance et développements d'Internet</i>	44
a) <i>L'invention des réseaux : vers un nouvel espace-temps ?</i>	44
b) <i>Internet et l'utopie communautaire</i>	46
2) <i>La culture à l'épreuve du numérique</i>	48
a) <i>L'offre et les usages touchés par la « révolution numérique »</i>	48
b) <i>L'hypertexte, nouveau langage pour les arts et la culture</i>	49
3) <i>Le Web 2.0 : une révolution en marche ?</i>	51
a) <i>Principes et applications du « Web des utilisateurs »</i>	51
b) <i>Communication 2.0 : vers le « village global » numérique ?</i>	53
II. Internet et les institutions culturelles : des usages professionnels à la médiation numérique	55

1) Internet dans les musées et les bibliothèques : un outil avant tout professionnel	55
a) L'apparition des réseaux, nouvelle donne pour les échanges et la coopération	55
b) Internet, une menace de dévoiement pour les institutions ?	57
2) Reconnaissance et expérience de la « médiation numérique »	59
a) De la reconnaissance gouvernementale à l'implication des institutions	59
b) Vers de véritables dispositifs de médiation en ligne	61
3) La diffusion numérique du patrimoine : un enjeu culturel et politique majeur	63
a) Dimensions nationale et internationale de la politique culturelle numérique	63
b) Des réalisations ambitieuses en manque de visibilité	65
III. Diffusion et valorisation du patrimoine sur les sites Internet de musées et de bibliothèques : un essai de typologie	68
1) Type « réservoir »	69
a) Des outils de recherche et de navigation dans les contenus	69
b) Filières d'usages : les exemples du musée d'Orsay et de Gallica	70
2) Type « double éditorial »	73
a) Une logique de transposition du papier au numérique	73
b) Le jeu du texte et de l'image sur le site du musée de l'Ermitage et dans les expositions virtuelles de la BnF	74
3) Type « réalité virtuelle »	76
a) Illusion de visite et promesses d'interactivité	76
b) La simulation, entre fascination et déception : les exemples du Brooklyn Museum et de la British Library	77
4) Type « nouveau média »	80
a) Vers l'expérience d'une nouvelle scénographie en ligne	80
b) Parcours de visites : les exemples de la Tate, du Rijksmuseum et de la British Library	81

Troisième partie	
Mémoire et partage du « patrimoine numérique » : un nouveau défi pour les institutions ?	86
I. Reproduction et vocation patrimoniale	86
1) <i>Statuts de l'œuvre reproduite</i>	86
a) <i>Reproduction photographique et déchéance de « l'aura »</i>	86
b) <i>Arts autographiques et arts allographiques</i>	89
2) <i>Musées, bibliothèques et substituts</i>	91
a) <i>Des institutions ouvertes à la substitution</i>	91
b) <i>Original et substitut repensés par la modernité</i>	92
3) <i>L'œuvre à l'époque de sa reproduction numérisée</i>	94
a) <i>Un nouveau statut pour l'œuvre numérisée ?</i>	94
b) <i>Vers un nouvel ordre documentaire</i>	96
II. Le temps du patrimoine numérisé	98
1) <i>Temps du patrimoine et temps du numérique : la contradiction ?</i>	98
a) <i>Le temps court et le temps long</i>	98
b) <i>Le stock et le flux</i>	100
2) <i>Archivage numérique et mémoire totale</i>	101
a) <i>De la fragilité du patrimoine numérisé</i>	101
b) <i>Stratégies de conservation : vers la mémoire totale ?</i>	103
3) <i>Le patrimoine numérisé au défi de la mémoire</i>	104
a) <i>Mémoire individuelle et mémoire collective</i>	104
b) <i>Technicisation et externalisation de la mémoire</i>	106
III. Patrimoine numérique et société	108
1) <i>Quels publics pour le patrimoine numérisé ?</i>	108
a) <i>Visiteurs réels, visiteurs virtuels</i>	108
b) <i>Pratiques et attentes à l'égard du patrimoine numérisé</i>	111
2) <i>Vers une communauté du patrimoine numérisé ?</i>	112
a) <i>L'émergence d'une nouvelle dynamique sociale</i>	112
b) <i>Le règne de l'amateur</i>	115

<i>3) Les institutions patrimoniales au cœur du réseau</i>	<i>116</i>
<i>a) La médiation renouvelée par la médiatisation</i>	<i>116</i>
<i>b) Musées, bibliothèques et société de l'information</i>	<i>118</i>
Conclusion	121
Bibliographie	126
Annexes	133
1. Étude d'une sélection de sites Internet d'institutions patrimoniales : présentation du corpus	133
2. Réalisations de type « réservoir »	136
3. Réalisations de type « double éditorial »	149
4. Réalisations de type « réalité virtuelle »	156
5. Réalisations de type « nouveau média »	159

L'essor et la diffusion des technologies numériques constituent, depuis une quinzaine voire une vingtaine d'années, un axe fort du développement des sociétés contemporaines, modifiant en profondeur les circuits de production et de distribution de l'information, et entraînant par là-même un renouvellement des relations interpersonnelles, des modes d'organisation du travail, ou encore de consommation des biens culturels. Selon Nicolas Curien et Alain Muet, auteurs d'un rapport intitulé *La société de l'information*, il y aurait même lieu de parler d'une véritable révolution : « ce qui définit [...] une révolution, ce sont les changements qu'entraîne la diffusion d'une technologie dans la façon de produire et de consommer, ou dans les relations de travail, ou encore dans l'aménagement de l'espace et le développement urbain. De même que l'énergie (la machine à vapeur puis l'électricité) ont rendu possible l'apparition de l'usine, puis de la firme géante, entraînant la concentration des emplois dans les villes et les banlieues, l'Internet et la révolution numérique déterminent peu à peu la base organisationnelle d'une « nouvelle économie », fondée sur le réseau »¹.

Les impacts culturels et sociaux de ces évolutions technologiques ne sont donc pas des moindres. D'une part, les progrès de l'informatique et l'invention des réseaux ont permis d'accroître considérablement les capacités de stockage et de transmission des machines, phénomène qui a favorisé l'émergence d'un nouveau régime de « l'abondance », soutenu par la dimension gratuite des échanges – ou du moins, de la plupart des échanges – effectués sur Internet. D'autre part, la communication en réseau et le développement de nouveaux outils, de nouvelles pratiques en ligne, favorisant la participation des utilisateurs à la production et à la distribution de contenus, notamment culturels, semblent aujourd'hui de nature à modifier la répartition traditionnelle des fonctions d'émetteur et de récepteur, voire à remettre en cause le positionnement d'acteurs disposant d'une certaine légitimité dans leur secteur. Et ces deux dimensions, abondance de l'information disponible et transformation des relations, semblent agir conjointement en faveur d'un nouveau modèle de transmission des savoirs et des biens culturels, modèle marqué par la généralisation, la démultiplication de l'accès, ainsi que par la menace d'une désintermédiation, autrement dit la disparition des intermédiaires, et notamment celle des

¹ Nicolas Curien et Alain Muet. *La société de l'information* [en ligne]. Rapport du Conseil d'Analyse Économique. Paris : La Documentation française, 2004, p.9. Disponible sur : <http://www.cae.gouv.fr/IMG/pdf/047.pdf>

médiations institutionnelles.

Les musées et les bibliothèques, institutions garantes de la sauvegarde, de la diffusion et de la valorisation du patrimoine local ou national, sont fortement touchés par ces évolutions. Et s'ils ont toujours fait appel à la technologie pour mieux conserver, communiquer ou exposer leurs collections, les professionnels des deux secteurs se trouvent aujourd'hui en proie à de nouveaux enjeux, liés au potentiel de circulation et d'appropriation dont se chargent les reproductions numériques des œuvres, à la pérennité des supports et des dispositifs accueillant les produits du patrimoine numérisé, ou encore au positionnement à adopter à l'égard des nouveaux réseaux et des communautés d'utilisateurs dont ceux-ci favorisent l'émergence.

L'examen simultané des pratiques adoptées par les musées et les bibliothèques pour diffuser et valoriser leur patrimoine sur Internet se justifie donc par l'identité des mutations qui les frappent aujourd'hui ; mais s'il nous est permis de comparer le positionnement actuel des deux institutions, c'est aussi et avant tout parce que celles-ci ont connu un destin relativement proche, depuis leurs origines communes avec le Museion d'Alexandrie jusqu'au renouvellement, relativement récent, de leur conception et de leur prise en compte des publics auxquels elles s'adressent. L'histoire des musées et des bibliothèques, en France, comme à l'étranger, est par ailleurs jalonnée de réalisations architecturales mixtes, que ce soit par exemple à Amiens, Grenoble, ou plus récemment à Paris (Centre Georges Pompidou, Cité des Sciences et de l'Industrie) et Rennes (les « Champs Libres »), phénomène qui tendrait à souligner à quel point la proximité de leurs missions et de leurs modes de fonctionnement ont permis aux acteurs des champs politique et culturel, à l'échelon local ou national, d'imaginer un rapprochement physique et matériel des deux institutions, voire dans certains cas, une mise en commun de certaines fonctions.

Cette grande proximité masque cependant de réelles disparités, qu'il ne s'agit pas ici d'occulter ; au contraire, celles-ci pourront permettre, le cas échéant, d'expliquer des différences de point de vue et des écarts de positionnement dans les pratiques de mise en ligne des collections patrimoniales. En premier lieu, il faut souligner que les musées et les bibliothèques connaissent un rapport assez variable à l'espace et au temps : l'usage du lieu n'est pas le même (pour simplifier, circulation d'une part, station d'autre part) ; et le musée semble s'offrir aux visiteurs dans une épaisseur de temps complexe, associant la durée (collections permanentes) et l'évènement (expositions temporaires), tandis que la bibliothèque entraînerait plutôt une pratique itérative, pouvant justifier l'acte d'abonnement. Cette différence a cependant nettement tendance à s'estomper aujourd'hui, à l'heure où les bibliothèques proposent de plus en plus souvent des

expositions, et où les musées intègrent de nombreux outils d'archivage et de documentation.

Un second type de dissemblance concerne le statut même des œuvres : alors que les musées conservent quasi-exclusivement des œuvres patrimoniales, inscrites au titre des collections publiques et difficilement déclassables après acquisition, les bibliothèques distinguent le plus souvent les fonds « anciens, rares et précieux » de la collection courante, mise en circulation auprès des abonnés, régulièrement renouvelée et en partie « désherbée » lorsqu'elle ne correspond plus à la demande ou aux critères de sélection. La sacralisation à l'œuvre au musée semble donc difficilement applicable à la bibliothèque, ne serait-ce qu'à une partie seulement de ses collections.

Relevons également une autre opposition qui peut avoir des conséquences sur les réalisations multimédia des deux types d'institutions : adossés à un marché de l'art très actif et largement médiatisé, rodés à la mise en circulation commerciale des images via les cartes postales et catalogues imprimés, et disposant parfois du soutien financier de mécènes (particuliers mais aussi entreprises), les musées semblent relativement familiers du monde marchand dont ils acceptent et reprennent parfois les codes (que l'on pense aux boutiques, aux cafés-restaurants ou aux produits dérivés). Les bibliothèques semblent, idéologiquement, plus proches des notions de gratuité, de libre circulation des contenus et des informations : elles pratiquent le prêt depuis les premières bibliothèques populaires du XIX^{ème} siècle et sont généralement ouvertes gratuitement et sans formalité pour la simple consultation des documents. Leur intérêt actuel pour le développement et l'adaptation de logiciels libres (logiciels de gestion bibliographique notamment) révèle encore leur grande proximité avec la philosophie de l'« open source » (le code ouvert) en informatique.

Enfin, il convient de souligner que musées et bibliothèques relèvent de deux identités professionnelles bien distinctes, forgées par des structures de formation séparées et par des administrations de tutelle assez disparates : villes, départements ou régions à l'échelon territorial pour les deux institutions, ministères de la culture et de l'enseignement supérieur à l'échelon national. La réorganisation en cours du ministère de la culture et de la communication pose d'ailleurs de nombreuses questions quant au traitement parallèle des musées, rattachés à la nouvelle direction du patrimoine, et des bibliothèques, qui devraient finalement dépendre de la direction du développement des médias et de l'économie culturelle. Se dessine ainsi, dans cette réorganisation, une distribution peu équilibrée des acteurs de la conservation et de la diffusion culturelle face aux enjeux du numérique.

Institutions apparentées mais conservant de réelles spécificités, les musées et les bibliothèques connaissent aujourd'hui de nouveaux questionnements concernant leur entrée et leur implication au sein de l'univers numérique : en premier lieu, les professionnels doivent-ils s'engager sur les réseaux, numériser et mettre en ligne l'intégralité des collections patrimoniales et développer des contenus et des outils spécifiquement pour le web ? Sur ce point, les hésitations sont nombreuses et, si le ministère de la culture semble pour l'heure soutenir les projets de numérisation et de mise en ligne des fonds conservés par les institutions, les deux communautés professionnelles s'interrogent encore largement sur le sens, les risques et les conséquences de cet investissement. D'autre part, selon quelles modalités les musées et les bibliothèques peuvent-ils engager leur présence et leur responsabilité sur les réseaux ? Leurs missions traditionnelles et les modes d'actions qu'ils mettent en place habituellement sont-ils directement transposables en ligne ou nécessitent-ils des adaptations, des compromis, voire une relecture complète à la lumière des caractéristiques propres à ce nouveau média ?

En examinant la manière, analogue ou non, dont les deux institutions ont accueilli et intégré les propriétés de la numérisation et de la communication sur Internet, ce mémoire vise ainsi à éclairer le sens et la portée des mutations à l'œuvre dans le domaine de la diffusion et de la valorisation du patrimoine sur les réseaux. Pour répondre aux interrogations précédemment soulevées, nous nous sommes notamment intéressée à une sélection de sites Internet de musées d'art et d'archéologie et de bibliothèques généralistes, établissements français ou étrangers à même de disposer de collections patrimoniales conséquentes et d'en assurer la promotion sur les réseaux. Ce corpus, majoritairement européen mais également ouvert aux institutions anglophones a été constitué à l'aide de plusieurs répertoires présentés en annexe. En analysant ainsi les réalisations institutionnelles en matière de diffusion numérique des collections patrimoniales, nous souhaitons parvenir à mettre au jour différents types de positionnements, différentes logiques soutenant l'investissement des musées et des bibliothèques sur Internet, logiques transversales aux deux milieux professionnels, et reposant sur des modèles de référence préexistant ou non à ce nouveau média.

Mais l'examen de ces réalisations devra également nous conduire à une nouvelle série de questions, relatives à la valeur de ce qui est ainsi transmis sur les réseaux : à l'heure où la numérisation des collections de musées et de bibliothèques devient une priorité pour certains États, dans un contexte de course ou de conflit avec des acteurs majeurs d'Internet tels que le moteur de recherche Google, pouvons-nous réellement garantir que le patrimoine ainsi reproduit et mis en ligne, même sous le sceau de l'institution, conserve ses propriétés ? Autrement dit, le

patrimoine numérisé est-il toujours du patrimoine ? Il pourrait en effet être permis d'en douter, à la lumière des transformations que fait subir le processus de reproduction au statut des images et des textes, mais aussi au regard des menaces pesant sur la pérennité des données numérisées, en raison de la fragilité des formats et des supports de stockage informatiques.

Quant aux institutions chargées de déployer ainsi leurs compétences et leurs modes d'actions sur les réseaux, sont-elles toujours en mesure, au sein de ce nouvel espace, d'assumer les missions qui sont traditionnellement les leurs, à savoir la conservation, la transmission, la médiation du patrimoine dont elles sont les garantes, tout en s'ouvrant aux nouvelles pratiques et aux attentes spécifiques des utilisateurs d'Internet ? En somme, la diffusion et la valorisation numériques du patrimoine ne contribuent-elles pas au renouvellement complet des relations triangulaires qu'entretiennent l'œuvre, l'institution et les publics ? Musées et bibliothèques sont en effet confrontés à l'émergence de nouveaux acteurs maîtrisant les codes et les usages d'Internet, ainsi qu'à un phénomène de déplacement de certaines compétences liées à la production et à la distribution de l'information en ligne : leur positionnement au sein de la société en réseau nécessite, dès lors, une réflexion sur les convergences désormais ouvertes entre émetteurs et récepteurs du patrimoine numérisé et mis en ligne sur Internet.

Mais pour commencer, il faut en revenir aux croisements et liens tissés, depuis leurs origines, par les musées et les bibliothèques : nés sous les auspices d'un unique modèle antique, le Museion d'Alexandrie, les deux institutions ont par la suite connu une évolution parallèle, un destin croisé qui constitue l'arrière-plan historique et politique de toute réflexion menée sur leur entrée au sein de l'univers numérique. L'invention d'Internet et l'intégration de ce nouveau média par les professionnels des deux secteurs pourra alors constituer la matière de la seconde partie, dans laquelle nous nous attacherons plus précisément à examiner les différents types de réalisations proposés par les institutions en matière de diffusion et de valorisation numériques du patrimoine. Enfin, il sera temps, dans la troisième partie, d'adopter une perspective plus critique, destinée notamment à interroger le statut et le rôle de ces nouveaux objets transmis par les musées et les bibliothèques en ligne : ainsi, c'est l'opérativité même du concept de « patrimoine numérique » que nous pourrions mettre en question pour mieux comprendre les enjeux au sein desquels s'inscrivent aujourd'hui les institutions culturelles et leurs publics.

Première partie

Du Museion à l'espace public moderne : destins croisés du musée et de la bibliothèque

Les musées et les bibliothèques possèdent, depuis leurs origines, des liens de parenté évidents, et leur histoire semble jalonnée de phénomènes d'écho, de réciprocité, voire de similitude. Des premières collections princières ou particulières à la forme moderne du lieu unique d'art et de culture, représentée par le Centre Georges Pompidou à Paris, ces deux institutions ont vu leurs destins liés par l'édification de bâtiments communs, ou du moins relativement proches sur le plan architectural. Depuis leur naissance officielle à la fin du XVIII^{ème} siècle, musées et bibliothèques ont par ailleurs suivi une trajectoire parallèle à l'aune des politiques culturelles mises en œuvres par les pouvoirs publics, à l'échelle nationale ou locale. La sauvegarde du patrimoine, la transmission du savoir, la pédagogie et la démocratisation culturelle sont les thèmes régulièrement invoqués par ces instances, avec, en filigrane, une même interrogation : quelle place bibliothèques et musées ont-ils pu, et peuvent-ils encore tenir, dans le cadre d'un service public de la culture ? Pour retracer les grandes lignes d'une « histoire croisée » et poser ainsi les bases d'une comparaison entre les deux institutions, nous nous appuyerons successivement sur trois notions qui fondent, en grande partie, leur étroite proximité : la collection, le patrimoine et le public.

I. Naissance et développement des collections

1) *Formes historiques de la collection*

a) *Le Museion d'Alexandrie*

La constitution de collections est bien antérieure à l'invention des musées et des bibliothèques : la première forme généralement mentionnée en est le Museion d'Alexandrie, à l'origine du terme « musée » (Museion signifiant le temple dédié aux Muses). Cet édifice fondé sous la dynastie des Ptolémées au III^{ème} siècle avant J.C. renfermait un vaste ensemble de bâtiments et de jardins et accueillait une communauté de savants (mathématiciens, astronomes, géographes, philologues ou poètes) rémunérés par le roi. La finalité du Museion visait à rassembler et à présenter des collections d'objets du monde entier, classés avec ordre et logique

pour produire et alimenter de nouvelles connaissances. Les savants disposaient pour leurs recherches d'une vaste bibliothèque, qui comptait de 500 à 700 000 « volumens » (de « volvere » : rouler, dérouler) : ceux-ci se présentaient sous la forme d'une longue bande de matière, généralement fabriquée à base de papyrus, et disposée sur deux rouleaux qui permettaient, par un jeu d'enroulement et de déroulement, de progresser dans le déchiffrement des écritures. Plusieurs ouvrages, au sens classique du terme, pouvaient être reproduits sur un même volumen.

Ptolémée I^{er}, fondateur de la bibliothèque, rêvait de rassembler en un seul lieu l'ensemble des savoirs pour fonder une véritable « bibliothèque universelle ». À partir du III^{ème} siècle avant J.C., il organisa ainsi le rapatriement d'œuvres écrites par tous les auteurs et provenant de tous les pays, et les fit traduire en grec par les intellectuels attachés à l'établissement. Il exigea même que tous les navires faisant escale à Alexandrie livrent les ouvrages détenus à bord, afin qu'ils soient copiés et traduits (les originaux étant généralement conservés à Alexandrie et les copies remises aux propriétaires). Cette politique de traduction relevait d'une forme d'emprise sur les « sages barbares » : il s'agissait de réunir et de s'approprier les traces écrites et les connaissances produites par tous les peuples, en les acculturant dans l'espace linguistique de l'hellénisme. Mais ce fantasme de la collection universelle et de la mémoire absolue n'était pas sans contrainte, et nécessitait notamment une pratique rigoureuse du classement pour contrôler, maîtriser cette accumulation : le poète Callimaque, responsable de la bibliothèque, produisit ainsi un catalogue en 120 volumes, les *Pinakes*, pour tenter de mettre en ordre ce monde de l'écrit et promouvoir un découpage raisonné du savoir.

Avant la destruction de plusieurs milliers de volumes de la bibliothèque au I^{er} siècle avant J.C., lors de l'insurrection contre Jules César, le Museion offrait ainsi aux savants d'Alexandrie un environnement riche et foisonnant, où la connaissance se nourrissait d'elle-même, s'alimentait de sa propre substance interminablement emmagasinée, ressassée et classée : « *Le temps est loin où les intellectuels grecs pouvaient prétendre apporter un savoir inaugural, validé par l'autorité quasi oraculaire de son énonciation. La bibliothèque crée un espace de savoir collectif et évolutif : espace et temps utopiques, où les résultats des uns sont le point de départ des autres, où des calculs et des énoncés peuvent être déconstruits, critiqués, réduits à néant ou, au contraire, validés et devenir ainsi des faits* »². La plupart des découvertes du monde occidental y furent débattues, enseignées et consignées. En d'autres termes, le Museion, avec son collège de

2 Christian Jacob. « Lire pour écrire : navigations alexandrines ». In *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*. Sous la direction de Marc Baratin et Christian Jacob. Paris : Albin Michel, 1996, p. 72-73.

savants et sa bibliothèque, fut plutôt le précurseur de l'université qu'une institution vouée à la conservation et à l'interprétation du patrimoine dans ses aspects matériels.

b) Collections particulières

Les collections particulières, ecclésiastiques et universitaires font foison durant l'époque médiévale et à la Renaissance. Les cabinets de curiosités apparaissent en Europe dès le XV^{ème} siècle chez les prélats, les courtisans, les médecins, les juristes, les savants, les princes et les monarques. Réunissant d'abord des vestiges de l'antiquité romaine, ils s'ouvrent peu à peu aux petites antiquités (médailles, fragments de sculptures), puis aux statues, aux peintures, et aux objets de toutes sortes. Le livre trouve également sa place dans cet ensemble : des textes accompagnent souvent les objets, pour permettre de mieux les identifier et les comprendre, et des catalogues sont parfois réalisés par les collectionneurs eux-mêmes.

Lieux de collection par excellence, mais aussi lieux de classification et de transmission des savoirs, ces cabinets visent souvent l'universalité, les collectionneurs s'employant à réunir *naturalia* (curiosités de la nature) et *artificialia* (objets d'art), mais aussi *exotica* (objets exotiques), *scientifica* (instruments scientifiques) et *mirabilia* (objets extraordinaires). Mais plus que leur origine ou leur valeur d'usage, c'est leur caractère exceptionnel et dépourvu d'utilité qui fait la valeur des objets présentés, que Krzysztof Pomian désigne sous le terme de « sémiophores »³. Les cabinets de curiosités inventent ainsi la collection, au sens d'un « *ensemble d'objets naturels ou artificiels maintenus hors du circuit d'activités économiques temporairement ou définitivement, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet et exposés au regard* »⁴.

Ces collections fonctionnent à la fois comme outils d'apprentissage et comme preuves de la détention d'un savoir, donc instruments de la reconnaissance sociale : leurs propriétaires ont donc tout intérêt à les présenter au public, qui en est alors très friand. Les collections privées quittent ainsi peu à peu la sphère personnelle pour fonder au XVIII^{ème} siècle les prémices du musée et de la bibliothèque en tant qu'établissements publics : des cabinets royaux, en Allemagne et en Russie notamment, sont transformés en institutions ouvertes aux visiteurs, et des dons de collections privées viennent enrichir ces instruments de connaissance et d'édification du goût. En Grande-Bretagne, Elias Ashmole lègue sa collection personnelle, qu'il considère comme une

3 Krzysztof Pomian. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris-Venise, XVI^e-XIII^e siècles*. Paris : Gallimard, 1987.

4 *Idem*, p. 18.

ressource éducative, à l'Université d'Oxford : constituée de monnaies antiques, de gravures, de spécimens géologiques et zoologiques, et d'ouvrages essentiellement scientifiques, celle-ci devient en 1683 *The Ashmolean Museum*. Dès la fin du XVII^{ème} siècle, les Lumières et leur idéal de diffusion des savoirs invitent ainsi à franchir un premier pas entre les collections de curiosités et de merveilles, arts de la mémoire aux vertus éminemment pédagogiques, et l'invention européenne du musée : après l'Ashmolean Museum, considéré comme le premier musée public d'Europe, le British Museum voit le jour en 1753, bientôt suivi par de nombreuses institutions, en Allemagne, en Italie ou en Autriche.

2) *Les origines révolutionnaires des collections publiques*

a) *Confiscations et dépôts*

En France, le passage entre collections privées et institutions publiques se fait véritablement avec la patrimonialisation des œuvres et la politique de conservation qui l'accompagne. La loi du 2 novembre 1789 marque les débuts de cette « *conversion de la collection privée en patrimoine collectif* »⁵ avec la nationalisation des biens du clergé. Des « dépôts littéraires » sont créés dès 1789 pour recueillir les livres et autres objets confisqués au clergé, aux émigrés et aux déportés, ainsi que les fonds provenant de la suppression progressive des universités, sociétés littéraires et corporations, au cours de l'année 1793. Ces dépôts sont à l'origine des collections des bibliothèques publiques, instaurées dans chaque district par la loi du 27 janvier 1794. Dans les villes disposant d'une école centrale, les livres sont souvent attribués à cette institution ; mais le décret du 28 janvier 1803 entérine bientôt la création des bibliothèques municipales et met à leur disposition les collections des anciennes écoles centrales.

À Paris, si certains ouvrages ont été vendus, d'autres rendus à leur propriétaire ou accordés à des diplomates et des gens de lettres, la majeure partie des dépôts littéraires est réattribuée à différentes bibliothèques, dont la Bibliothèque Sainte-Geneviève et la Bibliothèque de la Sorbonne. Quant aux collections royales, installées à Fontainebleau par François I^{er}, puis rapatriées à Paris sous Charles IX, elles ne sont guère exposées au vandalisme révolutionnaire : l'intégration de fonds issus des confiscations (à Paris, en province ou même à l'étranger, dans le cas des prises de guerre) a même tendance à favoriser largement leur enrichissement. En mars 1791, la Bibliothèque du Roi devient officiellement Bibliothèque nationale ; et le 9 octobre 1793, un décret décide « *la suppression des signes de la royauté et de la féodalité sur les livres imprimés ou manuscrits, les reliures, les estampes [...] de la Bibliothèque nationale* »⁶.

5 Bernard Deloche. *Museologica : contradictions et logique du musée*. Paris : J. Vrin, 1985, p. 16.

6 Simone Balayé. « La Bibliothèque nationale pendant la Révolution ». In *Histoire des bibliothèques françaises*,

L'établissement peut devenir, dès lors, l'un des fleurons du projet révolutionnaire, consacré à l'utilité publique et à l'instruction de la Nation.

Les musées suivent une trajectoire parallèle à celle des bibliothèques. Après les premières confiscations, un décret ordonne, le 19 septembre 1792, le transport dans les dépôts du Louvre des tableaux et autres monuments relatifs aux beaux-arts se trouvant dans les maisons royales. Dans la foulée est mise en place la Commission du Muséum, composée d'artistes et de mathématiciens, chargée de préparer l'aménagement du nouvel établissement. Son ouverture est annoncée par décret du 27 juillet 1793 sous le nom de « Museum central des Arts et de la République » ; elle constitue un acte majeur de la politique patrimoniale dans laquelle s'engage la nouvelle République. Parallèlement, la création de dépôts permet de préserver de la destruction de nombreux objets et monuments, dans un contexte de crise particulièrement violent, marqué par les pillages et le vandalisme. Le décret du 24 octobre 1793, adopté sous l'impulsion de l'abbé Grégoire, stipule que « *les monuments publics transportables, intéressant les arts ou l'histoire, qui portent quelques-uns des signes proscrits, que l'on ne pourrait faire disparaître sans leur causer un dommage réel, seront transférés dans le musée le plus voisin pour y être conservés pour l'instruction nationale* »⁷. Cet acte politique affirme ainsi le rôle des musées et l'engagement de l'État à l'égard de biens dont la valeur est reconnue comme nationale.

Les tentatives d'étendre cette politique muséale à l'ensemble du territoire se manifestent dès le début des années 1790, mais les dépôts de province restent bien souvent des lieux de stockage provisoires en attendant le départ des œuvres vers la capitale. Plusieurs décrets votés par des directoires départementaux annoncent la création de musées, mais ceux-ci restent confrontés à de nombreux problèmes : ampleur du patrimoine confisqué, manque de compétences et de moyens, etc. Ce n'est qu'à partir de 1801, avec l'action de Chaptal, ministre de l'Intérieur sous Bonaparte, que s'annonce une politique muséale visant à un nouvel aménagement du territoire. La saturation des espaces de présentation dans les galeries du Louvre n'est sans doute pas étrangère à cette démarche de décentralisation des œuvres, mais Chaptal insiste plutôt sur sa dimension démocratique, associée à une réelle volonté pédagogique : « *Sans doute Paris doit se réserver les chefs-d'œuvre dans tous les genres [...], mais l'habitant des départements a aussi une part sacrée dans le partage du fruit de nos conquêtes et dans l'héritage des œuvres des artistes français* »⁸.

t. 3 : *les bibliothèques de la Révolution et du XIX^{ème} siècle*. Sous la direction de Dominique Varry. Paris : Promodis, 1991, p. 75.

7 Cité par Dominique Poulot. « La morale du musée : 1789-1830 ». *Romantisme*, 2001, vol. 31, n° 112, p. 27.

8 Rapport présenté par Chaptal aux consuls le 1^{er} septembre 1802. Cité par Philippe Poirier. « Les politiques culturelles ». In *Le musée et la bibliothèque : vrais parents ou faux amis ?* Paris : Bibliothèque publique d'information - Centre Georges Pompidou, 1997, p. 46.

La « loi Chaptal » désigne ainsi 15 villes destinées à recevoir en dépôt plus de 800 pièces du Louvre, et impose aux municipalités de préparer à leurs frais une « galerie convenable » pour présenter les œuvres au public.

b) *Un déracinement originel source de controverses*

Cette naissance révolutionnaire des collections publiques et les pratiques de confiscation qui l'accompagnent ne sont pas sans soulever de fortes critiques, à commencer par celles émises par Quatremère de Quincy, homme politique et auteur d'un *Dictionnaire d'architecture*, intendant des arts et des monuments civils à partir de 1815. Dans ses *Lettres à Miranda*, publiées en 1796 sous le titre *Lettres sur le Préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie, le Démembrement de ses Écoles et la Spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, etc.*, Quatremère s'élève contre le bien-fondé du rapatriement des œuvres d'art organisé lors des campagnes napoléoniennes.

À l'idéologie révolutionnaire qui met en exergue la liberté et l'universalité de l'accès au savoir pour justifier confiscations et rapatriements, Quatremère oppose son raisonnement sur la « *destination morale des œuvres* » et en vient à critiquer le concept même de musée : selon lui, la rupture imposée par l'entrée des œuvres au musée est barbare, car elle suppose un arrachement, une séparation entre l'œuvre et son contexte, sa fonction sociale originelle. Cette séparation est jugée néfaste pour la réception et la compréhension, au sens où elle fait perdre de vue le sentiment intellectuel et moral existant entre l'œuvre, l'artiste et le destinataire, au profit d'un jugement « *stérile et froid* » permis par le rassemblement et la comparaison. Le musée représente ainsi pour Quatremère un réceptacle trompeur et destructeur, dénaturant la perception des œuvres, « *empêchant les émotions d'arriver jusqu'à l'âme ou d'y pénétrer* »⁹.

Les phénomènes de dispersion et de pillage à l'origine de la constitution des dépôts littéraires ne sont pas, eux aussi, sans soulever certaines critiques et interrogations, à l'instar de celles émises par l'abbé Grégoire, l'une des figures majeures de la Révolution, dans ses différents rapports présentés au Comité d'instruction publique de la Convention. Dès 1794, Grégoire s'insurge en effet contre les destructions, vols et pillages dont font l'objet les livres confisqués et conservés notamment dans les dépôts de province. Et si ces actions sont parfois le fait de particuliers, Grégoire ne se prive pas de critiquer également « *l'insouciance criminelle de beaucoup de municipalités et d'administrations, qui s'approprient pour leur usage et qui*

⁹ Quatremère de Quincy. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris : Fayard, 1989, p. 45.

détériorent les objets d'art, qui ne font pas annuler les ventes contraires à la loi, qui laissent les tableaux et les livres s'altérer sous les scellés, qui ricanent quand on leur parle de conserver les monuments [...] »¹⁰.

Malgré la réglementation et les rapports alarmants de l'abbé Grégoire, les autorités locales, occupées à d'autres tâches, ont bien du mal, en effet, à mettre en pratique les diverses recommandations émanant de la Convention. Les cas, relativement nombreux, de livres détruits (phénomène qui touche notamment des collections entières d'ouvrages religieux), mutilés (pour être en partie revendus) ou encore laissés à l'abandon, ne favorisent donc guère la sauvegarde en l'état d'un patrimoine tenu jusqu'alors à l'abri dans les bibliothèques religieuses et particulières. Et si le vandalisme révolutionnaire n'a pas totalement entraîné sa disparition, il est certain qu'il fit peser le doute, dès leurs origines, sur le rôle et le statut des bibliothèques publiques, en tant qu'institutions chargées de la conservation des œuvres et de leur transmission en bonne et due forme aux générations futures. Entre mise en cause du déracinement et doutes pesant sur l'intégrité même des collections confisquées, l'institution créée par la Révolution est de ce fait confrontée, dès la fin du XVIII^{ème} siècle, à la contestation de sa propre légitimité. Les siècles suivants verront sa situation se stabiliser, grâce, notamment, à l'acquisition et au développement de compétences propres par les professionnels des musées et des bibliothèques en matière de gestion des collections.

3) Gestion des collections : de l'héritage initial aux politiques raisonnées d'acquisition

a) De l'hétérogénéité des fonds conservés par les institutions

Lieux de destination et de conservation des œuvres de la nation, les musées et les bibliothèques font très tôt montre d'une grande proximité par la nature de leurs fonds et la manière dont ceux-ci sont gérés et augmentés. De fait, la richesse et la variété des collections empêchent toute restriction de l'une ou l'autre des institutions au seul patrimoine écrit ou graphique : loin de ne conserver que des livres, les bibliothèques s'ouvrent en effet à une grande hétérogénéité de documents sur tous supports, hétérogénéité qui semble pouvoir rapprocher leurs collections de celles constituées par les musées. À ce titre, l'histoire et la nature des départements spécialisés de la Bibliothèque nationale sont particulièrement révélateurs de cette distinction parfois peu évidente entre collection muséale et fonds documentaire.

¹⁰ Abbé Grégoire. *Troisième rapport sur le vandalisme*. Remis au Comité d'instruction publique de la Convention nationale. Cité par Graham Keith Barnett. *Histoire des bibliothèques publiques en France de la Révolution à 1939*. Paris : Promodis : Éd. du Cercle de la Librairie, 1987, p. 41.

- Le département des Manuscrits est en partie issu des collections royales les plus anciennes. Il compte de nombreux volumes, textes uniques ou copies, parfois richement décorés, et répartis en deux divisions, l'une occidentale et l'autre orientale.
- Le département des Estampes et de la Photographie a pour ancêtre le cabinet des estampes de la Bibliothèque royale, créé en 1667. Il conserve 15 millions de documents iconographiques sur supports variés (dessins, estampes, photographies, affiches, étiquettes, cartes postales, échantillons de tissu, cartes à jouer, etc.).
- Le département des Monnaies, médailles et antiques provient des collections personnelles des rois de France, enrichies des confiscations révolutionnaires et de nombreuses donations. Les collections, fortes de plus 550 000 objets, frappent là encore par leur grande hétérogénéité : monnaies, médailles, jetons, mais aussi camées, cachets, sceaux, plombs, cylindres, bronzes, vases, lampes, ivoires, argenterie, etc.
- Le département de la Musique rassemble les anciens fonds de manuscrits, livrets et partitions de la Bibliothèque royale, ainsi que ceux de la Bibliothèque du Conservatoire national supérieur de musique, créée en 1795. Lui est associée la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, créée en 1866 au sein du Palais Garnier et rattachée en 1935 à la Bibliothèque nationale.
- Le département des Cartes et plans, fondé en 1828 avec pour objectif de favoriser le développement des sciences géographiques, réunit des atlas, cartes, globes terrestres et célestes, et des documents imprimés permettant de mieux les utiliser.
- Le département des Arts du spectacle, né d'un don exceptionnel fait à l'État en 1920, vise à préserver la mémoire de toutes les formes du spectacle vivant en réunissant textes dramatiques, manuscrits, maquettes, décors, costumes, photographies, documents audiovisuels, affiches, dessins et gravures, programmes et coupures de presse, etc.

Mais la Bibliothèque nationale n'est pas une exception, et les bibliothèques publiques françaises, elles aussi destinataires de collections issues de donations ou de confiscations révolutionnaires, font une large part aux fonds spéciaux et aux « non-livres », comme le rappelle Jean-Sébastien Dupuit dans son introduction à l'ouvrage *Patrimoine des bibliothèques de France* : « Si l'on estime que les bibliothèques publiques conservent aujourd'hui quelque cinq millions de volumes anciens, leur patrimoine ne se limite pas, loin s'en faut, aux livres imprimés [...]. Livres, périodiques, manuscrits de toute nature, estampes, monnaies et médailles, partitions musicales... La diversité des fonds patrimoniaux des bibliothèques de France rejoint exactement celle des collections de la Bibliothèque nationale. Il n'y a là aucun hasard mais bien une homologie, une cohérence qui marquent profondément la structure du patrimoine documentaire

français dans son ensemble »¹¹. Et cette homologie entre collections de la Bibliothèque nationale et collections des bibliothèques publiques françaises, fondée sur un principe de diversité des supports, nous amène, de fait, à constater l'étroite proximité existant entre les fonds conservés par ces institutions et ceux pris en charge par les musées.

b) Des pratiques similaires d'accroissement des collections

L'hétérogénéité et la richesse des collections des bibliothèques sont sans doute en grande partie héritées de la pratique du collectionnisme (avec les cabinets de curiosités notamment), déjà prégnante sous l'Ancien Régime. Mais elles ont également été soutenues par une politique volontariste de développement et d'accroissement des fonds, remontant à l'ordonnance de François I^{er} du 28 décembre 1537, relative à la création du dépôt légal. Ce principe nouveau enjoint aux imprimeurs et aux libraires de déposer à la librairie du château de Blois tout livre imprimé mis en vente dans le royaume. Supprimé en 1790 au nom de la liberté, le dépôt légal est rétabli de manière facultative en 1793 pour protéger la propriété littéraire et redevient obligatoire en 1810 pour surveiller l'imprimerie. Son extension à d'autres supports que les livres garantit peu à peu l'enrichissement des collections spécialisées de la Bibliothèque nationale, mais également d'autres institutions partenaires, dépositaires d'un ou plusieurs exemplaires du dépôt légal : les estampes et les documents cartographiques sont concernés dès 1648, la musique imprimée dès 1793, la photographie depuis 1925, l'édition phonographique depuis 1938, les documents audiovisuels depuis 1975, les documents électroniques depuis 1992, et enfin les sites Internet depuis 2006.

Mais si l'on écarte cette pratique de collecte systématique, qui ne concerne qu'un nombre limité d'établissements, les procédures adoptées par les musées et les bibliothèques pour enrichir leurs collections restent très proches. Les acquisitions onéreuses se font auprès de particuliers, de professionnels (galeries ou libraires) ou dans les salles de ventes. Lors des ventes aux enchères, les musées comme les bibliothèques peuvent bénéficier du droit de préemption, droit qui permet à l'État (pour son propre compte ou celui d'une collectivité territoriale) de se substituer au dernier enchérisseur. Les acquisitions gratuites ont, quant à elle, constitué un apport essentiel pour l'enrichissement des collections publiques au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Il s'agit le plus souvent de legs (disposition testamentaire par laquelle une personne transmet, après sa mort, un bien à un bénéficiaire) et de donations (acte notarié, effectué du vivant du donateur). Les collections du musée Condé, situé au Château de Chantilly, reposent ainsi entièrement sur le

11 Jean-Sébastien Dupuit. « Élargir l'accès au patrimoine ». In *Patrimoine des bibliothèques de France : un guide des régions, vol. 1, Ile-de-France*. Paris : Payot, 1995, p. 7.

legs : sans héritier, le duc d'Aumale, propriétaire du château, lègue Chantilly en 1884 à l'Institut de France, sous réserve qu'à sa mort, le musée soit ouvert au public, que sa présentation soit préservée et que les collections ne puissent être prêtées. Le musée Condé ouvre moins d'un an après sa mort, le 17 avril 1898. Toujours à titre gratuit, l'entrée dans les collections peut également prendre la forme du dépôt, qui permet au déposant de conserver la propriété des pièces, mais d'en confier la gestion à un dépositaire. Le dépôt peut parfois être un premier pas vers un don ou un legs. Quant à la dation, elle a été instituée en 1968 par Malraux et permet à tout héritier de s'acquitter de droits de succession en remettant à l'État des œuvres d'art, livres et autres objets de collections.

Si l'enrichissement des collections par les confiscations, mais aussi par les dons et legs, a pu largement relever d'une logique d'accumulation au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, musées et bibliothèques se sont depuis engagés dans la définition de politiques d'acquisition, aux principes clairement énoncés. Le code de déontologie pour les musées de l'ICOM (International Council of Museums) fait ainsi mention, dès 1986, de la nécessité d'établir et d'afficher une « politique de collecte » : « *Toute instance muséale doit adopter et publier une définition écrite de sa politique de collecte. Cette politique doit être revue de temps en temps et au moins une fois tous les cinq ans* »¹². Quant aux bibliothèques, elles ont vu, de la même façon, au cours du XX^{ème} siècle, émerger des réflexions sur la nécessité de définir une politique, et non plus une pratique, du développement des collections¹³ : face à l'accroissement et à la diversification de l'offre éditoriale, il s'est agi de garantir la maîtrise du fonds en fonction des moyens disponibles, mais aussi d'affirmer des domaines d'excellence, concernant aussi bien les collections courantes que les collections historiques. Et cette démarche de définition et de spécialisation ne se conçoit pas sans la recherche de complémentarités et l'organisation en réseau, comme l'indique la Charte des bibliothèques, adoptée par le Conseil supérieur des bibliothèques en 1991 : « *D'une manière générale, chaque bibliothèque doit élaborer et publier la politique de développement de ses collections et de ses services en concertation avec les bibliothèques proches ou apparentées* »¹⁴.

Liées par leurs origines communes et par des trajectoires parallèles, jusqu'à la récente formalisation des pratiques d'acquisition, les collections des musées et des bibliothèques témoignent ainsi d'une grande parenté, malgré l'hétérogénéité des supports et des usages. Ce

12 International Council of Museums. *Code de déontologie professionnelle de l'ICOM* [en ligne]. 1986. Disponible sur : http://icom.museum/1986code_fr.pdf (consulté le 26 mai 2009).

13 Cette démarche de formalisation reste relativement récente, l'ouvrage de référence de Bertrand Calenge, *Les politiques d'acquisition*, ayant été publié en 1994 aux éditions du Cercle de la Librairie.

14 Conseil supérieur des bibliothèques. *Charte des bibliothèques* [en ligne]. Adoptée le 7 novembre 1991. Disponible sur : <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/csb/csb-char.html> (consulté le 26 mai 2009).

phénomène n'est pas sans rapport avec le fait que ces collections sont historiquement porteuses d'une vocation partagée par les deux institutions, visant à la conservation et à la valorisation du patrimoine national.

II. La « responsabilité patrimoniale », une vocation partagée

1) *L'invention du patrimoine des musées et des bibliothèques*

a) *Un héritage à préserver*

Le mot patrimoine est issu du vocabulaire juridique ; il désigne initialement les biens transmis par les parents à leurs enfants, et destinés à passer de génération en génération. Ce sens se retrouve dans la traduction anglaise du terme, « heritage », qui vient de l'ancien français « héritage ». Passé dans le langage commun, le patrimoine désigne l'héritage que nous revendiquons pour nôtre, mais qui requiert une intervention volontaire afin d'en assurer la préservation et l'intelligibilité. Comme le résumaient Jean-Pierre Babelon et André Chastel, « *le patrimoine se reconnaît au fait que sa perte constitue un sacrifice et que sa conservation suppose des sacrifices* »¹⁵. Le patrimoine définit ainsi un « *état légitime des objets ou des monuments, conservés, restaurés ou au contraire dé-restaurés, ouverts au public, etc. qui répond à leur valeur esthétique et documentaire le plus souvent, ou illustrative, voire de reconnaissance sentimentale* »¹⁶. Il relève en grande partie de la volonté politique, en ce qu'il vise à permettre l'assimilation du passé et à favoriser la constitution d'une mémoire collective. Selon l'expression d'Alphonse Dupront, le patrimoine contribue à ce « *façonnement humain de l'historique* »¹⁷ qu'élabore toute vie sociale.

Les collections réunies à la Renaissance par les savants, les princes et les rois relevaient déjà de la notion de patrimoine, au sens où elles faisaient l'objet d'un souci de conservation, et où elles participaient, via leur « exposition », à l'édification d'un savoir : celui de leur propriétaire, mais aussi celui de sa famille et de ses invités. Une forme de sociabilité était déjà à l'œuvre autour de ces collections, associée à une volonté de porter à la connaissance ou au souvenir des objets anciens ou lointains, parfois extraordinaires, souvent jugés dignes de mémoire. La Révolution française prolonge et bouleverse à la fois ce phénomène : la question de l'héritage national, liée à

15 Jean-Pierre Babelon et André Chastel. *La notion de patrimoine*. Paris : Liana Lévi, 1994, p. 101.

16 Dominique Poulot. « Le patrimoine et les aventures de la modernité ». In *Patrimoine et modernité*. Sous la direction de Dominique Poulot. Paris : L'Harmattan, 1998, p. 9.

17 Idem, p. 10.

une volonté de partage démocratique, devient une véritable revendication politique. Les institutions accueillant ce patrimoine, musées et bibliothèques avant tout, deviennent très rapidement les lieux de cette consécration, et doivent assumer un rôle traversé par une série d'idéaux (démocratie, pédagogie, glorification nationale, etc.). Mais cette étape marque aussi une rupture, car la question de l'héritage prend alors une nouvelle tournure : le patrimoine se dessine en effet comme une nouvelle représentation du passé, que l'on tente de forger, parfois dans la violence et la destruction, par le jeu d'une distinction « *entre le négligeable à effacer et le mémorable à instaurer, ou parfois, à reconduire, mais toujours au nom d'une réhabilitation du vrai* »¹⁸. Dans les musées et les bibliothèques se joue donc tout autant la transmission que la construction du sens.

b) *Un objet à construire*

Au seuil du XIX^{ème} siècle, de grandes bibliothèques encyclopédiques et des musées universels sont constitués et enrichis pour célébrer les valeurs de la nation, et rendre hommage à la mémoire des « *bienfaiteurs de l'humanité* »¹⁹. Mais l'utopie du « temple » conservateur de tous les arts et de tous les savoirs est bientôt chassée par une crainte, celle de voir les véritables trésors nationaux ensevelis sous la somme des objets conservés. Les années 1830, avec le ministre de l'Intérieur Guizot, marquent ainsi les débuts d'une véritable politique de gestion du patrimoine, mieux à même de prendre la mesure des différentes périodes de l'histoire de l'humanité et de resituer les objets de collection dans leur contexte d'origine. La tâche de l'Inspecteur des monuments historiques, créée par Guizot et confiée à Ludovic Vitet, puis à Prosper Mérimée en 1834, consiste à classer les édifices dignes d'intérêt mais aussi à contrôler les investissements de l'État en matière d'acquisition ou de restauration d'objets patrimoniaux. Avec cette politique active et volontariste, Guizot souhaite moderniser les fonds des bibliothèques et des musées : dans une circulaire du 22 novembre 1833, il affirme qu'il s'agit de « *tirer de la poussière et de mettre en circulation les trésors inconnus* » et de « *vivifier ces établissements* »²⁰.

La nécessité de classer et de recenser se fait donc très tôt sentir, mais elle ne donne lieu à une politique formalisée qu'au XX^{ème} siècle, avec l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, institué par Malraux en 1964. André Chastel, historien de l'art et initiateur de l'inventaire avec Malraux, en résume ainsi les principaux objectifs : « *identifier tout*

18 Id., p. 22.

19 L'expression apparaît dans les *Instructions sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences, à l'enseignement*, rédigées en 1794 par la Commission temporaire des arts et adoptées par le Comité d'instruction publique de la Convention nationale.

20 Cité par Pierre Casselle. « Les pouvoirs publics et les bibliothèques ». In *Histoire des bibliothèques françaises, t. 3 : les bibliothèques de la Révolution et du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 110.

ce qui est repérable sur le terrain, de manière à provoquer une prise de conscience des populations intéressées ; étudier et classer, selon les techniques les plus performantes, édifices et objets, de manière à les introduire dans la mémoire nationale : exploiter le thésaurus ainsi élaboré en fournissant une documentation renouvelée 1. aux administrations, trop souvent dotées de dossiers insuffisants, 2. aux enquêtes des services d'aménagement, si souvent ignorantes des gisements archéologiques, 3. à l'histoire régionale et nationale, 4. à l'enseignement, 5. aux loisirs »²¹.

Pour Michel Melot, conservateur des bibliothèques, chargé de la Sous-direction de l'Inventaire général en 1996, la démarche initiée par Malraux et Chastel est à l'origine même de l'invention du « patrimoine culturel » français : c'est l'Inventaire, en effet, qui permet de quitter la dénomination floue et plurielle de l'expression « richesses artistiques » en adoptant de nouveaux critères et de nouvelles catégories d'objets, dont la caractérisation précise n'empêche pas la reconnaissance de leur forte valeur symbolique²². Après l'ouverture de ce vaste chantier et l'adoption en 1972 par l'UNESCO de la Convention pour la protection du patrimoine mondial, le terme connaît ainsi un vaste succès avec la création de la Direction du patrimoine au sein du Ministère de la Culture en 1978, le lancement en 1980 de « l'année du patrimoine » et la publication concomitante, en 1982, du rapport Querrien, intitulé *Pour une nouvelle politique du patrimoine*²³, et du rapport Desgraves, consacré au patrimoine des bibliothèques²⁴.

2) *Le cas du patrimoine écrit*

a) *Un engouement récent*

Le patrimoine des bibliothèques ne se confond pas avec le patrimoine écrit : il désigne un ensemble évidemment plus large, constitué d'une infinité d'objets de nature extrêmement variée. Il reste toutefois intéressant de s'attarder sur « l'invention » de cette seconde notion, qui relève d'une temporalité particulière et connaît des enjeux qui lui sont propres. L'apparition de la formule « patrimoine des bibliothèques » dans le rapport de la commission Desgraves fait figure d'innovation en 1982 : « *Le mot de patrimoine est rarement apparié à celui de bibliothèques. Il ne fait de doute pour personne qu'un monument, un objet ancien constituent un patrimoine ; il*

21 André Chastel. « L'invention de l'inventaire ». *La Revue de l'art*. Paris : CNRS, 1990, t. 87, p. 7.

22 Michel Melot. « Quand la culture cède la place au patrimoine : l'Inventaire général et l'évolution de la notion de patrimoine culturel ». In *Réinventer le patrimoine : de la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?* Paris : L'Harmattan, 2005, p. 25-44.

23 Max Querrien. *Pour une nouvelle politique du patrimoine*. Rapport au Ministre de la Culture. Paris : La Documentation française, 1982.

24 Louis Desgraves. *Le patrimoine des bibliothèques*. Rapport au Directeur du Livre et de la Lecture. Paris : Ministère de la Culture, 1982.

n'en va pas de même pour les collections des bibliothèques, s'agit-il des plus précieuses »²⁵. La fortune de la notion de patrimoine dans les années 70 a surtout concerné les édifices et les objets muséaux ; le livre est, quant à lui, plutôt rattaché à l'univers de l'industrie culturelle : « *La production éditoriale courante perd en sacralité et contraste avec les fonds historiques des bibliothèques* »²⁶, écrit Sylvie Le Ray. Inscrit dans le registre de la multiplicité et du quotidien depuis l'invention et la généralisation de l'imprimé, le livre se distingue en effet de l'œuvre d'art, marquée par une dimension d'unicité et par la sacralisation que lui confère son intégration à la collection de musée.

Peu connu du public, mais aussi des professionnels, qui maîtrisent encore mal ces collections héritées du passé, au signalement largement défaillant, le patrimoine écrit n'est véritablement considéré qu'à partir du milieu des années 1980 : c'est l'âge de « l'émoi patrimonial », selon la formule de Valérie Tesnière²⁷. Un budget important est consacré par la Direction du Livre et de la Lecture à l'achat ponctuel de pièces prestigieuses, permettant de renforcer la visibilité et la promotion du patrimoine écrit, mais aussi à l'amélioration des conditions de conservation, à la reproduction des documents les plus menacés ou encore au soutien de catalogues régionaux. Une fédération nationale (la Fédération française de coordination entre bibliothèques) est constituée pour coordonner les initiatives régionales : celles-ci se multiplient dans les années 90, les collectivités territoriales prenant conscience de l'intérêt majeur que présentent les collections patrimoniales pour l'histoire régionale et locale. Des FRAB (fonds régionaux d'acquisition des bibliothèques) sont également mis en place à la même période : ces budgets alloués par les conseils régionaux et les directions régionales des affaires culturelles visent à la fois à soutenir et à mieux structurer les politiques d'enrichissement du patrimoine des bibliothèques municipales. Grâce au FRAB Rhône-Alpes, par exemple, la ville de Grenoble a pu faire préempter en vente publique pour sa bibliothèque un fragment inédit de *l'Histoire d'Espagne* de Stendhal en 1996.

Mais cet engouement des années 90 laisse sceptique certains observateurs, dont Valérie Tesnière : « *Dans le cadre des bibliothèques, on peut s'interroger sur la portée de ce « retour aux sources* ». En effet, faute de catalogues et surtout faute de documents touchant la corde sensible du grand public, les opérations de valorisation ont concerné surtout des « trésors » isolés, déjà bien connus et répertoriés, sauf exception »²⁸. La cohérence et la pertinence des

25 Louis Desgraves. « Rapport au directeur du livre et de la lecture sur le patrimoine des bibliothèques ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1982, n° 12, p. 658.

26 Sylvie Le Ray. « Singularité et ambiguïté du patrimoine écrit ». In *Le patrimoine : histoire, pratiques et perspectives*. Sous la direction de Jean-Paul Oddos. Paris : Éd. du Cercle de la Librairie, 1997, p. 47.

27 Valérie Tesnière. « Patrimoine et bibliothèques en France depuis 1945 ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2006, t. 51, n° 5, p. 77.

28 Idem, p. 78.

programmes en faveur du patrimoine écrit restent aujourd'hui une interrogation majeure, à l'heure où la numérisation affranchit les barrières de l'accès et démultiplie les perspectives de coopération, de complémentarité, voire de concurrence entre établissements. C'est cette cohérence que vise le Plan d'action pour le patrimoine écrit (PAPE), lancé en 2004 et piloté par la Direction du Livre et de la Lecture. Démarré avec un état des fonds et un bilan des projets achevés ou en cours, il vise à améliorer la conservation et la valorisation des collections patrimoniales, ainsi qu'à permettre l'élaboration de catalogues et de ressources documentaires ou pédagogiques.

b) *Un patrimoine singulier, difficile à valoriser*

La naissance et la défense du patrimoine écrit ont fait apparaître une série de questions et d'enjeux le concernant, à commencer par un problème de définition. Agnès Marcetteau rappelle qu'« au terme patrimoine écrit jugé peu mobilisateur, on préfère souvent les fonds anciens, rares ou précieux »²⁹. La Charte des bibliothèques adoptée par le Conseil supérieur des bibliothèques en 1991 semble elle-même retenir cette définition : « *Les collections patrimoniales sont formées des collections nationales constituées par dépôt légal et des documents anciens, rares ou précieux* »³⁰. Le succès de cette formule maintes fois reprise, combinant trois critères, se mesure à l'aune de son ambiguïté, et donc de sa souplesse. La rareté peut porter sur l'édition de l'ouvrage ou sur l'exemplaire lui-même ; la valeur peut-être jugée sur un plan économique, historique, culturel ou scientifique ; quant à l'ancienneté, elle a fait l'objet de nombreux débats, destinés à fixer une « date seuil » au-delà de laquelle un document n'est plus considéré comme ancien³¹. Certains ont préféré à cette triade une définition plus pratique, comme celle utilisée par la Direction du Livre et de la Lecture dans le cadre du Plan d'action pour le patrimoine écrit : tout ce qui fait l'objet d'une décision de conservation pérenne, et ce quelle que soit la date.

Au-delà de sa seule définition, l'ambiguïté du patrimoine écrit repose aussi sur la complexité de sa transmission et de son appropriation par le public des bibliothèques. À la fois support et contenu, mêlant les caractéristiques matérielles de l'objet et les propriétés immatérielles du signe, le livre résiste à l'exposition, forme la plus répandue de la mise en valeur du patrimoine. Sylvie Le Ray détaille les raisons qui font de cette pratique une véritable gageure : « *Le livre s'expose*

29 Agnès Marcetteau. « La place du patrimoine dans les bibliothèques ». In *Le patrimoine : histoire, pratiques et perspectives*, op. cit., p. 163.

30 Conseil supérieur des bibliothèques. *Charte des bibliothèques* [en ligne], op. cit.

31 La date de 1811, correspondant au début de la publication de la première bibliographie nationale française, faisait consensus à la fin des années 1980, avant que le Conseil supérieur des bibliothèques ne lui préfère le « curseur » variable des cent ans d'âge. Ce critère semble aujourd'hui laissé à l'appréciation des bibliothèques, en fonction de leur histoire et de la particularité de leurs fonds : à titre d'exemple, la Bibliothèque municipale de Lyon a placé la césure en 1920.

mal du fait de sa structure physique. Il faudrait pouvoir le feuilleter pour l'explorer entièrement. Le temps et les efforts nécessaires à la lecture s'accommodent mal du rythme de la visite. Les matériaux qui le composent se dégradent rapidement à la lumière. Il peut être difficilement contemplé de loin et par plusieurs personnes à la fois »³². Aux obstacles matériels s'ajoutent des obstacles liés à la lisibilité même de l'exposition. Un livre présenté au public véhicule en effet un triple message : celui du texte, qui suppose des compétences linguistiques ; celui de l'objet, qui nécessite une connaissance de l'histoire du livre (reliure, illustrations, mise en page, etc.) ; enfin, celui de l'exposition, qui doit permettre au visiteur de comprendre le sens de cette mise en lumière et le discours porté par les concepteurs du parcours. Ce faisceau de compétences appelé par l'exposition du patrimoine écrit ne facilite donc pas sa transmission et suppose un accompagnement particulièrement soigné.

Les pratiques de mise en valeur adoptées par les professionnels font le plus souvent la part belle à l'objet, dont les particularités sont le plus immédiatement perceptibles, et dont la fragilité est aussi la plus à même d'émouvoir le visiteur dans le cadre d'une exposition (les marques du temps visibles sur le papier ou la reliure faisant prendre conscience du risque de perte, et donc de la nécessité de la préservation). Le contenu est pourtant lui aussi déterminant dans la transmission du patrimoine écrit, les signes et le langage étant des éléments essentiels au fonctionnement de la mémoire. Les bibliothèques ont ainsi développé de multiples formes de médiation orale, permettant de mieux diffuser ces contenus, et d'en accompagner l'interprétation : conférences, débats, colloques, visites commentées dans les réserves, constituent autant d'exemples de propositions élaborées autour de cette notion de transmission orale, à l'instar du cycle de conférences « Trésors du patrimoine écrit : manuscrits de la BnF à la loupe », proposé depuis 2007 par la Bibliothèque nationale de France et l'Institut national du patrimoine. La nécessité de ce travail d'accompagnement est soulignée par Sylvie Le Ray, qui constate que « *le patrimoine écrit est un objet à construire et non donné* »³³. Sa naissance tardive, sa définition problématique et sa médiation complexe n'ont pourtant pas empêché les bibliothèques publiques de faire de leur patrimoine un élément essentiel de leur politique d'animation culturelle et de leur démarche de transmission des savoirs à la communauté.

32 Sylvie Le Ray. « Singularité et ambiguïté du patrimoine écrit », op. cit., p. 60.

33 Idem, p. 65.

3) *Le patrimoine repensé par la modernité*

a) *Œuvres du passé et réception contemporaine*

Si la Révolution française a insisté sur le partage et la jouissance, au présent, des objets et savoirs hérités du passé, le XX^{ème} siècle marque, quant à lui, une prise de conscience nouvelle de la modernité du patrimoine. Dans *Le culte moderne des monuments*³⁴, initialement publié en 1903, Aloïs Riegl, juriste et historien autrichien, livre une réflexion d'ensemble concernant le rapport des sociétés contemporaines avec leur patrimoine, et éclaire en particulier les ressorts du souci moderne de préservation, fondé selon lui sur une nouvelle forme de remémoration. Riegl distingue en effet le monument intentionnel, conçu par son auteur pour commémorer un événement, une personne, un rite ou une croyance ; le monument historique, dépourvu à l'origine de toute valeur commémorative mais reconnu apte, rétrospectivement, à évoquer un temps révolu ; et enfin le monument ancien, création occidentale moderne, qui ne s'attache pas à l'œuvre dans son état originel, mais à la représentation du temps écoulé depuis sa création. Cette troisième forme de considération du monument est pour Riegl la plus récente et la plus populaire, en ce qu'elle ne requiert aucune connaissance historique, mais s'adresse à la perception et à l'affect.

Valeur intentionnelle, valeur historique et valeur d'ancienneté constituent donc les trois formes de la « valeur de mémoire » dont peut se charger le monument. Mais cette valeur n'est pas prédéterminée, du moins dans le cas des monuments non intentionnels. C'est en effet la réception contemporaine du monument, le regard porté par son spectateur qui déterminent son sens et sa portée : « *ce ne sont plus les commanditaires, responsables, maîtres d'œuvre, qui en définissent le propos, mais bien leurs regardeurs. Après Riegl, en somme, le spectateur du monument, n'est plus extérieur au monument, mais participe à sa définition, en particulier à sa patrimonialisation : la postérité bascule dans l'immédiateté d'une réception* »³⁵. Des valeurs de contemporanéité entrent ainsi en jeu dans la perception du monument : la valeur d'usage, attachée à la conservation de la fonctionnalité d'origine, et la valeur d'art, qui comporte d'une part la valeur de nouveauté (valeur esthétique accordée à ce qui est neuf, dépourvu de signes de dégradation) et d'autre part la valeur d'art relative (valeur esthétique accordée à ce qui correspond au goût d'une époque donnée, au « vouloir artistique » contemporain).

Tout objet est potentiellement un monument à conserver, un patrimoine à transmettre. En

34 Aloïs Riegl. *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*. Paris : Seuil, 1984.

35 Dominique Poulot. *Une histoire du patrimoine en occident, XVIII^{ème}-XXI^{ème} siècle : du monument aux valeurs*. Paris : PUF, 2006, p. 167.

décrivant le processus complexe des valeurs qui font de l'objet un monument, Riegl met au jour le rôle déterminant du point de vue et du vouloir artistique, ou « *Kunstwollen* » : bien qu'étranger et postérieur à la création de l'objet, le jugement esthétique présent impose sa loi en matière de patrimonialisation. Tout est potentiellement monument, certes, mais tout ne l'est pas au même degré au cours des différentes périodes de l'histoire, et cette affirmation éclaire de manière tout à fait nouvelle le phénomène d'« émoi patrimonial » qui s'empare des bibliothèques et des musées français au cours du XX^{ème} siècle.

b) *L'extension moderne de la notion de patrimoine*

Ce constat fait par Riegl d'une détermination historique et sociale de la considération portée sur le monument n'est d'ailleurs pas sans intérêt pour comprendre l'évolution récente de la notion de patrimoine, marquée par un phénomène d'extension, voire d'éclatement, sur les plans géographique et typologique en particulier. L'adoption en 1972 par l'UNESCO de la Convention pour la protection du patrimoine mondial fait figure d'innovation, en ce qu'elle propose d'élargir la communauté de référence d'un héritage culturel à l'ensemble des nations du globe. Le classement de sites exceptionnels constitue l'activité première de ce programme, avant l'ouverture de la liste « Mémoire du monde » en 1992, visant à identifier et à promouvoir des ouvrages et collections du patrimoine documentaire jugés dignes d'intérêt universel. Mais cette extension sans limite suscite de nombreux doutes et interrogations, que résume ainsi Michel Melot : « *Quelles que soient les garanties que se donnent les procédures d'accréditation pour défendre les intérêts de l'humanité, on sait bien qu'elles sont le résultat d'un formidable rapport de force qui profite aux plus puissants. La notion de patrimoine elle-même, comme la notion d'art, n'est pas commune à tous les peuples* »³⁶.

Ce phénomène d'extension géographique est d'autant plus étonnant qu'il intervient quasiment au même moment qu'une autre dynamique, visant à réinscrire l'institution et le patrimoine qu'elle conserve au sein d'une communauté, d'un territoire bien précis. Les années 70 voient en effet se développer le concept d'une « nouvelle muséologie », dans la lignée de l'enseignement et des travaux de Georges-Henri Rivière, fondateur du Musée des arts et traditions populaires. La neuvième conférence de l'ICOM, portant sur le musée au service de l'homme, en 1971, accueille les premières interventions sur ce thème, tandis que la Déclaration de Santiago du Chili, l'année suivante, fait figure de manifeste : « *Le musée est une institution au service de la société dont il est partie intégrante et qui possède en lui-même les éléments qui lui permettent de participer à la*

36 Michel Melot. « Qu'est-ce qu'un objet patrimonial ? ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2004, t. 49, n° 5, p. 7.

formation de la conscience des communautés qu'il sert »³⁷. La logique territoriale, associée à l'émergence des sciences sociales, aboutit ainsi à la création des écomusées, nouvelle forme de mise en relation d'un patrimoine, d'un espace et d'une communauté. Plus que la notion d'objet à exposer, c'est celle d'environnement à percevoir, à s'appropriier et à conserver qui prime dans ces nouveaux établissements. Selon les mots de George-Henri Rivière, ceux-ci se veulent « *un miroir où une population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle cherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'y ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations* »³⁸.

Avec l'ouverture aux sciences sociales, mais aussi aux techniques et à l'industrie, les collections de musée ont accueilli des objets de toutes natures, œuvrant ainsi en faveur de l'extension typologique du patrimoine. Serge Chaumier s'en amuse : « *Tout est devenu prétexte à être objet de musée : de la collection atypique du Musée de l'auto, de la moto et du vélo (Châtellerauld) au musée des voitures présidentielles à Sauvigny-le-Bois, en passant par le Musée des voitures de pompiers (3000 pièces à Ille-sur-Têt). Les collections sont souvent moins thématiques, se faisant l'écho des patrimoines locaux* »³⁹. Centrés sur des personnalités, des faits d'histoire locale, ou encore des activités artisanales, agricoles ou industrielles, les musées de territoires ont ainsi fait entrer une grande hétérogénéité de supports dans les collections. Mais les bibliothèques ne sont pas en reste, et comme l'indiquent les formes plurielles des dossiers « Patrimoines » et « Collections singulières » du *Bulletin des Bibliothèques de France* en 2004 et 2007, elles doivent elles aussi faire face à l'élargissement de leurs fonds : documents iconographiques et cartographiques, archives consacrées à la musique, à la danse ou à l'architecture, nouveaux supports audiovisuels et numériques entrent désormais dans les collections, nécessitant une adaptation constante des pratiques de traitement et de conservation.

Multiforme et multisupport, le patrimoine moderne tendrait même à basculer du côté de l'immatériel, depuis les recommandations de l'UNESCO concernant la préservation des cultures traditionnelles, et notamment orales. La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, adoptée en 2003, retient la définition suivante : « *On entend par patrimoine culturel immatériel les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les*

37 « Résolution adoptée par la table ronde de Santiago du Chili, 1972 ». In *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*. Sous la direction d'André Desvallées. Mâcon : W, Sauvigny-le-Temple : MNES, 1992, p. 224.

38 *La muséologie selon Georges-Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris : Dunod, 1989, p. 188.

39 Serge Chaumier. *Des musées en quête d'identité : écomusées versus technomusée*. Paris : L'Harmattan, 2003, p. 33.

communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel »⁴⁰. Comme pour le patrimoine mondial et le programme « Mémoire du monde », une liste de chefs-d'œuvre a été ouverte ; elle est augmentée annuellement. Cette invention récente du patrimoine immatériel interroge le fonctionnement même des institutions dans leur rapport à l'œuvre et à sa temporalité : si les musées et les bibliothèques transforment habituellement les objets du passé en pure présence, pour les figer aussitôt dans la permanence, ils se trouvent désormais confrontés au mouvement perpétuel et à l'évanescence des traces.

Les deux institutions ont donc connu une évolution parallèle des politiques liées à la sauvegarde et à la valorisation du patrimoine national, et ce malgré la spécificité des objets qu'elles ont la charge de conserver. Confrontées au XX^{ème} siècle à l'évolution de la considération patrimoniale pensée dès 1903 par Riegl, elles semblent aujourd'hui très engagées dans la médiation, la transmission de cette mémoire à la communauté. Cet « enjeu citoyen »⁴¹ n'est pourtant pas nouveau, mais il a connu une fortune diverse depuis la création des bibliothèques et des musées publics.

III. Musées et bibliothèques dans l'espace public

1) La prise en compte du public : une ouverture en deux temps

a) Ambitions et réalités du projet révolutionnaire

L'ouverture au public est une dimension fondatrice de la conception révolutionnaire des musées et des bibliothèques. La création du Museum de la République, en 1793, répond en effet à l'objectif d'éduquer « *l'ignorant regard* »⁴² ; c'est pourquoi un article de la Convention de 1795 recommande de disposer les œuvres d'une façon utile, non seulement aux jeunes artistes, mais aussi au peuple en général, et d'inscrire « *au bas de chaque tableau, son sujet et le nom du peintre* »⁴³. Les musées sont alors conçus comme le lieu du partage démocratique des richesses de la nation : à Paris, comme en province, ils doivent permettre à tous les citoyens d'accéder à la connaissance des œuvres, d'édifier leur jugement esthétique. Les ambitions liées à l'ouverture des bibliothèques sont quasi-identiques : si des lieux de lecture et de circulation des ouvrages

40 UNESCO. *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* [en ligne]. Paris, 17 octobre 2003. Disponible sur : <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006> (consulté le 26 mai 2009).

41 L'expression est empruntée à Patrice Béghain. « Quels fondements pour une politique de conservation ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2000, t. 45, n° 4, p. 29.

42 Jean Galard. *Visiteurs du Louvre*. Paris : Éd. de la RMN, 1993, p. 139.

43 *La Décade philosophique et littéraire*, n° 28, 10 pluviôse an III (29 janvier 1795). Cité par Jean Galard, *Visiteurs du Louvre*, op. cit., p. 141.

existaient déjà avant la Révolution (sociétés savantes, salons littéraires et cabinets de lecture notamment), la fin du XVIII^{ème} siècle voit se multiplier les projets et initiatives visant à présenter au public les collections issues des confiscations, et à multiplier les « bibliothèques de proximité ». Ainsi, le 27 janvier 1794 est adopté le principe de création d'une bibliothèque dans chacun des 545 districts, constituée à partir des collections nationalisées ; quant à la Bibliothèque nationale, elle se voit contrainte, par la loi du 8 juin 1795, à montrer ses collections d'antiques pour favoriser l'instruction. Simone Balayé précise qu'aux côtés du conservateur-bibliothécaire, un conservateur-professeur était chargé de faire des cours publics sur ces objets⁴⁴.

Ces ambitions pédagogiques et citoyennes ne sont toutefois pas totalement réalisées à la Révolution, ni même dans les décennies qui suivent. Anne Kupiec constate ainsi que la Bibliothèque nationale « *reste toujours souveraine* » : « *Elle ne se transforme pas en bibliothèque républicaine, c'est-à-dire en une institution « autre » rendant possible un rapport au livre qui ne se limite pas aux perspectives utilitaristes de l'instruction* »⁴⁵. Quant aux bibliothèques de districts, transformées en bibliothèques municipales dès 1803, elles restent largement fréquentées par un public de savants et d'érudits. Autrement dit, « *l'instauration de la République a su créer la notion de citoyen, mais sans pour autant donner naissance à un modèle inversé de relations entre bibliothèques et publics* »⁴⁶. Anne Kupiec va même jusqu'à penser que la dimension pédagogique et utilitariste des bibliothèques au début du XIX^{ème} siècle tranche avec la « *visée émancipatrice* » que laissait promettre le siècle des Lumières.

Les cabinets, salons et cercles privés des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles avaient en effet permis le développement de la libre opinion et du jugement critique dans les milieux bourgeois : un « *espace public* » s'était ainsi ouvert, selon Jürgen Habermas⁴⁷, entre la sphère privée, intime, et les pouvoirs publics. Mais cet usage public de la raison s'est par la suite affaibli : nous sommes passés, selon Habermas, d'une culture discutée à une culture consommée. Les loisirs individualisés des sociétés modernes, liés à une industrie culturelle de masse, n'ont plus qu'un rapport très lointain avec l'espace public culturel du XVIII^{ème} siècle. La consommation passive n'est, dès lors, plus à même de développer les échanges, la confrontation des opinions et le débat public.

44 Simone Balayé. *La Bibliothèque nationale des origines à 1800*. Genève : Droz, 1988.

45 Anne Kupiec. « L'usager, le consommateur et le citoyen ». In *Le musée et la bibliothèque : vrais parents ou faux amis ?*, op. cit., p. 168.

46 Ibidem.

47 Jürgen Habermas. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1986.

b) Remise en cause et renouvellement des institutions

Musées et bibliothèques n'avaient pas été pensés comme des espaces de discussion, d'où la rupture avec le modèle d'Habermas, relevant à la fois de la sociabilité culturelle et de la contestation politique. Mais l'échec initial du partage démocratique reste surtout lié, dans ces deux institutions, aux représentations qu'elles engendrent, en raison du poids de leur héritage. Avec *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, paru en 1969, le sociologue Pierre Bourdieu et le statisticien Alain Darbel mettent ainsi au jour les ressorts liés à la fréquentation et à la non-fréquentation des musées. Ils démontrent que la fréquentation est « presque exclusivement le fait des classes cultivées »⁴⁸, et que les musées renforcent cette dimension élitiste en confortant « chez les uns le sentiment d'appartenance et chez les autres celui de l'exclusion »⁴⁹. Cette enquête a le mérite, au terme de deux siècles de politique patrimoniale, de souligner le caractère élitiste des institutions et l'insuffisance de la simple mise à disposition des œuvres, forcément vaine si elle n'est pas adossée à un réel effort de pédagogie.

Cette remise en cause s'accompagne, au début des années 1970, d'une critique virulente de l'institution par des professionnels tels que Duncan Cameron et Hugues de Varine⁵⁰. La question du langage, de la communication et des modes d'adresse au public, semble constituer le point d'orgue de ce discours critique, que ce soit chez Cameron ou chez John Kinard : « Placer des objets dans une vitrine ou écrire un texte, ce n'est pas assez ; il faut tirer des conclusions, offrir des solutions et interpréter les problèmes pour chacun dans le langage qu'il peut comprendre »⁵¹. L'essor de la « nouvelle muséologie » dans les années 1970, sur le terreau de ces critiques et des enseignements de Georges-Henri Rivière, marque ainsi l'avènement d'un second mouvement d'ouverture au public, bien réel cette fois. Co-fondateur de l'ICOM, l'organisation internationale des musées, Rivière participe à la mise au point en 1975 d'une nouvelle définition du musée qui fera date : « Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation »⁵². Depuis ces travaux, l'ouverture sur l'homme, la société et l'environnement est à l'origine de la création de nouveaux concepts de musées, à commencer par l'écomusée, dont le premier exemple naît au Creusot en 1974. Plus largement, ce sont les finalités et le fonctionnement même de l'institution qui sont

48 Pierre Bourdieu et Alain Darbel. *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. Paris : Minuit, 1969, p. 35.

49 *Idem*, p. 165.

50 De nombreux textes critiques sont réunis dans *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, op. cit.

51 John Kinard. « Intermédiaire entre musée et communauté, 1971 ». In *Vagues*, op. cit., p. 99.

52 *La muséologie selon Georges-Henri Rivière*, op. cit., p. 82.

reconsidérées à la lumière de ce regain d'intérêt pour le public : comme le résume Catherine Ballé, « *l'ancrage social du musée est désormais une donnée incontournable* »⁵³.

À cette nouvelle génération de musées répond une nouvelle génération de bibliothèques, née elle aussi au début des années 1970. La Direction des bibliothèques de lecture publique, créée en 1945, exerçait jusqu'alors son action essentiellement en faveur des établissements d'envergure nationale (Bibliothèque nationale surtout, mais aussi bibliothèques universitaires), alors que la « *grande et générale misère des bibliothèques municipales est reconnue et déplorée par tous* »⁵⁴. Le « décollage » n'a lieu qu'à la fin des années 60, sous l'effet conjugué de deux facteurs, l'intérêt de Georges Pompidou, premier ministre puis président de la République, pour les bibliothèques et l'émergence des politiques municipales, notamment en matière culturelle. Le militantisme des associations professionnelles favorise aussi largement cet engouement, qui voit la création de très nombreuses bibliothèques d'un genre nouveau : « *La décennie 1970 aura construit huit fois plus que la décennie précédente. Plus de bâtiments et surtout des bâtiments différents, traduisant la nouvelle conception des bibliothèques : libre accès généralisé, véritables sections enfantines, discothèques, soin apporté à l'aménagement (ouverture et transparence)...* »⁵⁵. Les collections et les activités se diversifient, faisant notamment la part belle à l'animation, et œuvrant ainsi en faveur d'un nouveau modèle, celui de la médiathèque. Né dans les années 1970 avec le libre accès aux collections, l'ouverture à de nouveaux supports et de nouveaux usages, ce modèle se développe dans les années 80 et 90 jusqu'à devenir l'équipement culturel par excellence, ainsi qu'un outil d'aménagement du territoire pour toute collectivité.

Pour les musées comme pour les bibliothèques, l'ouverture en 1977 du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou symbolise ce changement de hiérarchie entre collections et publics : cet équipement ouvert à tous (gratuitement en ce qui concerne la Bibliothèque publique d'information), favorisant l'interdisciplinarité (arts plastiques, architecture, design, mais aussi danse, cinéma, musique sont représentés dans la programmation) et multipliant les formes de médiation, opère en effet un renversement des priorités. Certes, « *sans les œuvres, le musée n'existe pas* »⁵⁶, souligne Germain Viatte, conservateur et directeur du Musée national d'art moderne de 1992 à 1997. Mais ce que propose le Centre Pompidou dès son ouverture, c'est de

53 Catherine Ballé. « Le musée, une institution en changement ». In *Les institutions culturelles au plus près du public*. Actes des journées d'étude organisées au Louvre les 21 et 22 mars 2002. Sous la direction de Claude Fourteau. Paris : La Documentation française, 2002, p. 17.

54 Anne-Marie Bertrand. *Les bibliothèques municipales : enjeux culturels, sociaux, politiques*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p. 12.

55 *Idem*, p. 16.

56 Germain Viatte. « Le Centre Georges Pompidou ». In *Le musée et la bibliothèque : vrais parents ou faux amis ?*, op. cit., p. 232.

travailler sur « *le contact direct, de refuser le média froid et de toucher le public, soit grâce au créateur, soit avec un médiateur [...], qui n'appartenait pas au monde de l'histoire de l'art, ou peu, mais qui transmettait un savoir fait d'inquiétude, de mise en cause, et donc ce caractère profondément étrange de l'œuvre* »⁵⁷. Et l'affluence du public, au musée comme à la bibliothèque, donne à cet équipement situé en plein cœur de Paris un rôle nouveau, en tant que lieu de vie et de socialisation.

2) Les lieux de la médiation et de la démocratisation culturelles

a) De la nécessité d'accompagner le visiteur

La prise en compte de leur public par les musées et les bibliothèques s'accompagne, dans les années 70 et 80, de l'ajout d'une nouvelle fonction à celles déjà assignées aux deux institutions : il n'est plus seulement question, en effet, de la « présentation » des œuvres ou de la « transmission » d'informations et de contenus culturels, mais plus largement de « médiation ». Celle-ci vise à faire accéder un public à des œuvres ou à des savoirs, en construisant une interface entre ces deux univers étrangers l'un à l'autre (celui du public et celui de la connaissance ou de l'objet culturel), dans le but de permettre l'appropriation du second par le premier. La notion de médiation dépasse donc la simple diffusion ou communication d'un contenu : selon Jean Davallon, « *la notion de médiation apparaît à chaque fois qu'il y a besoin de décrire une action impliquant une transformation de la situation ou du dispositif communicationnel, et non une simple interaction entre éléments déjà constitués, et encore moins une circulation d'un élément d'un pôle à un autre. J'avancerais ainsi l'hypothèse qu'il y a recours à la médiation lorsqu'il y a mise en défaut ou inadaptation des conceptions habituelles de la communication [...]. Avec ce recours, l'origine de l'action se déplace de l'actant destinataire ou des inter-actants vers un actant tiers : il y a communication par l'opération du tiers* »⁵⁸. En faisant intervenir de multiples formes de communication, verbales et non verbales, la médiation favorise la création d'une relation, d'un lien singulier et signifiant, entre le public et l'objet ou le savoir qui lui est présenté. Elle entérine ainsi le passage, dans les musées comme dans les bibliothèques, d'une pure politique d'offre à une politique de l'accès, prenant en compte les besoins du public et les conditions de réception des œuvres.

Au sein de l'espace muséal, qui met en place une stratégie de présentation et de communication par l'exposition, la médiation se charge d'une dimension didactique : il s'agit de faciliter l'accès aux œuvres, de faire comprendre d'éventuels rapprochements et filiations

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Jean Davallon. « La médiation : la communication en procès ». *Médiation et information*, 2004, n° 19, p. 43-44.

historiques ou esthétiques, de permettre en quelque sorte l'interprétation. Selon Freeman Tilden, qui élabore en 1957 une théorie de « l'interprétation du patrimoine » à destination des parcs nationaux, celle-ci se présente comme une nouvelle forme d'éducation, qui permet de voir « *la face cachée des informations pour mettre en évidence l'essence des choses* »⁵⁹. Selon les principes fondateurs de l'interprétation définis par Tilden (et en particulier, l'importance de l'expérience et de la personnalité du visiteur, l'importance de la narration), l'accompagnement du visiteur doit se garder d'entrer dans une démarche trop scientifique, qui resterait alors inaccessible au plus grand nombre. Ainsi, les visites guidées, animations pédagogiques et autres activités proposées par les musées doivent aujourd'hui relever le défi d'une médiation mêlant stratégie didactique et approche ludique, à même de réaliser la jonction entre transmission d'un savoir et accès à une forme de plaisir : autrement dit, la médiation permettant de faire de la visite un « *loisir studieux* »⁶⁰, selon l'expression d'Elisabeth Caillet.

Dans les bibliothèques, la médiation consiste, selon Anne-Marie Bertrand, en un « *travail de pédagogie, de décodage, de conseil, de guidage, d'animation entre les usagers et les collections* »⁶¹. Plusieurs items de cette liste font référence à la dimension d'accompagnement et d'orientation, nécessaire aux lecteurs (et notamment aux nouveaux venus) pour s'approprier les lieux et les codes de l'établissement (signalétique, classement des ouvrages, fonctionnement des catalogues, etc.). La conception architecturale et le choix du mobilier constituent dès lors un premier niveau de médiation, à même de favoriser le repérage et la circulation dans les espaces. Mais les bibliothécaires se voient aussi comme des « passeurs » entre les collections et le public, exerçant leur fonction de médiateurs par le biais d'expositions, d'animations, ou de sélections d'ouvrages : il s'agit ainsi de valoriser le patrimoine à travers la présentation d'ouvrages et d'objets issus des fonds anciens, ou encore de mettre en lumière des auteurs, des textes ou des éditeurs réputés peu connus ou exigeants. Enfin, la médiation se charge, dans les bibliothèques, d'une importante dimension sociale, liée aux inégalités devant l'accès au livre et à la lecture, et, de plus en plus, aux inégalités devant l'accès à Internet et aux ressources numériques. L'accompagnement se rapproche alors nettement de la formation, en particulier lorsqu'il touche les publics les plus fragilisés socialement (handicapés visuels ou moteurs, personnes âgées, immigrés, demandeurs d'emplois, etc.).

59 Freeman Tilden. « L'interprétation de notre patrimoine ». In *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, op. cit., p. 245.

60 Elisabeth Caillet. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon : PUL, 1995.

61 Anne-Marie Bertrand. *Les bibliothèques municipales*, op. cit., p. 53.

b) *Élargissement des publics : de l'ambition politique à la réalité*

Si la prise en compte des publics a conduit à l'avènement de la médiation dans les musées et les bibliothèques, elle a également favorisé l'entrée de la question sociale au sein de ces institutions, notamment au travers du thème de la « démocratisation culturelle ». La recherche d'une « popularisation » de la culture était déjà en germe dans l'idéal révolutionnaire à l'origine des bibliothèques et des musées publics, mais c'est avec Malraux et la création des maisons de la culture en 1959 que naît une politique volontariste fondée sur un souci égalitaire d'accès à la culture : « *il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il, puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité* »⁶². Les politiques culturelles locales ne tardent pas à s'aligner sur cet objectif, encouragées par les lois de décentralisation de 1982 et l'accroissement substantiel du budget culturel de l'État, distribué notamment pas les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC). L'impact économique et social supposé et le prestige ainsi octroyé à la ville sont désormais clairement revendiqués par les élus qui se font décideurs et acteurs du développement culturel via la création et l'aménagement de nouveaux équipements.

Dans les musées, la volonté de démocratisation a souvent pris la forme d'un ajustement de la politique tarifaire (réductions, voire gratuité, pour certaines catégories de publics), d'une rénovation architecturale (avec prise en compte des normes d'accessibilité pour les handicapés moteurs), ou encore d'une programmation d'expositions prestigieuses et attractives, susceptibles de faire venir en nombre visiteurs locaux et touristes. Les bibliothèques ont, quant à elles, ouvert leurs portes à des pratiques ou à des genres plus populaires (la lecture de magazines, les bandes dessinées, les musiques actuelles telles que le rock et le rap, etc.), entraînant par là-même une modification de la posture du bibliothécaire, qui ne se vit plus, dès lors, comme celle d'un guide, et encore moins celle d'un censeur. Par le développement d'activités pédagogiques et la participation à des manifestations et commémorations nationales, musées et bibliothèques ont enfin œuvré en faveur d'une image plus familière, plus accessible de leurs établissements.

Si ces efforts de modernisation ont, dans l'ensemble, permis une augmentation du nombre de visiteurs dans les musées et les bibliothèques, la politique de démocratisation culturelle a cependant nettement montré ses limites, en particulier concernant la conquête de nouveaux

62 André Malraux. « Présentation du budget des affaires culturelles à l'Assemblée nationale ». 17 novembre 1959. In *Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat*. Dossier réalisé par Anne Krebs et Nathalie Robatel. La documentation française. Problèmes politiques et sociaux, n° 947, avril 2008, p. 26.

publics. L'enquête nationale consacrée aux pratiques culturelles des Français a ainsi permis, en 1998, de mesurer la persistance des inégalités sociales face à la fréquentation des équipements culturels : « *Quand on compare les résultats de la dernière enquête « Pratiques culturelles des Français », réalisée en 1998, à ceux de 1973, on constate que la fréquentation des équipements culturels est dans l'ensemble supérieure à ce qu'elle était auparavant [...]. Toutefois, la comparaison ne laisse apparaître aucune réduction significative des écarts entre les milieux sociaux. La tendance à la hausse constatée à l'échelle de la population française renvoie plus à des évolutions structurelles – gonflement des catégories de population pour qui la fréquentation des équipements culturels est la plus familière (les cadres et les professions intellectuelles supérieures, les professions intermédiaires et les étudiants notamment) – qu'à un réel élargissement des publics* »⁶³.

Les études réalisées depuis 1998 ne laissant percevoir aucun changement substantiel⁶⁴, musées et bibliothèques se trouvent donc aujourd'hui confrontés à la question de l'élargissement et du renouvellement de leurs publics, une question particulièrement sensible pour ces deux institutions qui s'interrogent sur leur avenir à plus ou moins long terme : l'attrait des jeunes devient notamment un enjeu majeur, à l'heure où ceux-ci développent de nouvelles pratiques culturelles, largement fondées sur la diffusion et la communication numériques, et au regard desquelles les institutions traditionnelles risquent de se trouver rapidement distancées. Pour dépasser les précédents échecs de la démocratisation et séduire de nouveaux publics, les musées et les bibliothèques semblent aujourd'hui privilégier des modes d'action plus fins, reposant sur des partenariats et des projets menés en concertation avec des acteurs des champs éducatif, social et culturel : publics scolaires, publics des prisons, publics handicapés ou encore publics issus des minorités ethniques se voient ainsi proposer des services et des offres spécifiques, destinés à étendre le champ d'intervention et donc l'audience touchée par les institutions.

3) *Le ou les public(s) : une dénomination plurielle et hésitante*

a) De la communauté homogène à l'éclatement des pratiques

Les critiques portant sur l'élitisme des musées et des bibliothèques, puis les tentatives œuvrant

63 Olivier Donnat. « La démocratisation de la culture en France à l'épreuve des chiffres de la fréquentation ». In *Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat*, op. cit., p. 68-69.

64 Citons notamment l'expérimentation récente dans certains musées français de la nocturne gratuite destinée aux moins de 26 ans : selon le Crédoc (Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie), le manque d'intérêt des non-initiés reste « *un obstacle plus difficile à surmonter que le prix* », expliquant un élargissement très relatif des publics touchés par la mesure. Crédoc. *La nocturne gratuite : un bon plan pour les jeunes et pour les musées* [en ligne]. Consommation et modes de vie, octobre 2008, n° 215. Disponible sur : <http://www.credoc.fr/pdf/4p/215.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

en faveur de la démocratisation culturelle ont eu pour effet de montrer que le public de ces institutions n'était pas unique et homogène, mais qu'il fallait bien le dénommer sous la forme plurielle « les publics », et ce afin de prendre en compte la diversité des caractéristiques sociales, des usages et des mécanismes de réception face aux œuvres. Historiquement, la notion de public se rattache, selon Gabriel Tarde⁶⁵, à la naissance et au développement des industries culturelles (l'imprimerie, la presse, etc.). Si la foule, née au XVIII^{ème} siècle avec la Révolution, se définissait par la simple coprésence et le contact physique entre une somme d'individus, le public, quant à lui, se caractérise par la formation d'une collectivité purement spirituelle entre des individus dont la cohésion est « toute mentale » : « *La formation d'un public suppose une évolution mentale et sociale bien plus avancée que la formation d'une foule. La suggestibilité purement idéale, la contagion sans contact, que suppose ce groupement purement abstrait et pourtant si réel, cette foule spiritualisée, élevée, pour ainsi dire au second degré de puissance, n'a pu naître qu'après bien des siècles de vie sociale plus grossière, plus élémentaire* »⁶⁶.

Cette conception du public comme groupe social actif, réuni sur la base d'une communauté spirituelle, trouve un écho dans les années 1960 avec les travaux de Jürgen Habermas portant sur « l'espace public », un concept initialement proposé par Kant. Selon Habermas, l'espace public est conçu comme « *un espace de pratiques intellectuelles fondé sur l'usage public de leur raison par des individus privés dont la compétence critique n'est point liée à leur appartenance à un corps patenté ou au monde de la cour mais à leur qualité de lecteurs et de spectateurs rassemblés par le plaisir de la discussion conviviale* »⁶⁷. Le type idéal de cette sphère publique est forgé à partir de l'analyse historique de la formation d'un réseau de communication et de discussion, dépassant le cercle jusque-là limité des érudits, au sein de la sphère privée bourgeoise de la fin du XVIII^{ème} siècle. Les notions de communauté et de société apparaissent alors essentielles pour penser le public de la culture, tel qu'il est étudié par les sociologues de la fin du XX^{ème} siècle. Mais, face au constat, fait par Bourdieu notamment, de la persistance des inégalités sociales en termes d'accès à la culture, l'idée d'une communauté unique et homogène tend peu à peu à éclater au profit d'une addition de pratiques, relevant davantage de la consommation de biens culturels que de la formation d'une communauté d'échange et de discussion.

Devenus pluriels, les publics des institutions se révèlent dès lors très difficiles à penser : ceux-ci se construisent en effet de manière éphémère et précaire, se décomposant et se recomposant en

65 Gabriel Tarde. *L'opinion et la foule*. Paris : PUF, 1989.

66 *Idem*, p. 34.

67 Jürgen Habermas. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 42.

permanence. Les observateurs, sociologues du milieu universitaire ou engagés sur le terrain des musées et des bibliothèques, tendraient plutôt aujourd'hui à privilégier une approche empirique, visant à reconstituer après-coup les publics des institutions, à partir des données recueillies via des enquêtes quantitatives ou qualitatives. La cellule Évaluation de la Direction des Expositions à la Cité des Sciences et de l'Industrie comme le service Études et recherche de la Bibliothèque publique d'information se donnent ainsi pour objectif d'étudier, via des enquêtes et statistiques, l'évolution des taux de fréquentation, les profils des visiteurs, ou encore les pratiques de visite à l'échelle du site. Mais si ces lieux atypiques ont inscrit la connaissance de leurs publics au cœur de leurs missions, cette préoccupation se fait sentir, plus largement, au sein des deux milieux professionnels, principalement à travers la notion d'observatoire : un Observatoire Permanent des Publics (OPP) a été mis en place en 1990 par la Direction des Musées de France ; l'Observatoire Permanent de la Lecture Publique à Paris (OPLPP), créé en 1995, poursuit les mêmes objectifs ; enfin la Direction du Livre et de la Lecture a elle-même récemment installé un Observatoire de la Lecture au sein du Bureau des bibliothèques territoriales.

b) Publics, usagers, citoyens ou clients ?

L'évolution de la notion de public et sa confrontation à la réalité des profils et des pratiques au sein des musées et des bibliothèques conduisent aujourd'hui les sociologues à lui préférer d'autres termes, plus précis, moins flous. Christophe Evans, sociologue à la Bibliothèque publique d'information, relève ainsi la liste des ambiguïtés qui pèsent sur la notion de « public des bibliothèques » : « *Beaucoup ne prennent en compte que les usagers inscrits, cela par commodité, mais aussi parce qu'ils considèrent que l'inscription est la procédure la plus qualifiante qui soit [...]. D'autres voudront aller plus loin et vont se préoccuper du profil des visites et identifier éventuellement des nouveaux venus, des occasionnels, des réguliers, des assidus [...]. Toujours sous l'angle des pratiques, on peut faire la différence entre les emprunteurs et les non-emprunteurs, distinguant ainsi des inscrits actifs et des inscrits passifs [...]. Sans même parler des emprunts, on peut aussi réserver l'appellation « public » aux usagers (inscrits ou non) qui consultent des documents sur place* »⁶⁸. La question des pratiques se révélant déterminante, il conviendrait ainsi d'abandonner le terme « public », trop théorique, au profit de celui « d'usager », plus précis, plus proche des réalités observées : « *La notion de public est donc variable et ambiguë. C'est plus une catégorie commune qu'une catégorie sociologique à proprement parler. Il est sans doute préférable, si l'on préfère observer et décrire l'univers des bibliothèques de façon un tant soit peu objective, de recourir au terme plus indifférencié*

68 Christophe Evans. « Usagers et usages en bibliothèques ». In *Les bibliothèques en France : 1991 – 1997*. Paris : Éd. Du Cercle de la Librairie, 1998, p. 204.

d'usagers. Insister sur les usages, sur le « faire » [...] permet d'échapper au principe de réduction et de normalisation des catégories héritées du sens commun »⁶⁹.

Dans le domaine des musées, un flou similaire entoure une série de vocables souvent employés comme synonymes : on retrouve en effet indifféremment dans les écrits professionnels les expressions « publics », « visiteurs » ou « usagers » des musées et des expositions. Pour Joëlle Le Marec, le statut de membre du public s'acquiert d'abord « *par franchissement d'un seuil* »⁷⁰. Mais cette première assertion est très rapidement tempérée, en ce qu'elle ne permet pas de prendre en compte les situations dans lesquelles l'activité n'est pas « *cadreé spatialement et temporellement par l'instance de production* »⁷¹. Il faudrait donc distinguer deux entités distinctes : d'une part, le statut de visiteur « effectif » ; d'autre part, le public comme « *collectif de référence constamment disponible, dont on fait partie potentiellement au-delà de la démarche d'actualisation du statut par fréquentation d'un lieu* »⁷².

À ces précisions et ajustements nécessaires concernant la figure du public des musées et des bibliothèques s'ajoute l'apport de nouveaux concepts inspirés du marketing. Celui-ci tend en effet à pénétrer le secteur culturel à partir des années 1980, structurant les relations aux différents « publics cibles » des institutions en termes d'offre et de demande. Le recours à la figure du consommateur invite les professionnels à une meilleure connaissance des goûts et des besoins potentiels de leurs publics, l'objectif étant de satisfaire au mieux ces attentes pour conduire à la fidélisation. Anne-Marie Bertrand constate que cette évolution n'est pas propre aux seules institutions culturelles : « *Les citoyens sont devenus des consommateurs – antienne des dernières municipales. Le président de l'Association des maires de France, Jean-Paul Delevoye, est l'un des premiers à l'exprimer : « Il y a cinq ans, le grand débat, c'était la cohésion sociale. En 2001, les gens veulent des services, du confort, de la sécurité, de la propreté », dit-il, lui même aux prises avec le « citoyen-consommateur » dans sa ville de Bapaume* »⁷³.

Les bibliothèques sont pleinement touchées et ébranlées par l'avènement de cette logique de marché, dans la mesure où leur image reposait largement, jusqu'alors, sur un modèle non-marchand, détaché des contraintes pesant sur le secteur commercial (notamment l'édition et la librairie), et permettant par là-même l'établissement d'une relation de transparence avec les

69 Idem, p. 205.

70 Joëlle Le Marec. « Le public : définitions et représentations ». In *Publics et musées : la confiance éprouvée*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 26.

71 Idem, p. 28.

72 Id., p. 34.

73 Anne-Marie Bertrand. *Les bibliothèques municipales : enjeux culturels, sociaux, politiques*, op. cit., p. 140.

usagers. Quant aux musées, ils ne sont pas exempts de cette crise d'image et de confiance qui frappe aujourd'hui les institutions culturelles : entre les annonces publiques concernant la gratuité de l'accès aux collections et le développement de nouveaux secteurs commerciaux (vente de reproductions et de produits dérivés, sur place ou en ligne, dispositifs d'accompagnement audio ou vidéo proposés à la location dans les salles ou en téléchargement sur Internet, etc.), l'image des institutions et la manière dont elles envisagent les relations avec leurs publics semblent, elles aussi, largement mises à l'épreuve.

L'ouverture au public des musées et des bibliothèques, dimension fondatrice du projet révolutionnaire, inspire toujours débats et critiques au début du XXI^{ème} siècle. Si les deux institutions se sont très nettement engagées dans la voie de la rénovation et de la médiation, et ce afin de modifier leur image et d'attirer de nouveaux publics, les hésitations actuelles sur la terminologie à employer (publics, visiteurs, clients ou « usagers cibles » du musée et de la bibliothèque ?) traduisent un ébranlement de la fonction sociale qui leur était traditionnellement attribuée, ainsi que l'émergence d'un nouveau mode de relation entre les institutions et leurs publics. L'impact des nouvelles technologies et d'Internet en particulier n'est sans doute pas étranger à cette modification des pratiques et aux interrogations qui l'accompagnent concernant la place et l'avenir des institutions garantes de la culture.

Deuxième partie

Nouveau média, nouvelles pratiques : musées et bibliothèques contre/sur Internet

Musées et bibliothèques se sont progressivement, au cours du XX^{ème} siècle, ouverts à de nouveaux médias, de nouveaux supports (vidéodisques, bandes magnétiques, puis cédéroms), pour lesquels les modes de mise à disposition ont dû être repensés, et les pratiques de conservation renouvelées. L'usage des technologies numériques s'inscrit dans le prolongement de cette démarche de modernisation, mais les spécificités du média Internet et sa diffusion massive au sein des sociétés modernes ont toutefois engendré de nouveaux enjeux, de nouveaux défis, encore inédits pour les institutions culturelles. Avec le principe de dématérialisation offert par le numérique et les effets qui l'accompagnent (rapidité, immédiateté, abolition des distances), celles-ci se voient en effet quelque peu mises à mal dans leurs fonctions de diffusion et de transmission des œuvres et produits culturels.

Pourtant, après avoir considéré les menaces et risques d'Internet, les musées et les bibliothèques s'en sont peu à peu appropriés les fonctionnalités, d'abord pour des usages professionnels, puis pour la mise à disposition d'informations et de contenus à destination des internautes. Enjeu culturel et politique majeur, la diffusion et la valorisation numériques du patrimoine font aujourd'hui l'objet de multiples propositions, dont les formes révèlent autant de logiques adoptées par les institutions pour penser leur positionnement et leur degré d'investissement sur les réseaux. Ce sont ces différentes logiques que nous tenterons d'étudier à travers les réalisations mises en ligne sur leurs sites Internet par les musées et les bibliothèques, réalisations que nous aborderons sous l'angle d'une typologie commune aux deux institutions.

I. L'émergence des réseaux et leur impact sur le secteur culturel

1) Naissance et développements d'Internet

a) L'invention des réseaux : vers un nouvel espace-temps ?

La naissance d'Internet remonte aux années 1960, avec le développement des premiers réseaux de communication. Les expérimentations ont lieu à la fois dans le secteur militaire et dans les milieux universitaires : à l'époque de la Guerre Froide, le département de la Défense des États-

Unis cherche en effet à développer un réseau de communication militaire capable de résister aux attaques nucléaires ; de leur côté, les chercheurs américains s'emploient à améliorer les performances des machines informatiques en travaillant sur les possibilités de communication et d'interaction avec et entre les ordinateurs. En 1969, le réseau Arpanet, ancêtre d'Internet, voit le jour, avec pour principale caractéristique le fait de relier les machines de quatre instituts universitaires, grâce à un système de réseau à quatre nœuds. L'abondante diversité des méthodes de communication en réseau entraîne peu à peu un besoin d'uniformisation : le protocole TCP est ainsi mis au point en 1972 ; il permet de connecter différents réseaux entre eux en acheminant des données fragmentées en paquets. Ce protocole devient très vite mondial ; il gagne l'Europe et notamment le CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire), qui travaillait lui aussi sur les communications en réseau. Dès 1980, Tim Berners-Lee, chercheur au CERN, met au point un système de navigation hypertexte, ainsi qu'un logiciel baptisé *Enquire* permettant de naviguer selon ce principe. Ses recherches aboutissent en 1990 avec l'invention du protocole HTTP (HyperText Transfer Protocol) et du langage HTML (HyperText Markup Language), qui ouvrent la possibilité de naviguer sur les réseaux à l'aide de liens hypertexte. Ces dernières découvertes marquent véritablement la naissance du « World Wide Web » tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Dès le milieu des années 90, les technologies d'Internet ont connu une diffusion massive, accélérée en l'an 2000 avec le développement des connexions haut débit. La rapidité des échanges est désormais de règle, de même que l'immédiateté de l'accès à l'information. Ces caractéristiques reposent sur le principe de dématérialisation des contenus et informations disponibles sur Internet : tout contenu, de quelque nature qu'il soit, se trouve transformé selon le principe du codage binaire, et ce afin de pouvoir circuler aisément sur les réseaux. Ce système, à la base du fonctionnement des ordinateurs, consiste à utiliser deux états (représentés par les chiffres 0 et 1) pour coder les informations. Le bit (contraction de « binary digit ») représente la plus petite unité d'information manipulable par une machine ; l'octet est une unité plus conséquente, composée de 8 bits. Ainsi transformées et communiquées sous la forme de combinaisons d'octets, les informations semblent accessibles à tout moment et en tout lieu.

Ce phénomène de réduction de la durée s'accompagne ainsi, chez les internautes, d'une sensation équivalente (réduction ou compression) dans l'ordre de l'espace. Le sociologue Luc Bonneville, s'intéressant à la représentation de la temporalité chez les utilisateurs d'Internet, souligne ainsi deux phénomènes principaux⁷⁴ : la représentation d'un « *temps instantané* » (l'idée

74 Luc Bonneville. *La représentation de la temporalité chez les utilisateurs d'Internet* [en ligne]. Université du

de changement n'impliquant plus, pour l'utilisateur, celle de succession temporelle, mais s'élaborant exclusivement sur la base de l'immédiateté), et la conception d'un « *temps sans espace* » (le temps de l'Internet étant considéré comme une « négation de l'espace », à travers le sentiment d'abolition des distances). Réseau dématérialisé, reposant sur un principe d'échange d'informations chiffrées, Internet favoriserait ainsi les représentations fondées sur l'absence de lieu, de territoire. Éric Guichard, dans son article sur la « géographie de l'Internet », s'amuse pourtant de ce que les chiffres de l'adresse IP d'une machine « *détruisent le territoire et fabriquent de l'espace* », tandis que les noms de domaine, parfois à référence géographique (codes de pays, noms de villes, etc.) « *construisent des repères culturels et des territoires virtuels, qui peuvent facilement devenir réels* »⁷⁵. La représentation d'un espace de l'Internet serait donc possible, d'autant plus si l'on considère l'aspect communautaire sur lequel il se fonde.

b) Internet et l'utopie communautaire

Né au sein de la communauté scientifique, développé par des réseaux d'informaticiens, Internet repose, dès les premiers travaux menés autour d'Arpanet, sur des fondements collectifs, valorisant l'échange, le partage et l'entraide. Selon Patrice Flichy, un certain nombre d'utopies portées par ces communautés auraient ainsi permis les développements techniques à l'origine de l'outil : « *Au fur et à mesure que le projet technique prenait forme, qu'il se développait, de nouvelles utopies apparaissaient (l'idée de communication et d'échange remplaçait celle de calcul à distance), elles se nourrissaient des premières expériences et orientaient à nouveau les choix techniques à venir et les usages qui se déployaient. Ce cercle vertueux tout à fait exceptionnel entre l'élaboration d'utopies, le travail technique et la construction des usages n'a été possible que parce que l'on était dans une communauté relativement fermée et homogène qui trouvait là un instrument de travail dont elle avait besoin et qu'elle pouvait structurer en fonction de ses propres pratiques* »⁷⁶.

Les développements d'Internet sont par la suite jalonnés de pratiques communautaires, de phénomènes de groupes et de rassemblements, qu'ils soient ou non motivés par des intérêts communs ayant trait à l'informatique. Le plus célèbre d'entre eux est sans doute celui qui vise à développer et à fournir aux utilisateurs des produits et systèmes libres, ouverts, alternatifs aux solutions commerciales principalement proposées par Microsoft. La philosophie qui prévaut,

Québec à Montréal, 2000. Disponible sur : <http://commposite.org/index.php/revue/article/view/89/66> (consulté le 26 mai 2009).

75 Éric Guichard. « La Géographie de l'Internet ». In *Lieux de savoir : espaces et communautés*. Sous la direction de Christian Jacob. Paris : Albin Michel, 2007, p. 994.

76 Patrice Flichy. *L'imaginaire d'Internet*. Paris : La Découverte & Syros, 2001, p. 83.

pour les concepteurs et les contributeurs de ces logiciels, est fondée sur la notion de liberté, au sens de « liberté d'utilisation » : un logiciel libre s'oppose aux solutions propriétaires car ses sources et l'ensemble des instructions le concernant sont accessibles et modifiables, les améliorations apportées étant alors généralement reversées à l'ensemble de la communauté. Ces principes de liberté ont été codifiés dans un dispositif appelé « copyleft », dérivé du copyright mais aux objectifs diamétralement opposés : à la stricte protection des droits du concepteur répondent la liberté d'utiliser, de copier, de modifier et de diffuser le logiciel.

Espace communautaire et espace de liberté, Internet constituerait ainsi un nouvel espace public, favorisant la discussion, la circulation des opinions et des informations. D'aucuns ont d'ailleurs cherché à protéger les spécificités de cet espace social à part, à l'instar de John Barlow, cofondateur de l'Electronic Frontier Foundation et auteur d'une « déclaration d'indépendance » de l'Internet publiée en 1996, à l'occasion du séminaire de Davos : « *Nous rédigeons notre propre contrat social. L'autorité y sera définie selon les conditions de notre monde [...]. Nous créons un monde où tous peuvent entrer, sans privilège ou préjugé liés à la race, au pouvoir économique, à la puissance militaire ou au lieu de naissance. Nous créons un monde où chacun, où qu'il se trouve, peut exprimer ses idées aussi singulières soient-elles, sans craindre d'être réduit au silence [...]. Dans ce nouveau monde, l'autorité naîtra de l'éthique, de l'intérêt individuel et du bien public* »⁷⁷.

La question de la régulation d'Internet fait ainsi largement débat à la fin des années 90 et dans les années 2000, l'idéal de liberté se heurtant à la nécessité de légiférer, réclamée par les juristes et les acteurs commerciaux. Le principe d'accès à une information libre pour tous est potentiellement porteur, en effet, d'une contestation des lois de la propriété intellectuelle. Si les autorités, françaises ou étrangères, s'emploient aujourd'hui à réguler la diffusion et la circulation des contenus, notamment culturels, sur Internet, il faut pourtant constater, avec Patrice Flichy, que ce média reste un espace largement ambivalent, au sein duquel coexistent espace privé et espace public, secteurs marchand et non-marchand, pratiques légales de diffusion et contournement des dispositifs de protection. Et c'est dans cette ambivalence que se trouvent « *sa véritable originalité, sa richesse et la source de tous les dangers* »⁷⁸.

77 John Barlow. « A cyberspace independence declaration ». Cité par Patrice Flichy. *L'imaginaire d'Internet*, op. cit., p. 201.

78 Patrice Flichy. *L'imaginaire d'Internet*, op. cit., p. 251.

2) *La culture à l'épreuve du numérique*

a) *L'offre et les usages touchés par la « révolution numérique »*

Le secteur de la culture est particulièrement touché par la diffusion massive d'Internet et l'essor des technologies numériques. Sont en cause, en premier lieu, les notions d'abondance et d'accès, qui, en permettant la démultiplication et l'accélération des logiques de diffusion, renouvellent totalement la question de la mise en circulation des œuvres et des savoirs, jusqu'alors maîtrisée par les institutions et autres acteurs détenant une forme de légitimité dans le domaine culturel. Selon François Stasse, auteur d'un rapport sur l'accès aux œuvres numériques conservées par les bibliothèques publiques, « *la révolution numérique bouleverse l'accès à l'information, au savoir, à la culture. L'utilisateur du réseau Internet le constate quotidiennement. Mais cette révolution ne touche pas seulement à l'accès à l'information ; elle concerne aussi sa production et sa conservation. On pressentait depuis vingt ans que sa portée économique et culturelle serait comparable à celle de l'invention de l'imprimerie. C'est aujourd'hui une certitude* »⁷⁹. La comparaison avec l'invention de l'imprimerie est significative, car dans les deux cas, il s'agit d'un progrès technique ayant entraîné à la fois une reconfiguration de l'offre éditoriale et un important renouvellement des pratiques culturelles et sociales (avec, pour Internet comme pour l'imprimerie, une diffusion accrue de l'information, sous des formes jusqu'alors inédites). Ce à quoi le secteur culturel est aujourd'hui confronté est donc tout autant une révolution de l'offre qu'une révolution des usages.

Révolution de l'offre, car le « cyberspace » propose un volume toujours croissant de ressources payantes ou gratuites, soit un règne de l'abondance, fondé sur une double logique de massification et de diversification. De nouveaux modes de production et de légitimation des contenus culturels émergent en effet sur les réseaux, notamment avec les phénomènes de création et de recommandation portés par les internautes eux-mêmes : sites personnels, forums, blogs, ou encore plateformes d'échange de fichiers musicaux et de vidéos participent ainsi d'un phénomène d'explosion de la masse documentaire et culturelle disponible en ligne. Quant à la distribution des œuvres, elle connaît elle aussi un important revirement avec le passage au numérique. Selon Chris Anderson, rédacteur en chef du magazine *Wired*, Internet favoriserait en effet le maintien de niches culturelles en permettant aux demandes les plus diverses de s'exprimer – et d'être satisfaites : ce modèle dit de la « longue traîne »⁸⁰ s'opposerait ainsi aux circuits de

79 François Stasse. *Rapport au Ministre de la culture et de la communication sur l'accès aux œuvres numériques conservées par les bibliothèques publiques* [en ligne]. Avril 2005. Disponible sur : http://www.centrenationaldulivre.fr/IMG/pdf/rapport_Francois_Stasse.pdf (consulté le 26 mai 2009).

80 Chris Anderson. « The Long Tail » [en ligne]. *Wired*, October 2004, Issue 12.10. Disponible sur : <http://wired-vig.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html> (consulté le 26 mai 2009).

diffusion traditionnels soumis à d'importantes contraintes de stockage et de logistique, et privilégiant, de fait, les réponses aux attentes les plus communes des consommateurs. S'appuyant avant tout sur l'exemple des librairies en ligne telles Amazon, Anderson précise que son modèle s'applique potentiellement à l'ensemble des industries culturelles, à condition que l'offre disponible soit assez conséquente et que sa valorisation sur Internet permette à la fois l'exploration et la recommandation des contenus.

Abondance et immédiateté sont également à l'origine d'une révolution des usages : rapidité de la recherche et de l'accès au contenu, nomadisme, partage et gratuité, sont ainsi devenus les piliers de la consommation culturelle chez les « digital natives » ou « natifs numériques »⁸¹, ces jeunes qui sont nés et ont grandi avec les ordinateurs, Internet et les baladeurs Mp3. Lors du congrès de l'Association des Bibliothécaires de France, en juin 2008, Sylvie Octobre, sociologue au Département Études, Prospective et Statistiques (DEPS) du Ministère de la culture, identifiait trois dimensions clés de la mutation touchant les pratiques culturelles des jeunes à l'heure du numérique : *mutation du rapport au temps* (avec l'essor de la consommation à la demande et de la « multi-activité ») ; *mutation du rapport aux objets culturels* (avec l'accroissement de l'offre en ligne et la diffusion de contenus autoproduits, permise par les blogs et les outils participatifs, auxquels s'ajoute un effet d'hybridation favorisé par des transferts d'un support à un autre) ; et enfin *mutation des relations sociales* (avec la progression de l'aspect communautaire et identitaire des réseaux, qui fait de la relation dans le monde virtuel un élément important de la construction de repères chez les jeunes générations). Et ces évolutions, largement partagées par les adolescents, tendent à remettre en cause la place et le rôle des institutions de transmission de la culture : « *l'école, de même que les équipements culturels, ne détiennent plus le monopole de l'accès aux œuvres, ni même le monopole de la définition d'une œuvre puisque les communautés d'intérêt thématique proposent des systèmes de labellisation et de production de légitimité qui concurrencent celles des institutions [...]. Puisque ces générations vivent sur un mode relationnel et non plus statutaire, l'argument de la position (sachant/apprenant) ne suffit plus à légitimer ni à fonder l'hégémonie du discours institutionnel* »⁸².

b) *L'hypertexte, nouveau langage pour les arts et la culture*

Au-delà des enjeux touchant à l'accès et à l'usage des contenus culturels en ligne, c'est toute la

81 Howard Rheingold. « Natifs numériques ou des raisons d'être optimistes ». *MédiaMorphoses*, septembre 2007, n° 21, p. 28-30.

82 Sylvie Octobre. « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ? » [en ligne]. *Culture prospective*, janvier 2009, 2009-1, p. 6. Disponible sur : <http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/Cprospective09-1.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

question de la structuration de l'offre qui se trouve modifiée par le numérique. Internet, avec ses propriétés hypertextuelles et multimédia, tend en effet à favoriser de nouvelles formes de configuration des contenus, fondées sur la discontinuité, la non-linéarité et l'ouverture : « *l'hypertexte est d'abord configuré comme une arborescence, c'est à dire comme un mode de structuration de type dynamique puisqu'il suggère une multiplicité de parcours possibles* »⁸³, rappelle Bernard Deloche dans son essai sur la « nouvelle culture ». La conception et la mise en ligne de contenus numériques impliquent donc la nécessaire prise en compte de ces caractéristiques de l'écriture numérique : à l'effet de clôture, d'achèvement d'une œuvre ou d'un texte « matériel », rendu notamment par la structuration de ses parties, répond la logique d'ouverture d'un contenu « virtuel », offert à la déconstruction et à la recombinaison permanentes sur les réseaux.

Les ressorts de ce fonctionnement dynamique sont clairement décrits par Pierre Lévy : « *L'hypertexte serait constitué de nœuds (les éléments d'information, paragraphes, pages, images, séquences musicales, etc.) et de liens entre ces nœuds (références, notes, pointeurs, boutons fléchant le passage d'un nœud à l'autre [...]). Par ailleurs, la numérisation permet d'associer sur le même médium et de mixer finement les sons, les images animées et les textes. Selon cette première approche, l'hypertexte numérique se définirait donc comme une collection d'informations multimodales disposée en réseau à navigation rapide et intuitive* »⁸⁴. Entre ouverture à la circulation via les « nœuds » et ouverture à différents types de contenus, le support numérique produirait donc une forme éditoriale totalement inédite, susceptible de créer de nouvelles relations entre les objets culturels et le contexte de leur réception.

Les nouveaux médias apportent enfin des possibilités inédites en termes d'interactivité, invitant à repenser les logiques de diffusion des contenus culturels et notamment la différenciation stricte entre les deux pôles d'émission et de réception. En effet, tout objet virtuel ne devient véritablement « présent » au monde que lorsqu'il est actualisé par l'intervention d'un tiers. Cette nécessité de l'actualisation est particulièrement vraie concernant l'information numérique, qui existe, virtuellement, à tout moment et en tout lieu, sous la forme d'une combinaison d'octets. L'action du récepteur, qu'il s'agisse d'un simple « appel » de la page, de l'activation d'une fonctionnalité ou d'une intervention plus complexe sur l'interface proposée à l'écran (via un ou plusieurs clics ou une saisie au clavier), participe ainsi pleinement de la production, voire de la transformation, du contenu numérique. Ces actions sont certes prévues et

83 Bernard Deloche. *La nouvelle culture : la mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 116.

84 Pierre Lévy. *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris : la Découverte, 1998, p. 42.

scénarisées en amont par les concepteurs, mais elles contribuent toutefois à inscrire l'utilisateur au sein du dispositif.

Selon Geneviève Vidal, l'interactivité proposée par les produits culturels en ligne est de nature à conférer un nouveau pouvoir à l'usager : « *dans ces dispositifs, les plaisirs et les contraintes traduisent le pouvoir des usagers, dotés d'une culture technique. Semble-t-il plus efficaces, plus rapides, manipulateurs de données, les usagers engagent leur corps dans une posture interactive. Une nouvelle manière de tisser des relations médiatisées par ordinateur se met en place. [...] il s'agit de combler une distance créant des contraintes liées aux interfaces fonctionnelles [...] pour trouver le plaisir de produire des parcours hypermédiatiques, d'être libre d'intervenir en permanence* »⁸⁵. Ainsi engagés au sein des dispositifs de médiation, les usagers revendiquent de nouvelles formes d'intervention dans les contenus, à travers la manipulation, la transformation ou la mise en circulation des informations. Dès lors, l'interactivité permise par les technologies numériques doit inviter à repenser les modes d'appropriation des objets culturels en ligne, ainsi que le positionnement des acteurs de ces dispositifs de communication. De simple récepteur, l'usager devient contributeur actif : une transformation qui peut se vivre, dans les relations avec les institutions garantes de la culture, sur le mode d'une confrontation de pouvoirs, comme le laisse entendre Geneviève Vidal, ou sur un mode plus collaboratif.

3) *Le Web 2.0 : une révolution en marche ?*

a) *Principes et applications du « Web des utilisateurs »*

Proposé en 2004 par Tim O'Reilly, fondateur de la société O'Reilly Media, l'expression « Web 2.0 » a surtout connu un succès fulgurant au cours de l'année 2007. Plusieurs essais de définitions ont permis de mieux cerner ce concept, initialement lancé de manière très vague afin de décrire un ensemble d'évolutions technologiques touchant la production et la diffusion de contenus sur Internet. Celle qui semble faire référence aujourd'hui est celle proposée par Tim O'Reilly en 2005 : « *Le Web 2.0 est le réseau en tant que plateforme, enjambant tous les dispositifs reliés ; les applications du Web 2.0 sont celles qui tirent le meilleur des avantages intrinsèques de cette plateforme : fournissant un service de logiciel mis à jour en permanence, offrant plus et mieux aux utilisateurs, consommant et ré-agençant des données des sources multiples, incluant les particuliers qui peuvent fournir leurs propres données et services sous une forme qui autorise le retraitement par d'autres, créant des effets de réseau au travers d'une « architecture de participation » et allant au-delà de la métaphore de page du Web 1.0 pour fournir des*

⁸⁵ Geneviève Vidal. *Contribution à l'étude de l'interactivité : les usages du multimédia de musée*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 77.

expériences riches d'utilisateur »⁸⁶. L'effet de réseau et la logique communautaire, qui préexistaient à l'invention du Web 2.0, sont ainsi particulièrement mis en avant, de même que la participation active des utilisateurs.

Si les technologies en elles-mêmes ne constituent pas une « révolution » (certaines d'entre elles, habituellement associées au Web 2.0, existaient déjà avant 2004), c'est bien la diffusion massive, au-delà des cercles restreints d'initiés, des outils et des pratiques communautaires qui semble de nature à modifier profondément les relations entre utilisateurs et la structuration des canaux de production/diffusion. Comme l'indique en effet Bernard Miège, auteur de *La Société conquise par la communication*, « ce qu'il faut souligner, ce n'est pas le caractère disruptif du phénomène, car il était prévisible, mais sa diffusion élargie et son importance qualitative. Les flux d'information circulent vite et dans des quantités fortement croissantes »⁸⁷.

Parmi les applications emblématiques du Web 2.0, à même de favoriser ce nouvel ordre de la diffusion et de la participation, on trouve en premier lieu les blogs, plateformes d'édition permettant aux internautes de publier du contenu en ligne sans aucune connaissance en matière de développement informatique. Chaque élément, appelé billet, peut être commenté et lié à d'autres ressources, ce qui a contribué à faire des blogs de véritables espaces de sociabilité au positionnement mixte, entre sphère intime et sphère publique. Utilisés pour partager des expériences personnelles, échanger des informations professionnelles ou même pour diffuser des créations à vocation littéraire ou artistique, les blogs ont largement participé au phénomène d'explosion de la masse documentaire disponible sur la Toile. Les wikis, outils de publication et de gestion de contenus collaboratifs, ont connu un développement moindre, du fait de leur mode d'utilisation légèrement plus complexe que celui des blogs. L'exemple de l'encyclopédie en ligne Wikipédia, fonctionnant sur ce modèle, témoigne néanmoins du succès de ce type d'outil, dès lors qu'il atteint un nombre assez élevé de contributeurs (appelé « masse critique »), à même de faire « vivre » les contenus et de les corriger rapidement en cas d'erreur ou de détournement.

On soulignera également, parmi les apports du Web 2.0, l'importance des plateformes de publication et de partage de fichiers multimédia (photos, vidéos, sons, etc.) : ces outils, dont les exemples les plus connus sont Flickr pour les photos, Youtube pour les vidéos et MySpace pour le son, ont en effet fondé leur succès sur la possibilité offerte aux utilisateurs de produire et de

86 Tim O'Reilly. « Web 2.0 : Compact Definition ? ». Cité et traduit par Les infostratèges. *Genèse du terme Web 2.0* [en ligne]. 17 décembre 2006. Disponible sur : <http://www.les-infostrateges.com/article/0612270/genese-du-terme-web-20> (consulté le 26 mai 2009).

87 Bernard Miège. *La Société conquise par la communication, t. III, Les TIC entre innovation technique et ancrage social*. Grenoble : PUG, 2007, p. 66.

mettre en ligne leurs propres contenus, ainsi que les marqueurs (« tags ») permettant de les identifier et de les classer. Derniers nés, les réseaux sociaux, à dimension personnelle ou professionnelle, offrent aux utilisateurs la possibilité de communiquer, via différentes fonctionnalités, avec des amis ou des connaissances, en élargissant peu à peu son cercle à d'autres personnes ayant des intérêts ou des relations en commun. Ces réseaux peuvent être ouverts à tous, tels Facebook, l'exemple le plus connu et le plus médiatisé, ou limités par l'envoi d'invitations aux nouveaux entrants.

b) Communication 2.0 : vers le « village global » numérique ?

Défini par certains comme le « Web des utilisateurs », le Web 2.0 amplifie la logique communautaire déjà présente aux origines d'Internet, et en fait le principal lieu des échanges culturels et informationnels. Mais là encore, il serait inexact d'attribuer la naissance de communautés d'échange et d'intérêt aux évolutions technologiques du Web 2.0 : celles-ci existaient déjà auparavant, favorisées par d'autres médias de communication tels que la presse. Selon Franck Rebillard, « *les médias spécialisés et notamment la presse magazine de niche permettent à des lecteurs peu nombreux et souvent éloignés géographiquement de se retrouver autour de sujets parfois très pointus. [...] Les fanzines s'appuient sur une dynamique communautaire encore plus affirmée notamment dans le mode de transmission (distribution de proche en proche) finalement très voisine de celle rencontrée dans la blogosphère* »⁸⁸.

La nouveauté du Web 2.0 résiderait donc plutôt dans la fourniture d'outils et de technologies autorisant des modes d'interaction plus variés et plus réactifs que ceux offerts par les médias antérieurs. Plus que l'idée de communauté virtuelle, c'est celle de communauté médiatée qu'il faudrait alors retenir pour penser le changement de paradigme. Quant au phénomène de déplacement des relations entre personnes, via l'émergence d'un espace de sociabilité à part, il serait, là aussi, à replacer dans une perspective plus générale, moins centrée sur la technique. En effet, selon Dominique Cardon, sociologue et spécialiste des nouveaux médias, « *la place de plus en plus grande qu'occupent les nouvelles technologies dans la conduite des interactions ne doit pas être comprise comme la constitution d'un espace séparé, différent ou concurrent de l'univers relationnel ordinaire. Si, à l'évidence, ces technologies permettent d'étendre quelque peu la taille et le volume des liens qui composent la sociabilité des individus, ces nouvelles pratiques augurent moins de la constitution d'un « village global » où chacun serait connecté à chacun,*

⁸⁸ Franck Rebillard. *Le Web 2.0 en perspective : une analyse socio-économique de l'Internet*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 25.

que d'une série de lignes de déplacement à l'intérieur du système relationnel des personnes »⁸⁹.

Si les modes de relation évoluent avec la logique communautaire d'Internet et en particulier du Web 2.0, ce mouvement semble donc essentiellement aller dans le sens d'une continuité ou d'une complémentarité plutôt que d'une opposition avec les principes de communication antérieurs. Les acteurs du secteur culturel auraient donc moins à craindre ce premier phénomène que celui qui voit passer les internautes du statut de consommateur passif à celui de contributeur actif : grâce aux outils de contribution, de recommandation et de participation mis à sa disposition sur les plateformes, l'utilisateur tend en effet à devenir acteur plutôt que spectateur. Quittant, dès lors, la logique de « diffusion verticale » des contenus, organisée selon un rapport de domination par le savoir ou l'expertise et véhiculée par les institutions et les médias traditionnels, il s'emploierait ainsi à promouvoir de nouvelles « relations horizontales », fondées sur l'échange et l'égalité.

Ce mouvement, de nature à entraîner une remise en cause des institutions, doit pourtant être relativisé par la proportion, somme toute assez minime, des internautes-contributeurs, créant réellement des contenus informationnels et culturels sur Internet. Cette pratique n'est certes pas négligeable ; elle concernerait même plus de 3 millions de personnes en France, selon une étude menée par Médiamétrie en 2006⁹⁰. Mais si on la rapporte à la population internaute de référence, constituée de 25 millions de personnes, la proportion de contributeurs ne s'élève qu'à 12% de l'ensemble. Par ailleurs, les études qui se sont penchées sur les profils sociologiques de ces créateurs de contenus ont révélé que cette pratique était majoritairement le fait d'individus possédant un capital culturel et social élevé, aux intérêts professionnels ou personnels souvent proches des questions liées aux médias et aux technologies numériques : à titre d'exemple, sur la population des « reporters citoyens » déclarés sur le site d'information participative *AgoraVox*, les catégories les plus représentées sont celles des journalistes et des étudiants, suivis par les enseignants, les consultants et les ingénieurs⁹¹. La création de contenus par les internautes reste donc pour l'heure une activité minoritaire et socialement discriminée. Son périmètre est toutefois susceptible de s'élargir au fil du temps, du moins si cette pratique se stabilise et n'est pas chassée dans quelques années par de nouvelles vagues d'innovations technologiques.

La naissance et les développements d'Internet n'ont donc pas été sans effet sur la société en

89 Dominique Cardon et al. « Sociabilités et entrelacement des médias ». In *Nouvelles technologies et modes de vie : aliénation ou hypermodernité*. Sous la direction de Philippe Moati. Paris : Éditions de l'Aube, 2005, p. 119.

90 « Plus de trois millions de créateurs de contenus sur Internet ». *Le Monde*. 6 octobre 2006.

91 Observation réalisée par Lionel Barbe et publiée dans l'article « Wikipédia et AgoraVox : de nouveaux modèles éditoriaux ? ». In *Document numérique et société*. Actes du colloque DocSoc 2006. Paris : ADBS Éditions, 2006, p. 171-184.

général et sur le secteur culturel en particulier. D'une part, les échanges informationnels et culturels ont acquis une nouvelle envergure, en devenant à la fois plus rapides et plus étendus ; d'autre part, la production et la diffusion des œuvres semblent elles-mêmes changer de nature, en intégrant les spécificités du média Internet et en s'ouvrant peu à peu à l'intervention, à la manipulation voire à la création de contenus par les internautes. Les musées et les bibliothèques n'ont pas été insensibles à ces évolutions, même si les deux institutions ont quelque peu tardé à en adopter les principes.

II. Internet et les institutions culturelles : des usages professionnels à la médiation numérique

1) Internet dans les musées et les bibliothèques : un outil avant tout professionnel

a) L'apparition des réseaux, nouvelle donne pour les échanges et la coopération

Musées et bibliothèques connaissent les outils informatiques depuis la fin des années 1970, ceux-ci leur ayant apporté de nouvelles solutions pour la gestion de leurs collections et l'automatisation de certaines tâches. L'invention des bases de données, systèmes structurés et organisés permettant le stockage et la recherche d'un grand volume d'informations, constitue pour les deux institutions une avancée remarquable, mettant fin aux pratiques d'inventaire et de catalogage sur papier ou fiches cartonnées. Dans les musées, les bases de données permettent dans un premier temps aux conservateurs de décrire leurs fonds, en centralisant toute la documentation nécessaire sur les œuvres et les artistes. Puis, peu à peu, de nouvelles possibilités apparaissent, telles que la gestion des mouvements et opérations touchant les collections (expositions, prêts, opérations de restauration, etc.). Dans les bibliothèques, les professionnels se dotent de systèmes similaires, leur permettant d'abord de réunir l'ensemble des informations bibliographiques disponibles sur les collections, puis de gérer les prêts aux usagers de manière automatisée.

De nouveaux enjeux se font jour très rapidement après l'introduction de ces systèmes informatisés de gestion de l'information : la question des compétences, et donc de la formation professionnelle, se pose de manière aiguë dans les deux milieux et pousse les ministères de tutelle et les organismes de formation à intégrer ces questions au sein des stages proposés aux agents ; la question des moyens financiers devient également un enjeu central, étant donnés les coûts d'acquisition et de paramétrage de telles solutions et le temps nécessaire aux opérations de

« rétro-conversion » (soit la transcription et le transfert des informations rédigées sur papier vers le support électronique) ; enfin la question de la normalisation n'est pas sans alerter les professionnels et leurs tutelles. En effet, avec l'arrivée d'Internet et les potentialités offertes par la mise en réseau, le risque d'éclatement des pratiques et des formats de description entre les différents établissements pourrait grandement entraver les perspectives d'échange d'informations et de collaboration à l'échelle nationale, voire internationale.

Le principal apport d'Internet pour les professionnels des musées et des bibliothécaires réside en effet dans la force du réseau, qui permet à la fois d'améliorer le travail interne via la communication par messagerie, et d'ouvrir de nouvelles voies en termes de coopération à distance. À titre d'exemple, la liste de diffusion Biblio-fr, destinée aux bibliothécaires et documentalistes francophones, a été créée en 1993 pour diffuser des informations professionnelles, valoriser des bonnes pratiques dans différents domaines et débattre des enjeux et évolutions concernant les bibliothèques et le monde de l'information en général. Comptant plus de 17 0000 abonnés en 2009, elle a joué, jusqu'à sa fermeture récente, un rôle majeur dans la coopération et la formation professionnelles, notamment en ce qui concerne la diffusion et l'appropriation des outils numériques dans les bibliothèques.

Mais au-delà des apports en termes de communication, la mise en réseau des musées et des bibliothèques constitue une évolution de taille pour la constitution de bases de données et catalogues collectifs, ou fonctionnant du moins sur un principe d'interopérabilité. Dès la fin des années 1970, la Direction des musées de France a ainsi piloté la création et l'enrichissement de plusieurs bases de données, chacune correspondant à un domaine d'étude (Joconde pour les peintures et dessins, Carrare pour la sculpture, Estampe pour les estampes et l'imagerie populaire). L'objectif visé consistait à atteindre le recensement le plus complet possible des œuvres afin d'améliorer la connaissance de la richesse du patrimoine muséologique français. Pour ce faire, les établissements disposaient d'un terminal relié à l'ordinateur central via un modem et le réseau Transpac, ancêtre d'Internet lancé par France Télécom, permettant aux documentalistes la saisie directe et l'interrogation des informations. En 1993, les différentes bases ont été fusionnées en une seule, la base Joconde ; celle-ci a été mise en ligne sur Internet dès 1995.

Dans le domaine des bibliothèques, la nécessité de travailler en réseau s'est tout aussi rapidement fait sentir, sans doute parce que les établissements étaient amenés à traiter, avec les ouvrages imprimés, des objets reproductibles et donc similaires : dès 1980, la Direction du livre

et de la lecture a développé un projet de système de gestion unique pour les bibliothèques publiques, intégrant les fonctions bibliothéconomiques classiques (acquisitions, catalogage, recherche), et respectant strictement les normes de description bibliographique. La réalisation de ce projet appelé LIBRA (Logiciel Intégré de Bibliothèque en Réseau Informatisé) n'a cependant pas tenu face aux effets conjugués de la décentralisation, éclatant la gestion des bibliothèques centrales de prêt (devenues depuis bibliothèques départementales de prêt), et des projets parallèles d'informatisation de la Bibliothèque nationale et de la Bibliothèque publique d'information, faisant appel à des systèmes différents de Libra. Le principe du catalogue collectif est cependant adopté et différentes réalisations voient le jour, au niveau régional ou national (avec notamment le catalogue collectif national des publications en série ou CCN-PS), dans les années 1980.

b) Internet, une menace de dévoiement pour les institutions ?

Les premières expériences d'Internet dans les musées et les bibliothèques sont donc exclusivement professionnelles, ce qui peut s'expliquer, en partie, par le nécessaire temps d'appropriation de ces technologies par les établissements avant une éventuelle mise à disposition pour le public. Mais ce phénomène se mesure, bien plus encore, à l'aune des représentations suscitées par ce nouveau média dans les deux milieux. Les musées semblent craindre, en effet, la concurrence d'Internet et les atteintes portées par celui-ci au caractère sacré des œuvres d'art, ainsi qu'à la fréquentation des salles réelles. Quant à la nature de l'image numérique, manipulable, duplicable et diffusable à l'envi, elle contribue largement, elle aussi, à faire du musée sur Internet l'objet de tous les soupçons.

Dans sa conférence introductive aux rencontres francophones « Nouvelles technologies et Institutions muséales », tenues à Dijon les 18 et 19 mars 1998, Jean-Jacques Wudenburger résume ainsi les risques que font peser l'imagerie électronique et le « cybermusée » sur le fonctionnement et la place des institutions : « *d'abord les nouvelles technologies changent profondément le comportement subjectif du public en modifiant les instances psycho-biologiques sollicitées et stimulées* », en particulier du fait de la « *désincarnation* » de la rencontre avec les œuvres et de la « *désensorialisation* » induite par la relation avec la machine ; « *ensuite, elles menacent paradoxalement l'existence de l'objet au moment précisément où celui-ci connaît une promotion surprenante dans les activités artistiques* », l'image numérique tendant en effet « *à reléguer l'objet au second plan, à le banaliser dans son être-là* » ; de plus, « *les nouvelles technologies favorisent un glissement du savoir culturel vers une activité purement ludique qui risque de l'affadir, voire de le dénaturer* » ; « *enfin le risque à terme le plus spectaculaire est que*

la cyberculture conduite à faire éclater voire implorer l'espace muséal lui-même »⁹². Prudence et défiance sont donc de mise face à un média accusé de consacrer « la victoire de l'image sur l'objet », et d'entraîner une limitation de l'espace muséal à une simple « réserve d'originaux »⁹³.

Le milieu des bibliothèques n'est pas exempt de tels débats, ouverts dès le début des années 1980, comme en témoigne un éditorial du *Bulletin des Bibliothèques de France*, intitulé « Bibliothèques du futur, ou futur sans bibliothèques ? », en 1983 : « Les progrès conjoints de l'informatique, de la vidéo et des télécommunications permettront d'accéder, instantanément et de tous les points du globe, à l'information, sans qu'il soit nécessaire de la reproduire et de la stocker, comme actuellement, en de multiples exemplaires. [...] Les « Livres qu'on branche » viendront concurrencer les livres qu'on range et, dans certains domaines, ils les supplanteront. [...] Quelle place les bibliothèques sauront-elles se faire dans cet avenir télématique ? »⁹⁴. L'arrivée d'Internet, organisant l'accès à une importante masse documentaire mondiale et jouant le rôle d'une « bibliothèque universelle », sonnerait-elle ainsi la disparition des bibliothèques ? C'est ce que semblent annoncer certains observateurs, pour qui les fonctions de stockage, d'indexation et de recherche offertes par les institutions ne sont plus à même de résister face à la puissance des technologies numériques.

Mais si la prétention documentaire d'Internet inquiète les professionnels, c'est aussi parce qu'elle réactive l'image de la bibliothèque de Babel, traitée par l'écrivain Jorge Luis Borgès dans son recueil de nouvelles intitulé *Fictions*⁹⁵. La bibliothèque décrite par l'auteur se compose de salles hexagonales empilées verticalement et reliées horizontalement par des galeries ; dans chaque salle, les murs sont occupés par un nombre toujours identiques de rayonnages, contenant un nombre toujours identique d'ouvrages. Par la systématisme de l'art combinatoire appliqué aux lettres de l'alphabet, la bibliothèque de Babel peut ainsi contenir tous les livres existants, de même que ceux qui n'existent pas encore. L'idée d'universalité et de rassemblement des savoirs est ainsi poussée à l'extrême, mais elle finit par conduire au découragement et au désespoir : dans cette quantité infinie d'ouvrages, les livres les plus précieux ne sont plus accessibles ; le sens se perd et la rationalité du lieu se mue en labyrinthe. Par la croissance exponentielle des contenus mis en ligne, la diversité des langages, des formats et des principes d'indexation utilisés, Internet se placerait ainsi dans la filiation directe du thème de Babel et représenterait un contre-modèle

92 Jean-Jacques Wunenberger. « Promesses et risques des nouveaux médias » [en ligne]. Texte de la conférence introductive des rencontres francophones « Nouvelles technologies et Institutions muséales », organisées à Dijon les 18 et 19 mars 1998. *Lettre de l'OCIM*, 1998, n° 59. Disponible sur : http://doc.ocim.fr/opac/doc_num.php?explnum_id=511 (consulté le 26 mai 2009).

93 Ibidem.

94 « Bibliothèques du futur ou futur sans bibliothèques ? », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1983, t. 28, n° 6.

95 Jorge Luis Borgès. *Fictions*. Paris : Gallimard, 1994.

pour les bibliothèques, qui privilégient, quant à elles, l'ordre plutôt que l'abondance, la collection plutôt que l'accumulation, et la médiation plutôt qu'une pure logique algorithmique.

2) *Reconnaissance et expérience de la « médiation numérique »*

a) *De la reconnaissance gouvernementale à l'implication des institutions*

Ces réserves à l'égard d'Internet ne tardent toutefois pas à être dépassées : d'une part, les musées et les bibliothèques prennent peu à peu la mesure de l'ampleur du phénomène et comprennent qu'il serait risqué, voire dangereux, de s'en tenir totalement à l'écart ; d'autre part, les professionnels des deux institutions, soucieux de leur avenir, s'interrogent sur l'évolution de leurs fonctions au sein de ce nouvel environnement et en viennent à identifier des compétences, des savoir-faire susceptibles de se maintenir, voire de susciter un nouvel intérêt à l'heure du numérique. Mais la reconnaissance institutionnelle d'Internet tient également pour une large part aux politiques publiques, avec le lancement en 1998 d'un programme d'action gouvernemental intitulé *Préparer l'entrée de la France dans la société de l'information* : « *La révolution numérique a fait de l'ordinateur et des réseaux des moyens de création et de communication, des médias au sens fort [...]. L'entrée dans la société de l'information et l'appropriation des technologies de l'information et de la communication constituent par conséquent une dimension majeure d'une politique culturelle ambitieuse* »⁹⁶.

Parmi les six orientations prioritaires affichées, la seconde s'attache plus particulièrement à définir les ambitions et objectifs de cette politique culturelle appliquée aux « nouveaux réseaux » : sont notamment évoquées la numérisation et la diffusion sur Internet du patrimoine artistique et littéraire français, ainsi que le rôle des bibliothèques dans l'appropriation culturelle des technologies de l'information. Selon le gouvernement en effet, « *Internet constitue un outil spectaculaire de démocratisation de l'accès au patrimoine culturel de nos bibliothèques et de nos musées [...]. [Sa] diffusion peut favoriser le rééquilibrage culturel du territoire ainsi qu'une diffusion plus large et plus égalitaire de l'accès au savoir et à la culture* »⁹⁷. Afin de réaliser les attentes du plan, des groupes de travail sont mis en place et des crédits débloqués. Un bilan⁹⁸ établi par le Ministère de la culture et de la communication en 2002 fait état de nombreuses réalisations (fonds numérisés, expositions virtuelles, bases de données en ligne, etc.) et souligne

96 *Préparer l'entrée de la France dans la société de l'information : programme d'action gouvernemental* [en ligne]. Paris : La Documentation française, 1998, p. 14. Disponible sur : <http://ec.europa.eu/idabc/servlets/Doc?id=22525> (consulté le 26 mai 2009).

97 *Idem*, p. 17-18.

98 *La culture, l'internet et le multimédia : la politique culturelle numérique* [en ligne]. Bilan du Ministère de la culture et de la communication. Mars 2002. Disponible sur : <http://www.culture.fr/culture/actualites/politique/pagsi/bilan-pagsi.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

la création ou le développement de projets ambitieux pour favoriser l'accès au patrimoine culturel. De nombreux efforts restent toutefois à effectuer pour améliorer les procédés techniques de numérisation et de diffusion et préparer les évolutions juridiques nécessaires au développement des contenus culturels numériques.

Parallèlement à cette prise de conscience gouvernementale, les professionnels des musées et des bibliothèques s'interrogent sur le maintien ou non de leurs missions au sein de cette « société de l'information ». Peu à peu, les réflexions qu'ils émettent à l'égard d'Internet quittent le terrain du dédain, de la critique ou de la déploration pour avancer vers l'idée d'un réinvestissement, d'un renforcement de certaines de leurs fonctions traditionnelles, à commencer par la médiation, enjeu majeur du repositionnement des bibliothèques selon Hervé Rostaing : « *Les professionnels du document et de l'information, bibliothécaires et documentalistes, ne peuvent plus ignorer Internet [...]. Le rôle des bibliothèques est primordial pour une meilleure appropriation de ce nouveau média, du fait de sa complexité et de son évolution constante. Celles-ci ne peuvent se contenter du simple rôle de fournisseur d'accès, par la mise à disposition du public de parcs d'ordinateurs connectés. L'introduction d'Internet dans les bibliothèques doit réactualiser leurs missions de soutien et de formation à la recherche d'information* »⁹⁹.

La mise à disposition dans certains établissements de postes connectés à Internet à la fin des années 1990, accompagnée parfois de sessions de formation des usagers, tout comme le lancement, en parallèle, d'une politique de sélection de « signets », ressources en ligne jugées pertinentes ou complémentaires des collections imprimées, constituent ainsi les principales voies par lesquelles les bibliothèques s'engagent dans un nouveau volet de cette fonction de médiation, appliqué à l'environnement numérique. Internet n'est plus, dès lors, considéré comme un concurrent, mais comme une ressource complémentaire, un nouveau support permettant aux usagers de prolonger leur démarche de recherche d'information et aux professionnels de valoriser leurs compétences en matière de sélection et de médiation documentaire.

Les musées, touchés par des problématiques similaires, s'ouvrent eux aussi, peu à peu, à cette reconnaissance d'Internet. Lors d'un colloque organisé au Louvre en 2001 sur le thème de « l'avenir des musées », Maxwell Anderson, directeur du Whitney Museum, refuse ainsi d'associer la technologie numérique à « *une baisse de l'aura des musées et du pouvoir des œuvres d'art* ». Selon lui, « *le numérique n'est pas un ennemi mais un moyen, c'est un vecteur de*

99 Hervé Rostaing. « Le Web et ses outils d'orientation : comment mieux appréhender l'information disponible sur Internet par l'analyse des citations ? ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2001, t. 46, n° 1, p. 68.

transmission de l'information », permettant, entre autres, de « *mieux comprendre l'intention artistique* »¹⁰⁰. La voie semble dès lors ouverte pour faire des sites Internet de musées et de bibliothèques des environnements de médiation à part entière, et non de simples ersatz de leurs équivalents *in situ*.

b) *Vers de véritables dispositifs de médiation en ligne*

Conçus principalement au départ comme des outils de communication en ligne, les sites Internet des institutions culturelles évoluent pour certains, à la fin des années 1990, vers des dispositifs plus complexes, proposant contenus et services inédits aux utilisateurs distants. Les musées et les bibliothèques connaissent en cela des développements parallèles, comme l'indique la très grande proximité entre les typologies élaborées dans les deux milieux pour penser la nature de ces différents outils et l'implication des institutions dans cette nouvelle « médiation numérique ». Pour les sites Internet de musées, Geneviève Vidal propose en effet trois catégories : « *les simples vitrines des musées réels, les sites de ressources en ligne et les musées virtuels* »¹⁰¹. Les premiers se positionnent dans le cadre d'une pure logique de communication et proposent des informations relatives au fonctionnement du musée, accompagnées de quelques images d'œuvres à simple vocation illustrative ; les seconds constituent une base de ressources, « *avec des propositions de parcours hypermédiatiques, des informations ou dossiers scientifiques, des bases de données* »¹⁰² ; la troisième catégorie présente enfin « *des expositions en images et en textes ou développées avec des logiciels d'animation, qui n'existent pas dans le musée réel* »¹⁰³.

La relation de similarité entre cette typologie et celle appliquée en 2001 aux sites Internet de bibliothèques par Gaëla Bru, Thomas Jouneau, Anne Stenta et Isabelle Suchet-Mercier, est édifiante : les auteurs proposent en effet quatre types, intitulés « *le site vitrine* », « *un début de service : l'accès au catalogue* », « *une évolution vers plus de services* » et « *approfondissement et diversification des fonctionnalités* »¹⁰⁴. Avec une catégorie de plus que Geneviève Vidal, cette typologie signale pourtant les mêmes caractéristiques, les mêmes lignes de force : le site vitrine

100 Maxwell L. Anderson. « L'impact des nouvelles technologies dans les musées ». In *L'avenir des musées*. Actes du colloque organisé au Louvre du 23 au 25 mars 2000. Sous la direction de Jean Galard. Paris : Réunion des musées nationaux : Musée du Louvre, 2001, p. 382.

101 Geneviève Vidal. *Contribution à l'étude de l'interactivité : les usages du multimédia de musée*, op. cit., p. 20.

102 *Idem*, p. 21.

103 *Ibidem*.

104 Gaëla Bru et al. *Essai de typologie des sites web de bibliothèques* [en ligne]. Mémoire pour l'obtention du diplôme de conservateur des bibliothèques. Enssib, 2001. Disponible sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notice-749> (consulté le 26 mai 2009).

est « *dédié à la communication sur l'établissement : qui sommes-nous ? que faisons-nous ?* »¹⁰⁵ ; le second type, permettant l'accès au catalogue, vise à donner aux ressources de la bibliothèque « *une plus grande visibilité* » et témoigne d'un « *ancrage plus affirmé sur Internet* »¹⁰⁶ ; le troisième type propose un « *espace virtuel* »¹⁰⁷ à part entière, avec une offre consistante de contenus et de services proposée à distance ; enfin la quatrième et dernière catégorie repose elle aussi sur le modèle de l'espace virtuel, mais se distingue par une offre renforcée de contenus accessibles uniquement en ligne (bibliothèques numériques de fonds patrimoniaux, expositions en ligne, services de renseignement à distance, etc.).

Ainsi investis sur Internet par le biais de réalisations plus ou moins innovantes, les musées comme les bibliothèques ont alimenté, là encore de façon très similaire, fantasmes, inquiétudes et contradictions autour des concepts de « musée virtuel » et de « bibliothèque numérique ». Le premier s'est répandu sur la base d'une confusion initiale entre le numérique et le virtuel, soulignée par Bernard Deloche : « *L'erreur la plus fréquente consiste à confondre le virtuel avec le domaine des images numériques. La digitalisation de l'image, c'est à dire son contrôle par une « formule numérique », aussi développée et complexe soit-elle, ne lui confère a priori pas plus de virtualité que n'en détient n'importe quelle autre image [...]. Le statut de virtualité de l'image numérique se situe donc ailleurs* »¹⁰⁸. S'agissant du musée, la référence au virtuel implique l'idée d'un monde parallèle, d'un « cyberspace » invitant l'internaute à une expérience d'immersion à distance, via notamment des technologies de simulation en trois dimensions : une confrontation aux œuvres offerte sans les contraintes du déplacement, d'où les craintes des professionnels concernant une potentielle concurrence d'Internet sur la fréquentation des salles « réelles ».

Quant à l'expression « bibliothèque numérique », traduction de l'anglais « digital library », elle s'est imposée après une hésitation entre plusieurs termes : les écrits professionnels de la fin des années 1990 font en effet mention de la bibliothèque « virtuelle », « numérique » ou « électronique » pour désigner un concept identique. Mais aujourd'hui encore, la définition de la « bibliothèque numérique » reste problématique : selon les cas, elle désigne en effet le produit de la mise en ligne des ressources d'une bibliothèque sur le réseau, ou une collection organisée de documents numériques proposée par une institution quelle qu'elle soit, une association ou même un particulier (comme ce fut le cas notamment au début des *Classiques des sciences sociales*¹⁰⁹,

105 *Idem*, p. 14.

106 *Id.*, p. 17.

107 *Id.*, p. 19.

108 Bernard Deloche. *Le musée virtuel : vers une éthique des nouvelles images*. Paris, PUF, 2001, p. 147.

109 *Les Classiques des sciences sociales* [en ligne]. Disponible sur : <http://classiques.uqac.ca/> (consulté le 26 mai 2009).

bibliothèque numérique fondée par le sociologue Jean-Marie Tremblay). Concept instable, la bibliothèque numérique a par ailleurs réactivé, avec les projets de numérisation massive lancés par le moteur de recherche Google en 2004, le fantasme d'une bibliothèque universelle, lieu unique où seraient rassemblés tout les savoirs du monde, sur le modèle du Museion d'Alexandrie. Le « musée virtuel » et la « bibliothèque numérique », concepts fuyants, échappant aux institutions auxquelles ils se réfèrent, semblent ainsi révélateurs de l'engagement hésitant et inégal des professionnels de musées et de bibliothèques à l'égard d'Internet.

3) *La diffusion numérique du patrimoine : un enjeu culturel et politique majeur*

a) Dimensions nationale et internationale de la politique culturelle numérique

Si Internet a été reconnu et finalement accepté comme un outil de diffusion et de médiation culturelle par les musées et les bibliothèques, c'est aussi parce qu'un intérêt majeur de cette technologie se faisait clairement sentir, auprès des instances politiques notamment, concernant la diffusion et la valorisation du patrimoine de ces institutions. Dès 1998 et le lancement du Programme d'action gouvernemental pour la société de l'information la dimension patrimoniale a en effet été annoncée comme un axe fort de la « *politique culturelle pour les nouveaux réseaux* »¹¹⁰, et ce non seulement concernant la valorisation des œuvres auprès du public français, qui les connaît généralement assez mal en raison de l'éloignement géographique et des contraintes de préservation limitant leur présentation dans des salles d'exposition, mais aussi pour le renforcement de la présence française et de la francophonie au sein de l'espace largement anglophone d'Internet.

L'État s'affirme ainsi, à la fin des années 1990, comme un opérateur incontournable de la numérisation du patrimoine, attribuant des crédits sur appels à projets dans le cadre du Plan national de numérisation¹¹¹ : celui-ci, lancé dès 1996, est encadré par la Mission de la recherche et de la technologie du Ministère de la culture et consiste à financer, dans l'intégralité ou en partie, des projets de numérisation d'une durée d'un an maximum. Toujours en cours en 2009, le Plan national de numérisation est désormais structuré en six programmes thématiques : les territoires, les personnes, le français et les langues de France, l'art et l'archéologie, l'architecture et la création contemporaine.

110 *Préparer l'entrée de la France dans la société de l'information : Programme d'action gouvernemental* [en ligne], op. cit., p. 14.

111 *Plan national de numérisation* [en ligne]. Ministère de la culture et de la communication. Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/mrt/numerisation/fr/politique/plan.htm> (consulté le 26 mai 2009).

Annoncées à la fin des années 1990 comme un enjeu culturel et politique majeur, la diffusion et la valorisation du patrimoine sur Internet connaissent un réel essor au début des années 2000, grâce notamment à l'augmentation sensible des crédits alloués aux programmes de numérisation (passant d'un montant total de 770 000 € (5 MF) en 1999 à 1,8 million € les années suivantes¹¹²). Enfin, en 2002, la remise du rapport de Bruno Ory-Lavollée¹¹³, conseiller à la Cour des comptes, à Mme Catherine Tasca, ministre de la culture et de la communication, est l'occasion d'une meilleure prise en compte des enjeux politiques, économiques et juridiques de la diffusion numérique du patrimoine : le rapport insiste dans un premier temps sur l'importance et l'intérêt de la numérisation en termes culturels, avec la nécessité de préserver les œuvres et néanmoins de les valoriser auprès du plus large public ; puis l'auteur souligne la nécessité de repenser ces opérations à la lumière d'une stratégie nationale, voire internationale, avant de s'attacher à décrire les freins, notamment juridiques, à la fondation d'un « *espace numérique culturel gratuit* »¹¹⁴.

Si le rapport Ory-Lavollée multiplie les propositions pour améliorer la diffusion numérique du patrimoine et lui assurer une plus grande visibilité sur Internet, l'un de ses apports essentiels réside dans sa propension à replacer ces problématiques au sein d'un contexte plus large que celui des seules politiques culturelles françaises : avec la dimension mondiale d'Internet, il devient nécessaire en effet d'adopter une stratégie plus globale, à l'échelle de l'Europe entière. En ce sens, ce sont les « Principes de Lund », adoptés en avril 2001 par les États membres, qui fondent les bases d'une coopération dans le domaine des politiques de numérisation : interopérabilité des systèmes et formats adoptés, échange de bonnes pratiques, mise en place d'indicateurs communs pour l'évaluation comparative des programmes, application de chartes de qualité pour la conservation à long terme des documents numériques, constituent les principaux points d'entente et de coordination sur lesquels les États membres se sont engagés.

Pour mettre en œuvre concrètement ces recommandations, la Commission européenne (et en particulier sa Direction générale pour la société de l'information) a décidé de financer un projet de réseau thématique intitulé Minerva¹¹⁵ (Ministerial Network for Valorising Activities in digitisation), coordonné par le ministère italien de la culture. En 2004, le réseau Minerva est

112 Chiffres tirés du rapport *Coordinating digitisation in Europe, National report : France* [en ligne]. 2002. Disponible sur : <http://www.minervaeurope.org/publications/globalreport/globalrephm02/france-e.htm> (consulté le 26 mai 2009).

113 Bruno Ory-Lavollée. *La diffusion numérique du patrimoine : dimension de la politique culturelle* [en ligne]. Rapport à Mme la ministre de la culture et de la communication. Janvier 2002. Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/ory-lavollee/ory-lavollee.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

114 *Idem*, p. 58.

115 *Minerva Europe : Ministerial Network for Valorising Activities in digitisation* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.minervaeurope.org/> (consulté le 26 mai 2009).

étendu à de nouveaux pays, donnant naissance au programme Minerva Plus, dont les modes de fonctionnement restent directement inspirés des principes de Lund. Par ailleurs, les bibliothèques et les musées français sont impliqués dans des réseaux de coopération plus sectoriels, tels l'Emii¹¹⁶ (European Museums Information Institute) ou Eblida¹¹⁷ (European Bureau of Library, Information and Documentation Associations), visant, entre autres objectifs, à mettre en commun des compétences et des ressources dans le domaine de la numérisation des fonds patrimoniaux. Enfin, le Ministère de la culture participe aux travaux de l'Unesco, que ce soit sur la conservation, la numérisation et la diffusion du patrimoine documentaire mondial, avec le programme « Mémoire du monde »¹¹⁸ lancé en 1992, ou sur la question de la préservation à long terme du patrimoine numérique, à travers la rédaction de directives et d'une charte commune¹¹⁹, diffusée par l'Unesco depuis 2003.

b) Des réalisations ambitieuses en manque de visibilité

Les projets français de diffusion numérique du patrimoine se veulent donc inscrits au sein d'une politique nationale, cette dernière étant elle-même orientée par une recherche de convergence des actions et des principes au niveau européen. Les réalisations phares de ces dernières années en témoignent, à commencer par la bibliothèque numérique européenne, baptisée Europeana¹²⁰, ouverte au public en novembre 2008. Née avec le plaidoyer¹²¹ de Jean-Noël Jeanneney, alors président de la Bibliothèque nationale de France, après l'annonce en 2004 par Google de son projet de numérisation des fonds de bibliothèques, d'éditeurs et d'autres partenaires, l'idée d'une bibliothèque numérique européenne a peu à peu convaincu d'autres institutions, réunies aujourd'hui au sein du réseau EuropeanaNet. Cette réalisation, soutenue par la Commission européenne dans le cadre de son programme « Bibliothèques numériques 2010 », compte aujourd'hui 125 établissements et réseaux contributeurs. Pour tous les partenaires, il s'agit avant tout de garantir la diffusion du patrimoine culturel et scientifique de l'Europe, ainsi que d'assurer l'accessibilité des contenus et la conservation des documents à long terme. Après un premier prototype, préparé notamment par la Bibliothèque nationale de France, Europeana dispose aujourd'hui d'une interface multilingue, permettant à l'utilisateur d'effectuer des recherches par mot clé, de parcourir les contenus par chronologie, et bientôt de disposer d'un

116 *European Museums Information Institute* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.emii.org/> (consulté le 26 mai 2009).

117 *EBLIDA : Lobbying for Libraries* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.eblida.org/> (consulté le 26 mai 2009).

118 *Mémoire du monde* [en ligne]. Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Disponible sur : http://portal.unesco.org/ci/fr/ev.php-URL_ID=23929 (consulté le 26 mai 2009).

119 *Patrimoine numérique* [en ligne]. Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Disponible sur : http://portal.unesco.org/ci/fr/ev.php-URL_ID=1539 (consulté le 26 mai 2009).

120 *Europeana* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.europeana.eu/> (consulté le 26 mai 2009).

121 Jean-Noël Jeanneney. *Quand Google défie l'Europe : plaidoyer pour un sursaut*. Paris : Mille et une nuits, 2005.

espace personnel et de rejoindre des communautés d'intérêt. Deux millions de documents culturels numérisés (livres, peintures, photos, films, sons, etc.) sont aujourd'hui disponibles en ligne, mais Europeana devrait d'ici 2010 s'ouvrir à de nouveaux supports pour atteindre les dix millions de références.

Dans le même esprit, le portail Michael¹²² (Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe), lancé en 2004 dans le cadre du réseau Minerva, vise à promouvoir « *la richesse et la diversité du patrimoine culturel européen auprès d'un public international via Internet* »¹²³. Initié au départ par la France, l'Italie et le Royaume-Uni et soutenu par la Commission européenne dans le cadre de son programme « eTen », le projet s'est ensuite élargi à de nouveaux membres pour compter aujourd'hui 19 pays partenaires. Les objectifs clés de Michael résident dans la valorisation des initiatives nationales en matière de numérisation du patrimoine culturel et le respect de l'interopérabilité via l'utilisation de standards communs. Sur son site Internet, Michael met à disposition des utilisateurs une base de données centralisant l'accès aux fonds numérisés par les musées, les bibliothèques, les services d'archives et autres institutions culturelles des pays partenaires, et ce depuis un point d'accès unique et multilingue. Les recherches peuvent être effectuées par mot clé, sujet, zone géographique, période ou encore type d'institution.

Plus ciblé, le projet Enrich, financé par la Commission européenne dans le cadre du programme « eContentPlus », a été lancé à Prague en 2007. Son objectif est de fournir un accès en ligne aux fonds anciens numérisés de diverses institutions culturelles européennes, afin de créer un environnement de recherche unique, particulièrement adapté à l'étude des manuscrits, des incunables et autres documents historiques. Le programme s'appuie sur la bibliothèque numérique Manuscriptorium¹²⁴, qui rassemble déjà les données d'une cinquantaine d'établissements tchèques et étrangers. Rejoint par de nouvelles institutions (bibliothèques nationales mais aussi bibliothèques universitaires disposant de fonds anciens), le réseau rendra disponible, à terme, plus de cinq millions de pages numérisées.

Dans le domaine français, le portail Culture.fr s'est récemment illustré en annonçant la mise en ligne d'un nouvel outil de recherche dédié aux patrimoine culturel numérisé des institutions

122 Michael : *Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.michael-culture.org/> (consulté le 26 mai 2009).

123 Rosa Caffò. « Michael et Minerva : des réseaux de coopération en Europe ». *Culture et recherche* [en ligne], automne-hiver 2008-2009, n° 118-119, p. 9. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/rcr_118_119.htm (consulté le 26 mai 2009).

124 Manuscriptorium : *Building virtual research environment for the sphere of historical resources* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.manuscriptorium.com/> (consulté le 26 mai 2009).

françaises : la rubrique Collections¹²⁵ offre en effet un accès fédéré à plus de trois millions de références de différentes natures et provenances (œuvres de musées, ouvrages patrimoniaux des bibliothèques, documents d'archives, patrimoine monumental et mobilier, etc.). Grâce au plan national de numérisation, les deux tiers de ces références sont illustrées de documents numérisés accessibles gratuitement. Pluridisciplinaire, l'outil interroge plus de trente sources documentaires différentes (bases produites par le Ministère de la culture, les établissements publics ou les collectivités territoriales partenaires) et propose différents modes de recherche, des sélections de documents par thèmes ou par supports, ainsi que des fonctionnalités d'envoi par messagerie ou de stockage via un espace personnel.

Ces différentes réalisations, à vocation nationale ou européenne, à la couverture très large ou plus ciblée, témoignent à la fois de la variété des projets de diffusion numérique du patrimoine soutenus par les instances gouvernementales et la Commission européenne, et de leur manque de lisibilité. Pour le public français et européen, il reste en effet difficile de percevoir les spécificités et valeurs ajoutées des différents sites et portails culturels, voire tout simplement de connaître leur existence et leur nom. Si Europeana a été particulièrement médiatisée en France en raison de l'implication de la BnF et de son président, Jean-Noël Jeanneney, le portail Michael n'a, quant à lui, pas fait l'objet de campagnes de communication. Malgré tous les efforts de convergence effectués par les institutions et les instances nationales et européennes, le sentiment d'hétérogénéité reste encore largement de mise aujourd'hui.

Après avoir suscité craintes et interrogations, Internet a peu à peu gagné les bibliothèques et les musées français, grâce, tout d'abord, à ses atouts en termes de communication et de coopération professionnelles, avant d'être reconnu comme un outil de médiation à part entière, permettant de toucher de nouveaux publics distants ou de fournir aux visiteurs des informations et ressources complémentaires à celles offertes sur place. Aujourd'hui utilisé par les institutions et les pouvoirs publics comme un espace de valorisation du patrimoine local et national, Internet semble représenter bien plus qu'un simple « outil » de communication, comme en témoignent les réalisations mises en ligne sur les sites de musées et de bibliothèques.

125 *Culture.fr : Collections* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.culture.fr/collections> (consulté le 26 mai 2009).

III. Diffusion et valorisation du patrimoine sur les sites Internet de musées et de bibliothèques : un essai de typologie

Cet « essai de typologie » tente de mettre en regard les réalisations de musées et de bibliothèques visant à la diffusion et à la valorisation de collections patrimoniales sur Internet. Face à la diversité des propositions et à la variété des postures adoptées par les institutions (de la simple fourniture de contenus à la mise en ligne de nouveaux types de dispositifs ou environnements de médiation), il nous a semblé nécessaire, en effet, de tenter de définir plusieurs catégories, communes aux musées et aux bibliothèques, dans lesquelles pouvaient venir s'inscrire les différentes réalisations repérées au cours de la constitution du corpus. En déterminant des types communs aux deux institutions, nous souhaitons ainsi parvenir à mettre au jour les différentes logiques soutenant les pratiques de valorisation du patrimoine sur Internet, logiques transversales aux musées et aux bibliothèques, et reposant sur des modèles de référence préexistant ou non à ce nouveau média.

Le corpus, établi à l'aide de répertoires spécialisés dont la liste est présentée en annexe, se compose d'une sélection de sites Internet de musées d'art et d'archéologie et de bibliothèques généralistes, établissements français ou étrangers (mais principalement anglophones, en raison de contraintes linguistiques), d'envergure nationale ou internationale, à même de disposer de collections patrimoniales conséquentes et d'en assurer la promotion sur les réseaux. Nous avons plus précisément circonscrit notre champ d'étude à certaines « briques » de ces sites Internet (rubriques intitulées « Collections », « Expositions virtuelles », « Bibliothèque numérique », « Visite virtuelle » ou encore « Explorer », etc.) ; les informations de type pratique ou purement institutionnelles ont donc été volontairement laissées de côté.

Cette typologie est toutefois loin d'être définitive, l'évolution rapide des technologies rendant cet exercice particulièrement difficile et éphémère. De plus, en s'attachant aux différentes réalisations proposées sur les sites Internet de musées et de bibliothèques, et non à ces sites dans leur ensemble, elle se trouve parfois mise à l'épreuve par des institutions ayant construit leur espace en ligne en accumulant successivement différentes strates, différents contenus, relevant dans notre typologie de modèles distincts. Malgré ces réserves, les quatre catégories proposées ici pour observer les réalisations numériques proposées par les musées et les bibliothèques nous semblent à même d'éclairer de manière nouvelle le positionnement actuel des institutions quant à la diffusion et à la valorisation de leur patrimoine sur Internet.

Précisons que les exemples présentés dans les pages qui suivent ne constituent qu'un échantillon issu du corpus de sites Internet analysés. L'intégralité des réalisations observées sur ces sites, commentées et classées selon les quatre catégories de notre typologie, peut être consultée en annexe, ainsi que sur un carnet de signets en ligne, créé pour l'occasion à l'adresse : <http://delicious.com/bibmusees>

1) *Type « réservoir »*

a) *Des outils de recherche et de navigation dans les contenus*

Le premier type de réalisations décelé sur les sites Internet de musées et de bibliothèques relève du modèle du « réservoir », consistant en la mise en ligne d'un nombre conséquent d'œuvres numérisées, visant parfois à l'exhaustivité, et se présentant généralement sous la forme de bases de données aux fonctionnalités de recherche et de traitement plus ou moins avancées. Ces propositions se font le prolongement des catalogues informatisés et bases de données d'inventaire utilisés depuis une vingtaine voire une trentaine d'années par les professionnels pour la gestion et le référencement des collections. Mais leur mise en ligne s'inscrit dans un contexte de « soif de l'accès », favorisé par la croissance exponentielle des contenus disponibles et le développement des moteurs de recherche sur Internet, qui tendent de plus en plus à organiser, baliser et hiérarchiser la recherche d'informations et de documents – images comprises – sur les réseaux.

Véritables « réservoirs de ressources », les bases de données proposées par les musées et les bibliothèques se distinguent toutefois de ces moteurs de recherche généralistes en offrant des collections documentées et organisées selon des principes stables, définis par les professionnels des deux institutions, et en leur adossant des fonctionnalités de tri, de rebond ou de sélection des contenus permises par l'exploitation des différents champs présents dans les notices (titre, auteur, sujet, etc.). L'information ainsi normalisée permet d'obtenir une vue très ordonnée des collections numérisées, au sein desquelles il est souvent possible de « naviguer » en utilisant les termes et catégories des thésaurus, qui deviennent alors des éléments hypertextuels ouverts à la navigation, au parcours d'une notice, d'une œuvre à l'autre. L'appropriation et l'exploitation des ressources numérisées ne sont généralement pas oubliées ; les bases de données des musées et bibliothèques en ligne intègrent fréquemment des fonctionnalités d'export, de sauvegarde, voire d'annotation des contenus, en vue d'une utilisation à des fins documentaires, pédagogiques ou de recherche.

Il est clair que ce type de réalisation ne se place guère du côté de l'appréciation esthétique des

œuvres, mais relève bien plutôt d'un régime documentaire et didactique, soutenu par les possibilités d'exploitation et de manipulation des reproductions numérisées. Le rôle des images au sein des bases de données est à ce titre significatif : de taille souvent réduite, elles permettent avant tout l'identification et la reconnaissance des œuvres. Elles se voient ainsi chargées d'illustrer les informations textuelles présentes dans les notices, mais peuvent aussi contribuer au système de navigation de la base de données lorsqu'il s'agit d'éléments « actifs » (autrement dit, lorsqu'elles supportent une adresse URL ou toute autre forme de commande prévue par l'outil).

b) Filières d'usages : les exemples du musée d'Orsay et de Gallica

Le site Internet du musée d'Orsay, rénové en 2007, fournit un bon exemple de ce modèle du « réservoir ». Au sein de la rubrique « Collections », le catalogue des œuvres¹²⁶ vise une certaine exhaustivité, puisque selon le texte introductif, seul le fonds de dessins conservé au département des arts graphiques du musée du Louvre n'est pas répertorié. La base de données propose des fonctions classiques de recherche (simple, avancée, ou par listes d'artistes, de disciplines, de lieux représentés, etc.), ainsi que des fonctionnalités de mémorisation et d'appropriation des contenus (envoi par courriel, impression, mais aussi sauvegarde au sein d'un album personnel ou d'un parcours de visite). Ces dernières indiquent principalement deux types d'usages prévus par les concepteurs de la base de données : un usage documentaire relatif à la consultation à distance et un usage clairement orienté vers la visite réelle du musée, avec la possibilité de sélectionner des œuvres, de les visualiser sur un plan et de se constituer un parcours de visite personnalisé.

126 Musée d'Orsay. *Catalogue des œuvres* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres> (consulté le 26 mai 2009).

The screenshot shows the Musée d'Orsay website interface. At the top left is the museum's logo and navigation menu. A central search bar displays the results for the query 'Orphée'. Below the search bar, there are six search result cards, each featuring an image of an artwork and its title and artist. The results include: 'Porte de l'Enfer' by Auguste Rodin, 'Orphée' by Louis-Eugène Mouchon, 'Esquisse pour les quatre grands panneaux du plafond du théâtre des Champs-Élysées' by Maurice Denis, 'Orphée' by Eugène Guillaume, 'Maquette au dixième de la coupole du théâtre des Champs-Élysées' by Maurice Denis, and 'Orphée endormant Cerbère' by Henri Peinte. The page also includes a sidebar with navigation options and a search filter section.

Fig. 1 : Catalogue des œuvres sur le site Internet du musée d'Orsay

Cette « soif de l'accès » touche aussi pleinement, et peut-être plus encore, les bibliothèques, institutions concurrencées par la puissance des moteurs de recherche qui « fouillent » les textes disponibles sur Internet pour proposer aux internautes des résultats accessibles librement et intégralement à distance. Pour répondre à ces enjeux, la Bibliothèque nationale de France, à l'instar de nombreuses autres institutions européennes, s'investit pleinement, avec Gallica¹²⁷, dans la numérisation et la diffusion de documents patrimoniaux sur Internet. La nouvelle version de la bibliothèque numérique de la BnF, en ligne depuis 2007, pousse même le modèle du « réservoir » à son plus haut niveau : la numérisation en mode texte (par opposition au mode image, qui propose une réplique fidèle, mais difficilement exploitable, de la page source) rend en effet chaque élément du texte, chaque chaîne de caractères identifiable et accessible par les fonctionnalités de recherche. Le moindre fragment devient dès lors un élément actif du réservoir, tandis que la sélection et la manipulation des contenus sont permises par des fonctions de sauvegarde, d'annotation, mais aussi de repérage et de marquage fins : l'espace personnel offre en effet à tout utilisateur la possibilité de constituer sa propre bibliothèque en sélectionnant au sein de la base de données les documents qui l'intéressent, ainsi que de disposer des marque-pages ou

127 Bibliothèque nationale de France. *Gallica* [en ligne]. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/> (consulté le 26 mai 2009).

« étiquettes » sur les contenus qu'il souhaite pouvoir retrouver plus facilement.

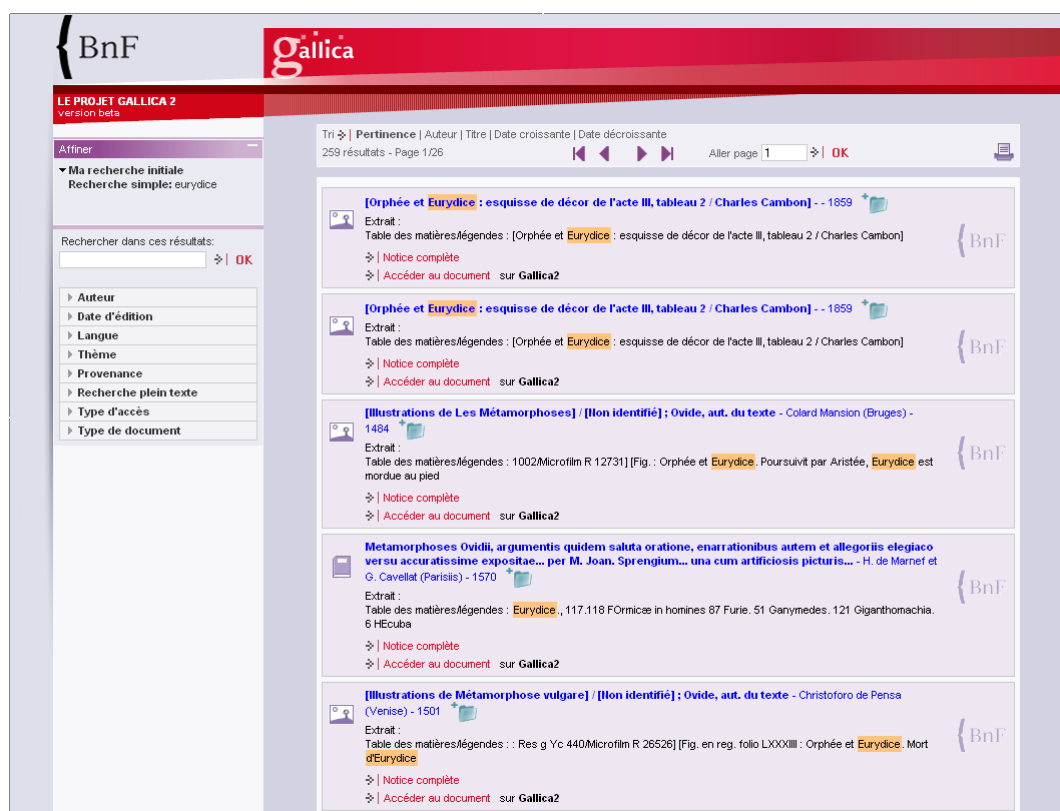


Fig. 2 : Liste de résultats sur le site Internet Gallica

Les bases de données proposées par les musées et les bibliothèques en ligne figurent ainsi un premier type de positionnement des institutions sur Internet, valorisant la mise à disposition de vastes collections documentées et organisées, au sein desquelles les internautes sont invités à créer leur propre parcours et à utiliser la gamme d'instruments mise à leur disposition, afin de mieux intégrer les œuvres consultées au contexte de réception, d'appropriation et d'interprétation qui est le leur. Dans le contexte actuel de course à la numérisation et à la mise à disposition de contenus sur Internet, il semble que ce modèle du « réservoir » s'impose peu à peu comme une référence incontournable, si l'on en croit notamment les grands projets récemment mis en ligne par des instances nationales ou internationales, tels que la bibliothèque numérique Europeana¹²⁸, la bibliothèque numérique mondiale de l'Unesco¹²⁹ ou encore le moteur de recherche « Collections » du portail Culture.fr¹³⁰.

Mais si la logique présidant à la mise en ligne de vastes bases de données de collections

128 Europeana [en ligne]. Disponible sur : <http://www.europeana.eu/> (consulté le 26 mai 2009).

129 Bibliothèque numérique mondiale [en ligne]. Disponible sur : <http://www.wdl.org/> (consulté le 26 mai 2009).

130 Ministère de la culture et de la communication. Culture.fr – Collections [en ligne]. Disponible sur : <http://www.culture.fr/collections/> (consulté le 26 mai 2009).

patrimoniales semble commune aux musées et aux bibliothèques, il faut ici souligner une différence majeure existant entre le statut du texte et celui de l'image : le premier, en particulier lorsqu'il est numérisé en mode texte, offre en effet des possibilités d'exploration et d'exploitation des contenus assez avancées, permettant à l'utilisateur de circuler dans l'œuvre, de s'appropriier l'œuvre elle-même (autrement dit, le sens véhiculé par le texte). L'image, en revanche, semble plus distante, d'une part parce qu'elle n'est pas directement interrogeable (ce sont les champs de la notice descriptive qui le sont), et d'autre part parce qu'elle n'est jamais qu'une reproduction numérisée et dématérialisée de l'œuvre, soit une version, si ce n'est dégradée, du moins transformée et détachée de sa matrice. Cette différence notable, visible dans le traitement du texte et de l'image au sein des bases de données en ligne, relève de la question de la reproductibilité des œuvres, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de ce mémoire.

2) *Type « double éditorial »*

a) Une logique de transposition du papier au numérique

La sobriété de la base de données et de la numérisation en mode texte n'est pas toujours la règle pour les musées et les bibliothèques qui mettent en ligne leurs collections patrimoniales : un second type de réalisations relèverait plutôt du modèle « éditorial », transposé depuis la pratique traditionnelle de la publication papier (catalogues, plaquettes de présentation, revues, etc.) vers le support Internet. Bien loin de la recherche d'exhaustivité visée dans les réalisations de type « réservoir », les « doubles éditoriaux » reposent plutôt sur une logique de sélection et de valorisation ciblée d'une série d'œuvres numérisées, au détriment de la liberté de choix et de la capacité d'intervention accordées à l'utilisateur. Modèle rassurant en ce qu'il reproduit la communication « verticale » à laquelle les institutions se réfèrent traditionnellement, cette logique de diffusion tend en effet le plus souvent à restreindre les potentialités offertes par l'hypertexte et la structuration dynamique des contenus, en particulier en termes d'interactivité : le défilement des pages et l'activation d'éventuels liens sont généralement les seules manières, pour l'internaute, d'intervenir dans le dispositif, à moins que des possibilités d'export et/ou de sauvegarde des images et des textes ne lui permettent d'aller vers un peu plus d'appropriation.

La logique ici à l'œuvre consiste ainsi à considérer le nouveau média que constitue Internet comme un simple canal de diffusion supplémentaire, vers lequel on exporte, parfois sans reformulation, des contenus élaborés pour le papier sous forme de « pages » web (par analogie avec la page de livre). Si les potentialités du numérique semblent laissées de côté, c'est que ce

type de réalisations fait plutôt la part belle aux discours et commentaires portés sur les œuvres par les acteurs jugés les plus légitimes et compétents, à savoir les professionnels des institutions patrimoniales et, dans certains cas, des chercheurs spécialistes du domaine considéré. Il ne s'agit pas de laisser l'internaute seul face à l'œuvre, en noyant son activité de réflexion et d'interprétation derrière des fonctionnalités enrichies de sélection et/ou de manipulation des contenus : tout autant, sinon plus que la reproduction numérisée, l'institution fournit ainsi un cadre de réception, en remettant l'œuvre dans le contexte de la collection, de l'époque, ou de la discipline dont elle relève.

Le texte est, dès lors, largement présent dans les réalisations de type « double éditorial », mais il n'est pas l'unique support de transmission du discours pour les institutions. En s'appuyant sur les principes et les atouts de l'édition audiovisuelle (sur le modèle, notamment, des programmes conçus pour la télévision), les institutions peuvent parfois accompagner les reproductions numérisées d'une autre forme de commentaire porté sur les œuvres, en utilisant l'image animée et le son. Ces contenus audiovisuels, s'ils rompent avec le modèle de la page traditionnellement hérité de l'édition papier, n'en conservent pas moins des propriétés similaires (en particulier la maîtrise totale du discours par le concepteur et la posture relativement « passive » du récepteur), d'où leur rattachement au modèle du « double éditorial ».

b) Le jeu du texte et de l'image sur le site du musée de l'Ermitage et dans les expositions virtuelles de la BnF

Le site Internet du Musée de l'Ermitage, qui propose par ailleurs une base de données donnant accès à l'ensemble de ses œuvres numérisées, recourt très largement aux principes précédemment évoqués pour présenter les lignes de force de sa collection dans la rubrique « Collection Highlights »¹³¹. La présentation générale, classée par périodes, aires géographiques et supports, se décline en une série de textes illustrés ; les vignettes mises en regard, sur la partie droite de la page, donnant généralement accès à une vue plus détaillée de l'œuvre, ainsi qu'aux informations la concernant. La linéarité des contenus et l'uniformité de mise en page (texte en partie centrale, vignettes à droite et en bas) concourent, dans cette section du site Internet, à véhiculer une vision très académique de l'institution : à l'absence de fonctionnalité et de capacité d'intervention offerte à l'utilisateur répondent la rigueur scientifique du discours porté par le musée et la mise en avant du savoir détenu par les professionnels. Ce type de réalisation, clairement inspiré du modèle de l'édition papier, serait ainsi de nature à préserver une situation de communication traditionnelle,

131 The State Hermitage Museum. *Collections Highlights* [en ligne]. Disponible sur : http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_0.html (consulté le 26 mai 2009).

maîtrisée, quand la mise à disposition d'un « réservoir de données » tendait plutôt à ouvrir les œuvres à la circulation et à l'interprétation hors du cadre de l'institution.

The screenshot shows the Hermitage Museum's online collection interface. At the top, there's a banner for 'Collection Highlights' with a navigation bar including 'INFORMATION', 'COLLECTION HIGHLIGHTS', 'EXHIBITIONS', 'HERMITAGE HISTORY', 'CHILDREN & EDUCATION', and 'DIGITAL COLLECTION'. Below this is a 'QUICK SEARCH' box and a list of art categories such as 'PREHISTORIC ART', 'ANTIQUE', 'WESTERN EUROPEAN ART', 'PAINTING', 'APPLIED ART', 'SCULPTURE', 'PRINTS, DRAWINGS, AND MINIATURES', 'THE ARSENAL', 'ORIENTAL ART', 'RUSSIAN CULTURE', 'NUMISMATICS', 'THE TREASURE GALLERY', 'THE PALACE OF PETER I', 'THE MENSHIKOV PALACE', 'THE GENERAL STAFF BUILDING', and 'THE MUSEUM OF PORCELAIN'. The main content area is titled 'WESTERN EUROPEAN ART' and 'Painting', with a sub-filter for 'Italian Painting: 13th-18th c'. It contains three paragraphs of text describing the collection, including mentions of Leonardo da Vinci, Raphael, and Giorgione. Three small images of paintings are shown on the right side of the page.

Fig. 3 : Présentation des peintures italiennes sur le site Internet du musée de l'Ermitage

D'une manière quasi-similaire, les « expositions virtuelles » de la Bibliothèque nationale de France¹³² prennent le plus souvent la forme d'une succession de pages faisant une large place au texte, mais ponctuées de vignettes cliquables permettant d'accéder aux notices des œuvres. Des « feuillets » (pages uniquement constituées d'images) complètent ce dispositif et visent à rassembler l'ensemble de l'iconographie disponible. Chaque vignette est, là aussi, cliquable et donne accès à la notice complète, mais la circulation est limitée voire inexistante puisqu'il est impossible de passer directement d'une notice à l'autre. Consultation, défilement, feuilletage : le parcours de l'exposition virtuelle se réfère ici clairement au modèle du livre, du catalogue imprimé. Mais dans d'autres cas, c'est l'édition audiovisuelle qui fait référence : les rubriques « gros plans » et « visites guidées » donnent ainsi généralement accès à des fichiers multimédias, constitués d'images fixes ou animées commentées par une voix off.

132 Bibliothèque nationale de France. *Expositions virtuelles* [en ligne]. Disponible sur : <http://expositions.bnf.fr/> (consulté le 26 mai 2009).



Fig. 4 : Exposition virtuelle Daumier sur le site Internet de la BnF

Il est par ailleurs intéressant de relever que certains contenus mis en ligne dans le cadre des expositions virtuelles de la BnF, tels le grossissement « à la loupe » et la comparaison entre différents états d'une même gravure, sont l'exact pendant des atouts de la reproduction photographique et de l'édition imprimée, tels qu'ils avaient été soulignés par Malraux dans son *Musée imaginaire* : « *La vie particulière qu'apporte à l'œuvre son agrandissement prend toute sa force dans le dialogue que permet, qu'appelle, le rapprochement des photographies [...]. L'album isole, tantôt pour métamorphoser par l'agrandissement, tantôt pour découvrir ou comparer, tantôt pour démontrer* »¹³³. Substitut du catalogue plus que de l'œuvre ou de l'institution elle-même, la réalisation en ligne se donne ici à lire comme un produit purement éditorial, chargé de diffuser le discours scientifique produit sur les objets en ménageant une place infiniment restreinte à l'action et à l'appropriation par l'utilisateur.

3) Type « réalité virtuelle »

a) Illusion de visite et promesses d'interactivité

Le troisième type de posture rencontré sur les sites Internet de musées et de bibliothèques se veut plus tourné vers l'interactivité et confère à l'institution un certain pouvoir innovant. Il s'agit

¹³³ André Malraux. *Le Musée imaginaire*. Paris : Gallimard, 2004, p. 115-118.

de réalisations relevant de la « réalité virtuelle », et mettant en œuvre une logique de simulation : le site Internet se donne ainsi pour vocation de conjurer la distance en proposant un substitut virtuel à l'expérience physique de la visite ou de la confrontation à l'œuvre. L'utilisation d'applications permettant la reconstitution d'univers en trois dimensions, telles que le logiciel Quicktime Virtual Reality, ou la technologie Flash de la société Adobe, offre, dans certains cas, la possibilité de représenter à l'échelle des œuvres, des bâtiments ou des sites disparus, inaccessibles, ou dont l'état est fortement dégradé. Mais la plupart du temps, il s'agit, sur les sites Internet de musées et de bibliothèques, de simuler une expérience de visite, de confrontation ou de consultation réelle, que ce soit en offrant à l'utilisateur la possibilité de « se déplacer » virtuellement au sein d'une salle ou d'une exposition, de « tourner » autour d'une œuvre reconstituée en trois dimensions, ou de « feuilleter » fictivement les pages d'un livre numérisé.

Prometteuses en termes d'interactivité et d'expérience, via la manipulation des outils et la confrontation aux œuvres, ces réalisations se révèlent toutefois, dans la majorité des cas, assez décevantes : d'une part, la simulation virtuelle reste incapable d'atteindre la visibilité, les effets de sens et de sensation permis par l'expérience physique des lieux et des œuvres ; d'autre part, en reprenant les codes et les contraintes de cette dernière, elle se prive d'explorer véritablement les potentialités offertes par le numérique. Quant à l'interactivité promise, elle n'a finalement que peu d'intérêt, la commande de l'outil de simulation ne laissant en général à l'utilisateur qu'une marge de manœuvre extrêmement réduite. Ne reste alors que le spectacle de la technologie elle-même, qui risque, pour finir, de faire obstacle à l'accès et à la confrontation aux œuvres patrimoniales : si l'expérience de simulation virtuelle se charge d'une certaine dimension esthétique, bien plutôt que didactique ou documentaire, c'est en effet l'esthétique de l'outil qui prévaut et semble masquer celle de l'objet lui-même. Car comme le souligne Corinne Welger-Barboza, « *plus on tend vers un usage de pointe de la technologie, tels que la vidéo et le son en ligne, plus on tend à une exposition de la technologie au détriment des collections et des programmes de musées* »¹³⁴.

b) La simulation, entre fascination et déception : les exemples du Brooklyn Museum et de la British Library

Le site Internet du Brooklyn Museum, qui propose, en plus de très nombreux contenus (textes, sons, images et vidéos), des visites virtuelles de certaines de ses salles et expositions¹³⁵, fournit

134 Corinne Welger-Barboza, *Du musée virtuel au musée médiathèque : le patrimoine à l'ère du document numérique*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 106.

135 Brooklyn Museum. *American Identities – Virtual Tours* [en ligne]. Disponible sur : http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/american_identities/panorama_west.php (consulté le 26 mai 2009).

un bon exemple de ce risque de dilution de l'objet derrière le spectacle des outils les plus innovants. Le point de vue proposé à l'utilisateur n'offre en effet qu'une mobilité très limitée (il s'agit en fait d'un panorama fixe à 360°), et l'utilisation du zoom altère assez rapidement la netteté de l'image. Si le dispositif attire et séduit dans un premier temps, il se révèle finalement décevant et impropre à une véritable valorisation des œuvres ainsi mises en ligne. Malgré ses défauts, cette réalisation permet de donner une vue générale de l'exposition et de renseigner l'internaute sur l'utilisation de l'espace et la scénographie adoptée. Si, dans ce cas précis, les concepteurs ont choisi cette logique de simulation, en rattachant le produit multimédia à son espace physique de référence, c'est peut-être alors parce qu'ils estiment que la scénographie fait justement partie du discours sur les œuvres présentées.

Brooklyn Museum

Exhibitions: American Identities: A New Look: Virtual Tour

* Current

Upcoming

Past

Touring

Online



To navigate the Virtual Tour, click and drag your mouse within the frame. To view, please download and install the latest version of [QuickTime](#).

Fig. 5 : Vue de l'exposition « American Identities » sur le site Internet du Brooklyn Museum

Les bibliothèques semblent a priori moins familières de ce type d'outils de simulation, sans doute parce qu'elles n'ont pas le même rapport à l'espace – et à la circulation dans l'espace – que les musées. Elles s'ouvrent cependant depuis peu à une autre forme de simulation, qui consiste à reproduire, à distance et sur support numérique, l'expérience de « feuilletage » de livres papier. Les réalisations de ce type se multiplient, à l'instar de « Turning the pages »¹³⁶ sur le site Internet de la British Library : développée en partenariat avec Microsoft, cette application permet d'accéder à une reproduction numérique en trois dimensions d'une sélection d'ouvrages

136 British Library. *Virtual Books* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bl.uk/onlinegallery/virtualbooks/> (consulté le 26 mai 2009).

patrimoniaux de la bibliothèque. Ceux-ci ont été entièrement numérisés page par page, et un conservateur a ensuite été filmé en train de feuilleter les volumes, ceci afin de pouvoir reproduire au plus près l'effet rendu par le mouvement et la matérialité de la page. Par son aspect esthétique et ludique, « Turning the pages » fait explicitement du livre numérisé un objet de contemplation bien plus qu'un objet de lecture ou de consultation. Il s'agit dès lors essentiellement de valoriser quelques « trésors » de l'institution et d'en favoriser l'appropriation en invitant l'utilisateur à manipuler lui-même l'outil pour se prendre au jeu de la simulation.

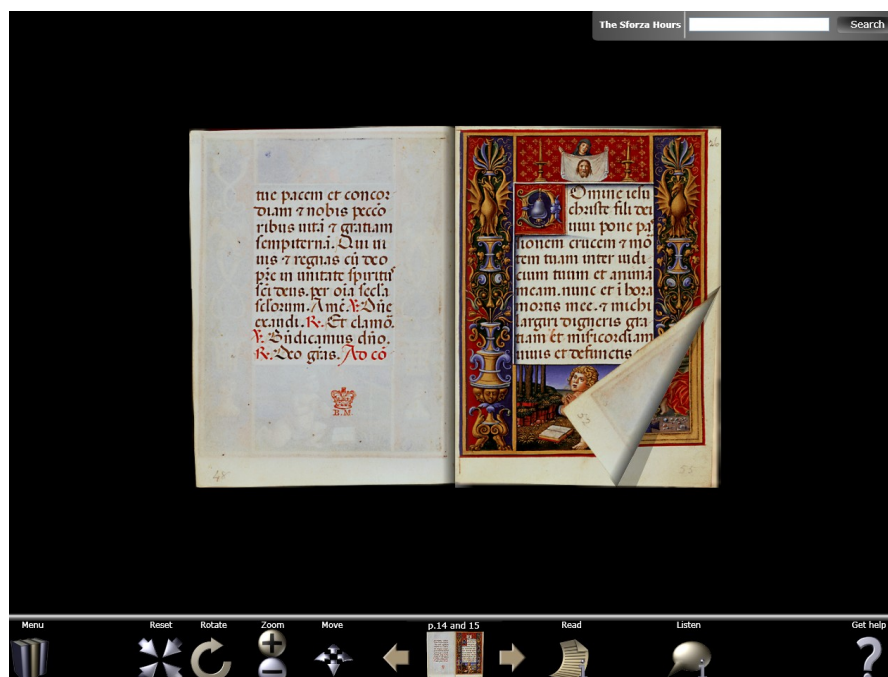


Fig. 6 : Feuilletage des Heures de Sforza sur le site Internet de la British Library

Mais si l'intérêt visuel de cette technologie peut se concevoir dans le cas d'ouvrages largement illustrés comme ici, la référence à l'expérience physique semble, là encore, plutôt vaine : manque de visibilité (en particulier pour les contenus textuels), maniabilité réduite, concentration de l'attention sur la prouesse technologique plus que sur le document lui-même en viennent à gêner la perception et l'appropriation du contenu et finissent par ne plus stimuler autre chose que l'envie de se retrouver face l'objet lui-même. Les réalisations relevant du type « réalité virtuelle » sur les sites Internet de musées et de bibliothèques se révèlent ainsi à double tranchant : exploitant des technologies innovantes, mais en attirant l'attention sur l'aspect ludique et spectaculaire des outils proposés, ces doubles virtuels cantonnent le plus souvent les œuvres numérisées à une simple fonction de jeu et de simulacre, qui vient difficilement servir les missions de transmission et de valorisation du patrimoine des institutions.

L'intérêt de telles réalisations se conçoit bien plus, en revanche, dans le cas de présentations inédites, de reconstitutions d'œuvres disparues ou inaccessibles, voire de programmes de sauvegarde et de transmission d'anciens états d'un objet ou d'un lieu, comme c'est le cas avec les visites en trois dimensions proposées sur le site Internet du musée du Louvre¹³⁷. Après téléchargement du logiciel Virtools, l'internaute peut en effet accéder à la reconstitution d'une salle du Louvre dans son état de 1913, qui accueillait à l'époque la collection léguée par Louis La Caze, ou encore à un rassemblement inédit des œuvres de Jean-René Fragonard, peintre et conservateur du musée au 18^{ème} siècle. La simulation virtuelle n'a plus, dans ce cas, vocation à se substituer à l'expérience réelle, mais vise bien plutôt à stimuler l'imagination et la réflexion, à produire une nouvelle forme de connaissance sur les œuvres et l'institution, via le plaisir du jeu et de l'inédit.

4) Type « nouveau média »

a) Vers l'expérience d'une nouvelle scénographie en ligne

Le dernier type de réalisations se révèle encore bien plus intéressant et novateur, en ce qu'il rompt avec la logique de simulation de la réalité ou d'import de pratiques traditionnelles (catalogue, inventaire ou édition imprimée) au sein de l'univers numérique. Cette catégorie, intitulée « nouveau média », regroupe des propositions de formes variées, qui toutes ont en commun l'appropriation par l'institution des outils numériques et des nouvelles pratiques d'organisation et de mise à disposition de l'information, pour parvenir à créer des environnements de consultation tout à fait inédits. L'utilisation de technologies innovantes, associée à la production de contenus spécifiquement créés pour Internet mènent ainsi les institutions qui veulent bien s'y risquer à une nouvelle forme de médiation en ligne, ainsi qu'à un régime d'interaction renouvelé, plus ouvert et participatif.

La dimension multimédia, faisant entrer en résonance textes, sons et images fixes ou animées, est particulièrement présente au sein de ces réalisations : elle permet en effet de mettre au même niveau la pratique éditoriale de l'institution et l'horizon d'attente, très nettement façonné par l'usage d'Internet, des utilisateurs de musées et bibliothèques en ligne. Mais peut-être plus encore, cette dimension multimédia figure une position renouvelée de l'institution en faveur d'une nouvelle « mise en scène » des collections patrimoniales. Comme la scénographie, les jeux de lumière ou les panneaux supportant du texte dans les expositions in situ, l'ergonomie et les choix de présentation des contenus sur Internet sont porteurs d'effets et de sens en termes de

¹³⁷ Musée du Louvre. *En 3 dimensions* [en ligne]. Disponible sur : http://www.louvre.fr/llv/dossiers/liste_ei.jsp?bmLocale=fr_FR (consulté le 26 mai 2009).

transmission, de valorisation des idées et des objets.

Par ailleurs, l'interactivité à l'œuvre au sein des réalisations du type « nouveau média » semble de nature à réintégrer, en un sens, le corps même du visiteur, pour mieux le faire participer à une nouvelle expérience de découverte et d'exploration des contenus en ligne. En effet, si l'on considère les trois dimensions constitutives d'une exposition selon Jean Davallon, à savoir « *logique discursive* »; « *logique spatiale* » et « *logique gestuelle* »¹³⁸, on pourrait avancer qu'aucun des trois modes de diffusion et de valorisation du patrimoine jusqu'ici repérés sur les sites Internet de musées et de bibliothèques ne constitue un environnement de médiation véritablement satisfaisant, réunissant l'ensemble des critères nécessaires à une véritable « mise en exposition » : le type « double éditorial » semble en effet marquer un repli sur la dimension discursive, le savoir à transmettre, tandis que le type « réservoir » favorise la logique gestuelle via les pratiques de recherche et de navigation hypertextuelle, et que le type « réalité virtuelle » se consacre, lui, essentiellement au déploiement des contenus dans l'espace (ou du moins une forme de représentation de l'espace).

La catégorie « nouveau média », en revanche, témoigne bien souvent, à travers l'exploitation des technologies numériques, de l'invention d'une nouvelle forme de scénographie en ligne, à même de recombinaison des trois logiques nécessaires à la constitution d'une véritable expérience de visite. Ces dispositifs inédits ménagent en effet une place au discours porté par l'institution (que ce soit sous la forme de textes ou de contenus audiovisuels), tout en intégrant à la fois une mise en espace des œuvres reproduites via l'architecture de la page web et son animation, et les différents registres du corps de l'utilisateur au sein d'environnements véritablement participatifs de médiation.

b) Parcours de visites : les exemples de la Tate, du Rijksmuseum et de la British Library

Le site Internet de la Tate, particulièrement dynamique et foisonnant, propose par exemple un outil nommé « The Carousel »¹³⁹ pour présenter les collections des quatre musées Tate : sur une page blanche très simple défilent les reproductions numérisées des œuvres que l'utilisateur peut sélectionner lorsqu'il les apprécie. À tout moment, une information plus détaillée (notice de l'œuvre et commentaires) peut être consultée via le menu « Info » présent sous chaque vignette.

138 Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 92.

139 Tate Online. *The Carousel* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.tate.org.uk/collection/carousel/> (consulté le 26 mai 2009).

Au fur et à mesure du défilement et des sélections, le système oriente l'apparition des vignettes à l'écran en fonction des préférences déclarées par l'utilisateur. Se crée ainsi un parcours sensible à travers les images, à la fois aléatoire et guidé, une expérience tout à fait singulière de découverte des œuvres et des associations et rapprochements qui caractérisent la collection.

Tate Carousel

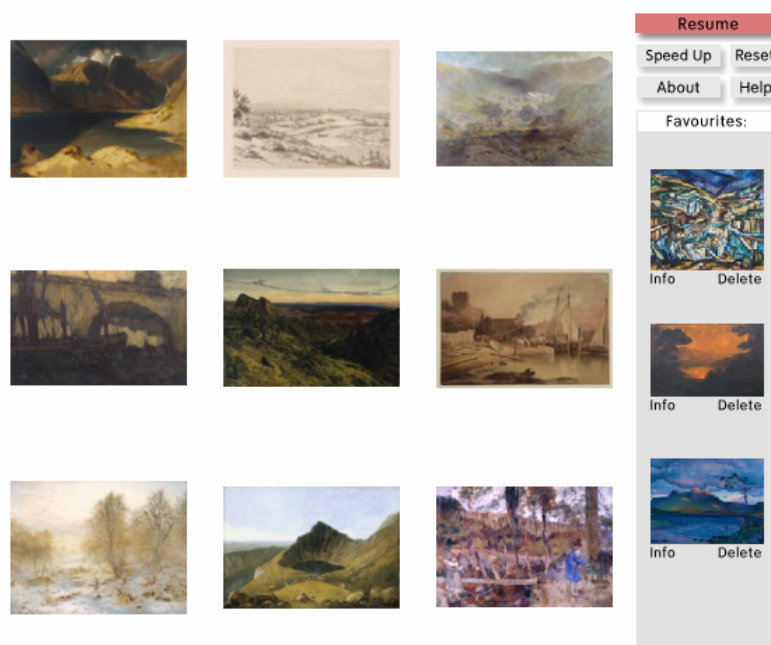


Fig. 7 : « The Carousel » sur le site Internet de la Tate

D'une manière un peu différente, le Rijksmuseum a mis en ligne une nouvelle interface, intitulée « The Masterpieces »¹⁴⁰, dédiée à l'exploration des chefs-d'œuvre de sa collection : affichant pour commencer un vaste ensemble de vignettes juxtaposées, sous une forme proche du « pêle-mêle », l'outil permet ensuite à l'utilisateur de constituer sa propre sélection en utilisant des mots-clés associés aux images (sujets, mais aussi type d'objet, artiste ou salle d'exposition). L'écran se recompose alors dynamiquement pour isoler cette sélection, et l'utilisateur est invité à visualiser plus attentivement les détails de chaque reproduction, à consulter les notices et commentaires associés aux œuvres, ou encore à basculer sur une autre forme de présentation des vignettes (de type frise), faisant apparaître de manière très visuelle l'ordonnement chronologique et les liens historiques caractérisant la collection.

140 Rijksmuseum. *The Masterpieces* [en ligne]. Disponible sur : http://www.rijksmuseum.nl/formats/container_en.html (consulté le 26 mai 2009).

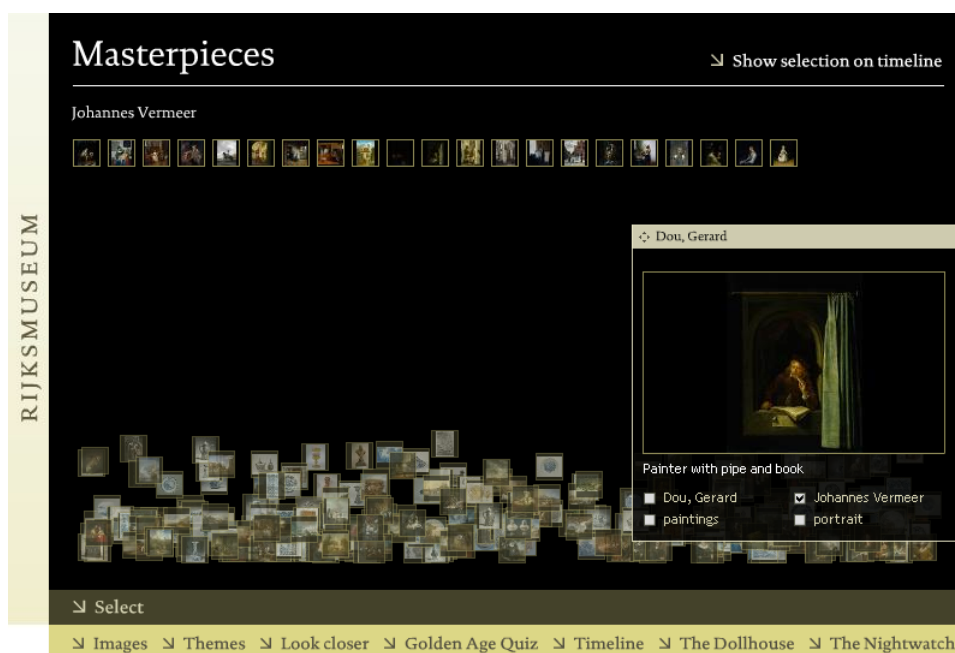


Fig. 8 : « The Masterpieces » sur le site Internet du Rijksmuseum

Le « Carousel » de la Tate comme l'interface d'exploration du Rijksmuseum reposent sur les notices des bases de données des collections dont ils exploitent notamment les champs sujet et auteur, et vers lesquels ils établissent des renvois pour diffuser des informations plus complètes. Ces réalisations s'éloignent pourtant du type « réservoir » en ce qu'elles proposent une vision non exhaustive des collections et semblent préférer concentrer leurs efforts sur la composante graphique et ergonomique plus que sur les fonctionnalités de recherche et de tri des données. Cette nouvelle forme de scénographie en ligne, jouant sur les lois de la perception visuelle pour communiquer des informations sur les œuvres et entraîner les utilisateurs dans un parcours à la fois sensible et raisonné, témoigne d'une prise en compte assez récente par les institutions de la spécificité du média Internet et de la pratique de l'écran-web.

Dans le même registre, le site de la British Library offre des réalisations intéressantes, en lien avec ses collections patrimoniales et ses programmes d'expositions. Pour l'exposition « Sacred », qui portait sur les éditions anciennes de grands textes sacrés, l'institution a ainsi mis en ligne un site Internet dédié¹⁴¹, au graphisme adapté, et contenant de nombreuses ressources multimédia à visée essentiellement pédagogique. Ces contenus permettent à la fois de varier les angles sur un sujet difficile, de découvrir les points de vue de spécialistes, et de documenter le thème traité de manière originale. L'animation « Sacred Stories » offre, quant à elle, la possibilité d'écouter des récits issus des livres sacrés ou des traditions orales de six grandes religions. La forme du livre

141 British Library. *Online Gallery – Sacred* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/sacred/homepage.html> (consulté le 26 mai 2009).

ouvert sert de support au récit, tandis qu'une voix raconte l'histoire et qu'une animation se déroule sur la double page blanche. L'utilisation du support matériel bien connu ne fonctionne ici ni selon une logique de transposition du contenu imprimé vers l'univers numérique, ni comme une simulation de l'expérience de consultation : simple référence à la matérialité de l'objet et à sa dimension patrimoniale, l'image du livre s'intègre au sein d'un espace tout à fait inédit de scénographie en ligne.

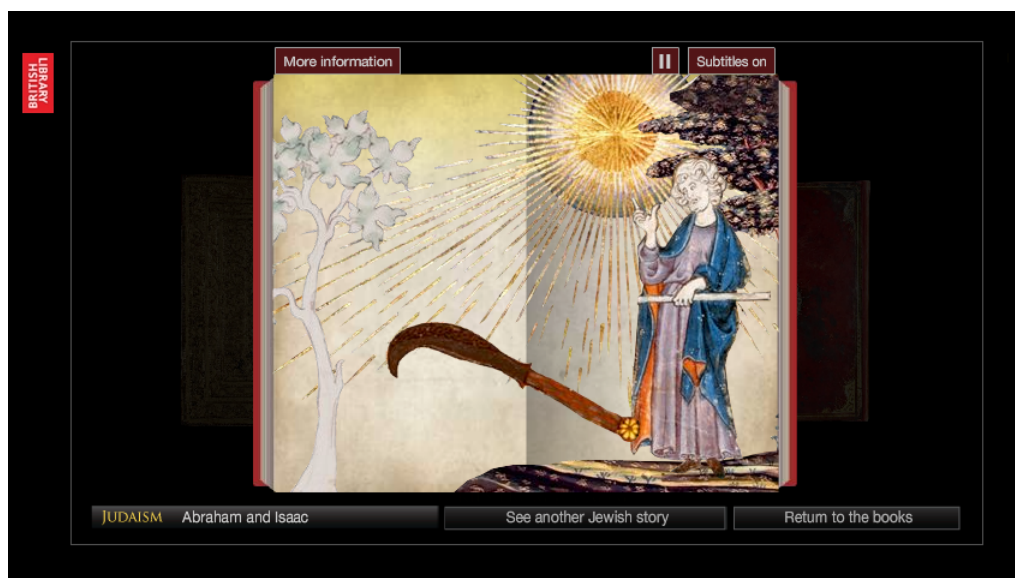


Fig. 9 : « Sacred Stories » sur le site Internet de la British Library »

En multipliant ainsi les contenus et les supports, la bibliothèque peut proposer d'autres formes d'accompagnement pédagogique et s'inscrire dans une démarche de médiation renouvelée : l'internaute n'est pas seulement guidé dans sa découverte, il trouve à sa disposition tout un appareil critique et pédagogique facilitant son travail de compréhension et d'interprétation. Centre de ressources ou véritable environnement de médiations, l'institution retrouverait ainsi une dimension de forum, d'espace public et critique, qui semblait jusqu'alors quelque peu lui échapper dans l'univers numérique. Prenant pleinement en compte le dispositif communicationnel d'Internet, qui engage de manière forte le récepteur du fait de la nécessité d'activer les contenus pour les rendre présents au monde, les réalisations du type « nouveau média » permettraient en effet aux institutions de repenser la manière dont elles envisagent la diffusion et la valorisation du patrimoine numérisé : bien plus qu'une simple transformation de l'œuvre en contenu ou discours diffusable à l'envi, la mise en ligne parvient, dans certains cas, à créer une nouvelle expérience de visite, à même d'intégrer pleinement le rôle et le corps de l'utilisateur, et de renouveler la relation qu'il entretient avec les œuvres d'une part, et les institutions d'autre part.

Ce parcours en quatre catégories des pratiques de diffusion et de valorisation du patrimoine sur les sites Internet de musées et de bibliothèques révèle à quel point les développements de l'informatique en réseau ont pu, au cours des dernières années, favoriser l'émergence d'un nouvel environnement de médiation, d'un nouvel espace de confrontation aux œuvres et de réception du discours porté par les institutions. Craintes et interrogations face aux potentialités et à l'utilisation de ce nouveau média se lisent encore toutefois dans de nombreuses réalisations, qui reposent sur une logique de transposition de pratiques traditionnelles liées à l'édition imprimée ou de simulation de l'expérience réelle de visite ou de consultation, et témoignent ainsi d'une forme de repli rassurant sur un domaine connu et balisé. Mais si les formes prises par la mise en ligne de collections patrimoniales numérisées présentent autant de variété, c'est aussi, peut-être, parce que les statuts et les usages de ces nouveaux objets ne sont pas encore tout à fait stabilisés, et que les institutions s'interrogent, de fait, sur l'évolution de leurs fonctions de sauvegarde et de transmission de la mémoire au sein d'un univers profondément renouvelé et encore largement incertain.

Troisième partie

Mémoire et partage du « patrimoine numérique » : un nouveau défi pour les institutions ?

La diffusion et la valorisation en ligne du patrimoine des musées et des bibliothèques s'inscrivent dans le prolongement de pratiques plus anciennes, relevant de la communication et de la promotion des œuvres, notamment sur support imprimé. Mais la dimension numérique n'est pas sans susciter de nouveaux enjeux, de nouvelles interrogations, quant à la nature de ce qui est ainsi transmis sur les réseaux : alors que les projets, régionaux, nationaux ou internationaux se multiplient et que les États engagent des moyens conséquents pour financer tout ou partie des chantiers de numérisation, peut-on encore garantir que le patrimoine ainsi reproduit et mis en ligne, même sous le sceau de l'institution, conserve ses propriétés ? Autrement dit, le patrimoine numérisé est-il toujours du patrimoine ?

Si la reproduction analogique avait, dès le XIX^{ème} siècle, fait l'objet de tous les soupçons quant à sa capacité à préserver et à transmettre les qualités de l'œuvre, la reproduction numérique semble entraîner de nouvelles transformations, propres au dispositif de conversion des contenus en données chiffrées, dématérialisées. Par ailleurs, les incertitudes pesant sur la pérennité à long terme des objets numériques tendent à remettre en jeu les compétences et la légitimité même des musées et des bibliothèques en tant qu'institutions garantes de la préservation de la mémoire. Enfin, c'est la question de la transmission et du partage de cette mémoire qui se trouve réinterrogée à la lumière des nouvelles pratiques sociales nées sur les réseaux, notamment avec les outils et applications du Web 2.0. Dès lors, quelles peuvent être les conditions d'existence et d'appropriation d'un « patrimoine numérique » au sens fort, fondé sur cette pratique de la mémoire, et pris en charge par les musées et les bibliothèques, institutions assurant traditionnellement la conservation et la transmission des œuvres au sein de la communauté ?

I. Reproduction et vocation patrimoniale

1) *Statuts de l'œuvre reproduite*

a) *Reproduction photographique et déchéance de « l'aura »*

Toute réflexion sur le statut et la fonction de l'œuvre numérisée doit commencer par se placer

sous l'angle de la reproduction : la numérisation des images et des textes vise en effet à produire un double, une copie dématérialisée des œuvres, à même de circuler sur les réseaux du fait de leur composition chiffrée (une combinaison de 0 et de 1, sur le principe du codage binaire). Si cette question de la « reproductibilité » des œuvres s'est trouvée mise en jeu dès les premiers travaux de copistes au Moyen-Âge, elle a été considérablement réactivée et renouvelée au XIX^{ème} siècle avec l'apparition de techniques de reproduction analogiques, au premier rang desquels la photographie. Invention de Niépce améliorée par Daguerre dans les années 1830, celle-ci a fait naître, dans les milieux artistiques, de violents débats sur la question de la rivalité entre photographie, peinture et gravure.

Baudelaire, auteur d'un texte intitulé « Le public moderne et la photographie » qu'il adresse à Jean Morel, directeur de la *Revue française*, fustige ainsi les prétentions de ce qu'il refuse d'appeler « art », lui préférant le terme d'« industrie » : « *Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie." A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal* »¹⁴². En affichant des principes d'exactitude et de fidélité flattant les goûts les plus communs de l'époque, la photographie risquerait ainsi, selon l'écrivain, de suppléer l'art, voire de le corrompre, en l'enfermant dans une relation de stricte reproduction de la réalité : « *De jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit* »¹⁴³.

La reproduction photographique, connotée négativement chez Baudelaire en ce qu'elle contraint la liberté de création de l'artiste, se voit également mise en cause par Walter Benjamin au sujet du rapport qu'elle entretient avec l'œuvre originale. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, texte paru en 1936, Benjamin s'emploie à définir ce qui fait la spécificité d'une œuvre d'art, à savoir son « *hic et nunc – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve* »¹⁴⁴. Cette unicité constitue l'authenticité même de l'œuvre, ou plutôt son « *aura* », cette « *unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* »¹⁴⁵. Or, cette aura résiste précisément à la reproduction, l'unicité ne pouvant se transmettre à travers la multiplicité et les déplacements

142 Charles Baudelaire. « Le public moderne et la photographie ». Lettre à M. le Directeur de la *Revue française* sur le Salon de 1859. 20 juin 1859. In *Œuvres complètes, t. II*. Paris : Gallimard, 1976, p. 614.

143 Idem, p. 619.

144 Walter Benjamin. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : éditions Allia, 2003, p. 13.

145 Idem, p. 19.

opérés par la photographie en termes d'inscription historique, géographique ou matérielle. La reproductibilité technique serait donc de nature à déprécier, dégrader l'authenticité de l'œuvre, notamment du fait de l'émancipation acquise par la copie à l'égard de l'original : « *la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit* »¹⁴⁶.

Déchéance de l'aura et détachement du contexte d'existence originelle sont donc les produits de la reproductibilité technique, qui implique par là-même une nouvelle manière de percevoir les œuvres. La multiplicité des exemplaires répond en effet à un besoin contemporain de « *rendre les choses spatialement et humainement plus proches de soi* »¹⁴⁷, autrement dit de posséder l'objet – ou plutôt sa reproduction – d'aussi près que possible. Au respect précédemment associé à la contemplation de l'œuvre unique tendrait donc à se substituer la proximité, voire la propriété, offerte par la reproduction : ce phénomène permet à Walter Benjamin d'affirmer que la reproductibilité technique s'accompagne, chez les masses, d'une prépondérance nouvelle accordée à la « *valeur d'exposition* » sur la « *valeur culturelle* » des œuvres. Autrement dit, la diffusion accrue apportée par la reproduction semble bien participer d'une modification de la perception, en opérant un glissement de l'aura (attachée à l'unicité de la matière et au contexte d'origine de l'œuvre) vers l'image (soit la représentation aux allures de réalité offerte par la photographie).

Benjamin n'est toutefois pas nostalgique du déclin de l'aura, qu'il considère comme une évolution à la fois souhaitable et inéluctable : en portant atteinte à la traditionnelle « *sacralisation* » de l'œuvre d'art, la reproductibilité technique bouleverse en effet les traditions en matière de production et de réception culturelles, et marque ainsi les débuts d'une nouvelle ère, ouverte à la libération des formes et à la créativité, pour la production artistique en général et pour le cinéma en particulier : « *même considérée sous sa forme la plus positive, et précisément sous cette forme, on ne peut saisir la signification sociale du cinéma si l'on néglige sa fonction destructive, son aspect cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel* »¹⁴⁸. Politiquement, le déclin de l'aura se charge également pour Benjamin d'une valeur positive, en tant qu'il permet à l'art moderne de quitter la sphère de l'idéalité, de la présence lointaine et inapprochable, pour se rendre enfin accessible aux masses. Cette abolition des

146 *Id.*, p. 17.

147 *Id.*, p. 20.

148 *Id.*, p. 17.

distances, préfigurée par les pratiques subversives des dadaïstes et de Marcel Duchamp, et renouvelée dans des formes d'art reproductibles et diffusables en série, se révèle ainsi tout à la fois la condition d'émergence d'une esthétique nouvelle et la voie progressiste, voire révolutionnaire, par laquelle les masses accèdent aux œuvres jusqu'alors réservées à la société bourgeoise. Entre altération de l'authenticité et avènement de la multiplicité, la reproduction photographique (suivie notamment par le cinéma) figure ainsi pour Benjamin l'entrée dans une nouvelle ère culturelle et politique, autant que l'avènement d'une esthétique profondément remaniée.

b) *Arts autographiques et arts allographiques*

Si, dès les premières critiques émises par Baudelaire, la reproduction a pu se concevoir comme une version « dégradée » de l'œuvre picturale (ne serait-ce que par la perte induite par le changement de support), il ne semble toutefois pas en être de même pour les œuvres textuelles, dont les copies – à condition qu'elles soient fidèles – tendent à conserver le sens et l'intention originels. Ceci s'explique par la différence fondamentale existant entre les différents arts quant à leur rapport à la notion d'authenticité. Selon Nelson Goodman, auteur en 1968 d'un essai intitulé *Langages de l'art*¹⁴⁹, il existe en effet deux grandes catégories d'œuvres : celles pour lesquelles la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens (la reproduction ne pouvant, dès lors, être considérée comme authentique), et celles pour lesquelles une copie fidèle est tout autant l'œuvre originelle que n'importe quelle autre (la reproduction n'étant alors rien d'autre qu'un nouvel exemplaire de l'œuvre). Les premières relèvent des arts dits « *autographiques* » (peinture, sculpture, gravure), dans lesquels l'authenticité se rattache à la matérialité et à l'histoire de production des objets ; les secondes dépendent des arts dits « *allographiques* » (essentiellement littérature et musique), dans lesquels l'authenticité repose sur une dimension plus idéelle et sur l'emploi d'un système de notation (langage ou notation musicale).

Autrement dit, si la reproduction peut être considérée comme un substitut dégradé dans le cas des arts autographiques, il n'en est pas de même dans celui des arts allographiques : la copie d'une œuvre picturale, dessinée ou sculptée ne rend de l'original qu'une vue partielle et indirecte (ce qu'implique un changement de support, de matériau ou d'intention dans la réalisation), tandis que la copie d'une œuvre textuelle ou musicale en porte encore toute la signification. Gérard Genette, reprenant la distinction formulée par Goodman, souligne ainsi cet état de fait dans le premier tome de *L'œuvre de l'art* : « Si donc on considère [...] qu'une œuvre littéraire consiste en

149 Nelson Goodman. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*. Paris : Éd. Jacqueline Chambon, 1990.

son texte (et non en les manifestations variables de ce texte), il s'ensuit qu'une telle œuvre n'est pas contrefaisable, ou qu'une contrefaçon fidèle ou une transcription exacte d'une de ses manifestations correctes n'en est rien d'autre qu'une nouvelle manifestation correcte »¹⁵⁰.

Ouvertes à différents types de « manifestations », les œuvres relevant des arts allographiques connaîtraient ainsi un autre rapport à la pluralité, à la multiplicité, que les œuvres relevant des arts autographiques : selon Genette en effet, si « *le propre des œuvres autographiques [est que] leur objet d'immanence est physique, perceptible et donc manifeste par lui-même* »¹⁵¹, « *une œuvre allographique comporte (au moins virtuellement) deux modes distincts de manifestation, dont l'un est par exemple celui des exécutions musicales, des récitations de textes, [...] et l'autre celui des partitions, des livres* »¹⁵². Les traits constitutifs de l'œuvre sont également présents dans ces différents types de manifestations, ce qui permet de faire des textes et œuvres musicales des objets naturellement ouverts, d'une certaine façon, aux phénomènes de reproduction et de mise en circulation. Il convient toutefois de se garder de toute simplification, qui consisterait à associer arts autographiques et notion d'unicité d'une part, arts allographiques et multiplicité d'autre part : Goodman comme Genette insistent en effet sur l'existence d'arts autographiques multiples, tels que la photographie, la gravure et, dans certains cas, la sculpture. Pour cette catégorie intermédiaire, c'est le rattachement à une matrice, un modèle unique initial, qui fonde la provenance des œuvres et donc leur identité : il n'est pas question ici de parler de copies, mais plutôt d'empreintes ou d'épreuves, dont l'authenticité est égale à celle du modèle.

En dépit de ces cas limites, la distinction entre arts autographiques et allographiques permet d'éclairer d'une nouvelle manière le rapport qu'entretiennent les institutions patrimoniales à la reproduction : les musées (et en particulier les musées de beaux-arts), souvent détenteurs d'œuvres autographiques dont ils sont chargés de garantir l'authenticité, auraient ainsi plutôt tendance à envisager la reproduction comme un substitut forcément vain et infidèle ; tandis que les bibliothèques, lieux de destination des œuvres textuelles, seraient plus ouvertes aux pratiques de copie et de transcription. Mais là encore, des réserves s'imposent, en particulier s'agissant des fonds patrimoniaux conservés par les bibliothèques : comme le précise Genette, les manuscrits, partitions d'origine et éditions particulières (illustrées, comportant mentions manuscrites ou autographes, etc.) doivent être considérés comme des objets autographiques uniques et non plus comme des œuvres allographiques. Dans ces cas précis, on s'intéresse en effet, non pas à la dimension idéale de l'œuvre, mais à l'aspect matériel de l'une de ses manifestations ; or cet objet

150 Gérard Genette. *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*. Paris : Éditions du Seuil, 1994, p. 86.

151 *Idem*, p. 105

152 *Id.*, p. 106.

matériel est susceptible d'être contrefait, et la copie redevient dès lors une pratique effective et potentiellement condamnable.

2) *Musées, bibliothèques et substituts*

a) *Des institutions ouvertes à la substitution*

Loin d'avoir considéré, de manière univoque, la reproduction comme une version dégradée de l'original, les musées et les bibliothèques se sont très tôt ouverts aux pratiques de substitution, dans le but de pallier l'absence de certaines œuvres, que ce soit pour des raisons d'éloignement géographique ou des contraintes de préservation. André Desvallées retrace ainsi, dans un état des lieux dressé en 1987, les grandes lignes de ce phénomène, qui semble avoir touché l'institution muséale depuis ses origines : « *La substitution n'est pas un phénomène neuf dans les musées, depuis les inventeurs de l'École d'Alexandrie ou les amateurs de curiosité, tout au long des siècles, conservant des machines à petite échelle, depuis les riches Romains faisant copier les statues grecques pour leurs collections particulières, jusqu'à François I^{er} faisant copier les Grecs et Romains pour la Collection royale [...]. Toutes les catégories de substituts se retrouvent donc dans les siècles passés, et il n'y a pas de quoi hurler au scandale ou à l'innovation inacceptable lorsqu'on en introduit en exposition parmi des originaux authentiques* »¹⁵³. Ces substituts, qui permettent de montrer tout en préservant, et que Bernard Deloche nomme « *substituts par défaut* »¹⁵⁴, ne menacent en rien l'intégrité des originaux, ni l'identité ou la vocation propre du musée : « *en réalité, de tels substituts ne sont que des outils annexes au service d'une muséographie conservatoire* »¹⁵⁵.

Les bibliothèques ont, de la même manière, eu recours aux pratiques de substitution dans le but d'accroître leurs collections ou de préserver leurs documents originaux : il suffit, pour s'en convaincre, de penser aux travaux des copistes durant l'Antiquité et dans les bibliothèques médiévales, ou plus récemment, aux pratiques de reproduction des œuvres sur microfilms dans les établissements porteurs d'une double mission et devant assurer à la fois la mise à disposition et la conservation. La bibliothèque d'Alexandrie, lieu de lecture mais aussi lieu d'écriture et de copie pour les savants de l'époque, devient même, sous le regard de Christian Jacob, un espace de transformation des textes et des savoirs : entre lecture, copie et commentaire, la bibliothèque se mue en un « *vaste espace offert aux navigations de la lecture : espace de compilation et de recherche de l'information, mais aussi de production d'objets de savoir, mobiles et*

153 André Desvallées. « Un tournant de la muséologie ». *Brises*, septembre 1987, n° 10, p. 8.

154 Bernard Deloche. *Le musée virtuel : vers une éthique des nouvelles images*, op. cit., p. 187.

155 *Idem*, p. 189.

transmissibles, grâce aux opérations de la technique lettrée. La bibliothèque, comme immense base de données, se prête à la décontextualisation des données et des bribes de savoir, à leur circulation et à leurs permutations »¹⁵⁶. Dès lors, le statut des originaux, mis en « circulation » dans l'espace même de la bibliothèque, aurait tendance à voler quelque peu en éclat : n'est-il pas vain et dangereux en effet de considérer l'œuvre comme définitivement inscrite, stable et finie, sur un support unique, et de refuser de la voir évoluer sous l'effet de sa « mise en réception » dans le contexte de l'institution ?

Ce parti semble en tout cas être celui de Malraux, lorsqu'il soutient, dans son ouvrage *Le Musée imaginaire*, que le concept de musée est indissociable d'une logique de transformation, ou « métamorphose », des œuvres. En effet, selon lui, l'institution entraîne par nature les objets qu'elle présente dans un jeu de « décontextualisation » et de « recontextualisation » qui fait de toute œuvre, même originale, le produit d'une substitution. Par les effets de mise en scène et les choix de présentation, l'objet est défonctionnalisé et converti en pure image donnée à voir aux visiteurs : « *le musée supprime de presque tous les portraits [...] presque tous leurs modèles, en même temps qu'il arrache leur fonction aux œuvres d'art : il ne connaît plus ni palladium, ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession ; mais des images des choses différentes, des choses mêmes, et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être. Il est une confrontation de métamorphoses* »¹⁵⁷. Loin d'être dévalorisé et réduit au théâtre d'un pur jeu de simulacre, le musée est ainsi décrit comme le lieu et l'instrument d'une alchimie particulière, le processus par lequel se construisent les chefs-d'œuvre.

Phénomènes de décontextualisation, mise en circulation et transformation des originaux seraient donc inhérents au fonctionnement même des musées et des bibliothèques, de même que les pratiques de substitution destinées à remplacer des œuvres absentes ou jugées trop fragiles. Dès lors, il faut renoncer à associer vocation patrimoniale des institutions et culte des originaux, l'ouverture à la transformation et à la reproduction participant pleinement à l'accomplissement de leurs missions, ainsi qu'à la vie même et au devenir des œuvres qu'elles conservent.

b) Original et substitut repensés par la modernité

L'intégration au sein des collections de musées et de bibliothèques d'œuvres et de supports modernes, résistant à la notion même d'original ou conçus par leur auteur comme librement

156 Christian Jacob. « Lire pour écrire : navigations alexandrines ». In *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*, op. cit., p. 66.

157 André Malraux. *Le Musée imaginaire*, op. cit., p. 12.

ouverts à la reproduction, remet par ailleurs en jeu la nature et la portée du phénomène de substitution. La reproduction, loin de s'opposer alors à l'unicité des œuvres ou à leur patrimonialisation par l'institution, en devient en quelque sorte l'adjuvant. Il en est ainsi notamment pour les performances d'artistes et les œuvres de Land art, éphémères par nature, dont la mémoire ne peut être conservée par l'institution que sous la forme de captations photographiques, sonores ou vidéo. Dans le domaine littéraire, les lectures et performances d'auteurs sont soumises aux mêmes règles. Ces cas limites d'œuvres originellement conçues pour s'inscrire dans un cadre précis et une durée restreinte font vaciller la relation qu'entretiennent traditionnellement l'original et son substitut : de l'acte éphémère et intangible ou de sa reproduction conservée par l'institution, lequel doit être considéré comme étant « l'œuvre », tant par le public que par les professionnels ? La reproduction, qui fait l'objet des actions de préservation, de diffusion ou d'exposition mises en œuvre par l'institution, n'est-elle pas plus qu'un simple document d'archive ?

Ces questions, devenues particulièrement sensibles avec l'intégration de l'art moderne et contemporain aux collections de musées, se voient également renouvelées avec l'arrivée de nouveaux supports, par nature multiples, reproductibles et diffusables à l'envi. En utilisant en effet les techniques de reproduction (photographie, sérigraphie, enregistrement sonore, vidéo ou même numérisation) comme des supports de création, les artistes et concepteurs favorisent encore davantage cette tendance à la confusion permanente entre original et substitut, et participent ainsi d'un mouvement de reconfiguration du statut même de l'œuvre, à la lumière des nouvelles pratiques de consommation artistique et culturelle : « *D'une façon générale s'ouvre avec la photographie, mais également avec le cinéma et la vidéo, une brèche dans l'unicité de l'œuvre d'art, car ces productions ont pour point commun d'être directement en prise avec des techniques qui ne dissocient pas la fabrication et la reproduction, voire la diffusion dans le cas de la vidéo [...]. Chacun de ces moyens d'expression s'appuie sur le principe du multiple et de la série* »¹⁵⁸. Lorsqu'une œuvre photographique, sonore, vidéo ou électronique, fait l'objet d'un processus de patrimonialisation par l'institution, c'est donc toute la question de son unicité qui doit être considérée, en prenant en compte la nature aisément duplicable et diffusable de l'objet : les musées et les bibliothèques choisiront alors, le plus souvent, de protéger l'enregistrement original, le tirage d'époque ou encore la configuration logicielle initiale de l'œuvre pour confirmer, voire recréer, son statut d'unicité et justifier ainsi les actions de préservation et de valorisation mises en œuvre la concernant.

158 Corinne Welger-Barboza. *Le patrimoine à l'ère du document numérique : du musée virtuel au musée médiathèque*, op. cit., p. 203.

Chez Roger Pouivet, ces considérations liées à l'apparition du multiple et de la série dans les processus de création et de diffusion des œuvres relèvent d'un nouvel « *art de masse* », défini par son existence à instances multiples et son accessibilité à tous et en tous lieux. Dans l'art de masse, l'œuvre serait ainsi « *ontologiquement déterminée par la diffusion de masse. Elle n'existe même que par et dans sa diffusion* »¹⁵⁹. Et ce phénomène fondamental d'intégration de la technique au processus de création contribue à renouveler la relation qu'entretiennent traditionnellement original et substitut : « *L'œuvre de l'art de masse est systématiquement une occurrence de type produit à des fins de diffusion universelle ; [chaque occurrence] est l'œuvre elle-même, aucune n'est plus authentique qu'une autre* »¹⁶⁰. Dans le domaine de la musique par exemple, si autrefois l'enregistrement offrait un moyen de restituer ce qui avait été joué, il n'a plus aujourd'hui cette valeur de trace, de témoignage : il tend à devenir l'œuvre elle-même, tandis que, par inversion, le concert semble jouer le rôle de substitut (on « joue » le disque, ce dernier constituant l'objet de référence). L'art de masse, tout comme les nouveaux objets et supports intégrés dans les musées et les bibliothèques modernes, contribue ainsi à renouveler le regard porté sur les substituts et sur leur capacité à transmettre quelque chose de l'œuvre dans une perspective de conservation et de valorisation patrimoniales : si dans certains cas, le substitut est l'unique trace disponible, il se révèle, dans d'autres, le strict équivalent de l'original, voire le seul mode d'existence de l'œuvre.

3) *L'œuvre à l'époque de sa reproduction numérisée*

a) *Un nouveau statut pour l'œuvre numérisée ?*

La reproduction numérique prolonge et dépasse à la fois le cadre et les enjeux posés par son équivalent analogique dans la relation à l'œuvre : si Malraux soulignait déjà, dans son *Musée imaginaire*, la puissance de la reproduction photographique, à même de favoriser le développement de nouvelles connaissances et de nouveaux regards sur les œuvres, la numérisation et les techniques qui l'accompagnent (visualisation en trois dimensions, reconnaissance de formes, marquages logiques ou topographiques, etc.) ouvrent quant à elles des voies encore inédites, invitant à un tout autre rapport à l'œuvre ainsi présentée. Loin d'être une forme de simplification du contenu par son principe de réduction aux données chiffrées électroniques, la numérisation enrichit et complexifie la nature de l'œuvre en en proposant de nouvelles lectures, de nouveaux modes d'exploitation. Et selon Yannick Maignien, ce phénomène est d'autant plus prégnant qu'il se fonde sur une dynamique de rapprochement, voire de

159 Roger Pouivet. *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*. Bruxelles : La lettre volée, 2003, p. 23.

160 *Idem*, p. 29.

confusion, entre le langage et les signes visuels, autrement dit, entre le texte et l'image : « *L'écriture est de moins en moins liée à la transcription de l'oralité (écriture alphabétique) dans l'écriture électronique, et devient de plus en plus empreinte de significations visuelles [...]. Les images, pour leur part, sont de plus en plus codées, référentes, inscrites dans des systèmes finis ou de composants iconiques, dérivant vers des ensembles conventionnels de jeux de signes. [...]* La numérisation, parce qu'elle semble mettre sur le même plan des images, des textes, des données de calcul, oblige à penser le monde dans une sémiotique générale »¹⁶¹. Cette nouvelle alliance annonce-t-elle une révision du statut de l'œuvre numérisée ? Pour Yannick Maignien, elle figure en tout cas l'apparition d'une nouvelle esthétique, en vertu de ce réaménagement du système de signes : « *l'avenir devrait faire ressortir combien cette nouvelle intégration du sensible et de l'intelligible numérique peut être la matière d'une esthétique et d'une pratique éditoriale inédites* »¹⁶².

Cette nouvelle configuration des signes dans l'écriture électronique prend place au sein d'un contexte de véritable « prolifération numérique », marqué par la production et la diffusion accrues des contenus et des informations sur les réseaux. Par ailleurs, ces contenus semblent de plus en plus amenés à circuler de manière fragmentée, remaniée, décontextualisée du fait de l'apparition de techniques favorisant les pratiques de citation ou d'emprunt : avec la dématérialisation en effet, il devient aisé de considérer le contenu indépendamment de son support, pour lui fournir à tout moment une nouvelle forme d'inscription. Le langage XML (eXtensible Markup Language), devenu aujourd'hui un standard d'Internet, fonctionne ainsi sur le principe d'une séparation entre structure et contenu, de sorte que ce dernier puisse être utilisé dans différents contextes et sous différentes formes, à l'aide de feuilles de style chargées d'effectuer la mise en page. Dans ce contexte de circulation accrue et de renouvellement de la relation entre fond et forme, l'œuvre numérisée n'est pas sans connaître quelques attermoissements : l'image numérique semble en effet se rapprocher des arts allographiques, en ce qu'elle acquiert un caractère aisément déchiffrable via le codage du signe visuel, et en ce qu'elle perd aussi son inscription, son rattachement à la matrice, via la matérialité du support. À la différence de la reproduction photographique, qui maintenait, au moment de l'empreinte, cette inscription dans le temps et dans la matière, l'œuvre numérisée semble détachée des conditions de son élaboration, ouverte à l'infini, de façon réticulaire, aux jeux de la répliquabilité et de la recontextualisation.

Le texte, de son côté, n'est pas exempt de transformations : les phénomènes de circulation, de

161 Yannick Maignien. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction numérisée ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1996, t. 41, n° 1, p. 17-18.

162 Idem, p. 18.

citation et d'emprunt tendent en particulier à remettre au goût du jour une esthétique fragmentaire qui pourrait être dangereuse pour l'intégrité même des documents. Si leur authenticité n'est pas menacée, du fait de leur composante allographique autorisant une pluralité de manifestations, c'est bien la remise en cause de leur matérialité et de leur intégrité qui pourrait, à terme, poser des problèmes de compréhension et de réception. Sur ce point, les auteurs du collectif RTP-doc ne manquent pas d'interrogations : « *Cet objet [matériel] s'efface dans le numérique, jusqu'à, dans l'avancée ultime, n'être même plus qu'une sorte de puzzle dont les morceaux sont agencés à la demande du lecteur [...]. Ira-t-on vers une version extrême de cette idée selon laquelle le document de serait plus que l'avatar moderne d'une ardoise magique où s'afficheraient à la demande des éléments signifiants [...] ? Ou aura-t-on une restructuration de documents types répondant à des besoins ou situations particulières dont l'éventuelle dynamique sera confinée à des plages strictement définies ?* »¹⁶³.

b) *Vers un nouvel ordre documentaire*

Cette évolution des formes et des statuts de l'œuvre numérisée s'inscrit dans une transformation plus générale, touchant les rapports qu'entretiennent les sociétés modernes avec la gestion de l'information qu'elles produisent ou dont elles disposent. Pour le collectif RTP-doc, le numérique marque l'entrée dans un nouvel ordre documentaire, appelé « *redocumentarisation* »¹⁶⁴. Si la première « documentarisation » était née du besoin de rationaliser la prolifération documentaire qui s'était installée au début du XX^{ème} siècle, la « redocumentarisation » à l'œuvre aujourd'hui traduit l'organisation moderne de notre rapport au monde, au sein duquel l'information numérique occupe une place toujours plus prépondérante. En somme, nous serions passés, selon les termes de Jean-Michel Salaün, de « *l'âge du livre et de la presse* » à « *l'âge des fichiers* »¹⁶⁵.

Les manifestations les plus frappantes de ce phénomène sont de trois ordres : en premier lieu, la stabilité des supports s'est effacée pour laisser place à des formats de fichiers qui séparent le contenu de sa mise en forme ; en second lieu, les normes traditionnelles de description des documents sont peu à peu remplacées par des outils de traitement statistique ou sémantique, utilisés notamment par les moteurs de recherche ; enfin, les bibliothèques comme espaces physiques de stockage et d'organisation documentaire tendent à perdre de leur attrait face aux réseaux, aux collections en ligne et aux sites et outils de partage de contenus. Le succès du

163 Roger T. Pédaque. *Le document à la lumière du numérique*. Caen : C&F éditions, 2006, p. 48.

164 Roger T. Pédaque. *La redocumentarisation du monde*. Toulouse : Cépadaùès, 2007.

165 Jean-Michel Salaün. « La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information ». *Études de communication*, 2007, n° 30, p. 15.

document numérique, qui peut être publié, consulté, décrit et commenté par tous, contribue ainsi à faire d'Internet un espace documentaire régi par la loi des grands nombres, du fait de la prolifération des contenus mais aussi de la masse exponentielle formée par les usagers-lecteurs. Avec ce recul des normes et des structures précédemment mises en place par les professionnels du traitement de l'information apparaît le spectre de la « désintermédiation », autrement dit de la disparition des intermédiaires, musées et bibliothèques en tête.

La reproduction numérique du patrimoine constitue en effet un véritable défi pour les institutions garantes de la culture, en ce qu'elle les invite à se positionner ou à se repositionner au sein de ce nouvel ordre documentaire : en mettant en ligne et en organisant les collections dont ils disposent, musées et bibliothèques sont amenés à faire valoir leur rôle et leurs compétences dans une « société de l'information » qui manque encore quelque peu de repères stables. La redocumentarisation à l'œuvre touche, on l'a vu, particulièrement les bibliothèques, désormais concurrencées par de nouvelles formes d'organisation et de mise à disposition de l'information en ligne. Mais les musées ne se tiennent pas à l'écart de ce phénomène : engagés, par la reproduction numérique des œuvres, dans des fonctions proprement documentaires (que ce soit avec la publication de produits didactiques ou avec la mise en ligne de bases de données décrivant les collections), ils doivent également faire face à cette perméabilité croissante entre le monde du savoir institutionnel et celui de l'information décentrée et disséminée sur les réseaux.

Ces phénomènes de concurrence et de perméabilité ouverts avec la dimension numérique tendent donc à faire vaciller l'autorité des institutions, autrement dit leur capacité à faire valoir les discours qu'elles portent sur les œuvres – et donc à maintenir leur statut en termes d'« auctorialité » – mais aussi les modes d'organisation, de description et de valorisation de leurs collections. De plus, parallèlement à cette remise en cause de l'autorité/auctorialité des institutions, c'est bien la fonction de médiation, d'accompagnement des publics, qui semble touchée par la perspective de « désintermédiation » propre à l'univers numérique. Prolifération et fragmentation des contenus, multiplication des contextes de réception et intégration de nouvelles compétences par les utilisateurs sont autant de phénomènes favorisant le recul des intermédiaires, au profit d'internautes autonomes, composant et interprétant librement les contenus auxquels ils accèdent au fil de leur parcours de navigation sur Internet. Pour autant, si une « *recomposition des médiations* »¹⁶⁶ se révèle inévitable, comme l'affirment les auteurs du collectif RTP-doc, il n'y aurait pas lieu de parler de disparition pur et simple des intermédiaires. En lieu et place de

166 Roger T. Pédaque. *Le document à la lumière du numérique*. Caen : C&F éditions, 2006, p. 175.

désintermédiation, il faudrait plutôt constater un nouvel « *entrelacement des médiations* »¹⁶⁷, lié aux propriétés mêmes du document numérique (en particulier, l'ouverture à la fragmentation, à la circulation et à l'appropriation).

Si la reproduction analogique a pu être considérée comme une déchéance ou une dégradation de l'œuvre originale, l'examen des différents statuts de la reproduction et celui des relations historiquement établies entre institutions et substituts invite à repenser les fonctions et valeurs associées à la numérisation : certes, la reproduction numérique n'est pas à même de figurer pleinement la présence, en particulier matérielle, des œuvres autographiques, mais elle assume toutefois son rôle de transmission et de valorisation documentaire du patrimoine. À ce titre, elle engage les institutions dans un mouvement de reconfiguration touchant à la fois les contenus et les relations de médiation. Reste à savoir si le positionnement adopté par les musées et les bibliothèques en ligne peut tenir de façon pérenne et leur permettre de maintenir, à terme, leurs fonctions de préservation et de transmission de la mémoire.

II. Le temps du patrimoine numérisé

1) Temps du patrimoine et temps du numérique : la contradiction ?

a) Le temps court et le temps long

L'entrée du patrimoine dans l'ordre numérique n'est pas sans susciter certaines interrogations, relatives au rapport au temps entretenu respectivement par l'un et par l'autre : en effet, le patrimoine, objet de politiques de conservation à long terme, est-il compatible avec le temps court du numérique ? L'information numérique, favorisée par les propriétés d'Internet (instantanéité, immédiateté, mise à jour et recomposition permanentes) se caractérise par son inscription dans l'instant de la réception : virtuellement présente à tout moment sur les réseaux grâce au principe du codage binaire, elle ne prend forme véritablement qu'au moment de son actualisation, c'est-à-dire de son affichage et de sa réception par l'internaute. Par ailleurs, les limites temporelles du document numérique semblent plus floues que celles de l'ouvrage imprimé. L'étendue du second est aisément appréciable ; elle coïncide le plus souvent avec un seul et unique objet physique, parfois plus, dans le cas d'un ouvrage en plusieurs volumes. Quoiqu'il en soit, l'identification du début et de la fin est aisée. Les documents numériques présentent en revanche une structure plus complexe, comme le soulignent Alain Jacquesson et

¹⁶⁷ *Idem*, p. 180.

Alexis Rivier : « *L'unité de base est-elle celle du fichier informatique source d'une page, ou bien de l'ensemble de pages qui constituent un site, ou bien faut-il encore y inclure le réseau de liens qui renvoient à cette aléatoire encyclopédie géante qu'est le Web ? Même un type de document facile à délimiter comme un article est éclaté en une série de fichiers informatiques : texte principal, annexes, notes, illustrations* »¹⁶⁸. Instable et éclatée, l'information numérique se révèle enfin particulièrement variable en raison des perpétuelles mutations (corrections ou adjonctions) qui peuvent la toucher. Le texte imprimé sur papier est fixé dans le temps une fois pour toutes, et les nouvelles éditions qui en corrigent de précédentes constituent autant de nouveaux documents. Mais dans le domaine du numérique, c'est une toute autre variabilité qui s'impose, permise par des fonctions de mise à jour et de réactualisation des contenus sur Internet.

Le rapport au temps des institutions patrimoniales semble, a priori, s'opposer au temps court et à l'instantanéité du numérique : on leur associe en effet plus volontiers le respect du passé plutôt que l'actualisation permanente, la stabilité à long terme plutôt que la variabilité, l'unicité des strates temporelles plutôt que l'éclatement. La conservation, à l'œuvre aussi bien dans les musées que dans les bibliothèques, se définit ainsi comme une action inscrite dans la durée et la permanence. Et si elle a pu, au cours de l'histoire des deux institutions, se confondre avec des pratiques d'accumulation déraisonnée ou avec la tenue de campagnes ponctuelles de restauration d'œuvres, elle tend aujourd'hui à viser plus largement l'ensemble des collections, selon des principes de régularité, de systématisme et de continuité d'action. L'émergence de nouvelles expressions, telles que la « *conservation préventive* » ou la « *maintenance des collections* »¹⁶⁹, témoigne de cette évolution en faveur de l'action à long terme, inscrite dans la durée.

Il serait néanmoins restrictif d'en rester à cette opposition de principe entre temps court du numérique et temps long du patrimoine. D'une part, parce qu'Internet dispose malgré tout d'une mémoire : l'informatique en réseau n'a pas seulement favorisé la vitesse et l'instantanéité des échanges, elle a également permis d'accroître considérablement les capacités de stockage des machines, garantissant par là-même la sauvegarde des données produites et mises en ligne par les utilisateurs. Quant au patrimoine, il ne saurait être réduit, lui aussi, au seul maintien d'un héritage, au souci du temps long et de la durée. Selon André Micoud, c'est plutôt la notion de « *vivant* » qui structure son rapport au temps : le patrimoine, « *parce qu'il engage un rapport entre les générations [...] concerne le vivant en tant qu'il est articulé au temps ; en tant qu'il se*

168 Alain Jacquesson et Alexis Rivier. *Bibliothèques et documents numériques : concepts, composantes, techniques et enjeux*. Paris : Éd. du Cercle de la Librairie, 2005, p. 450.

169 Jean-Paul Oddos. « La maintenance des collections ». In *La conservation : principes et réalités*. Paris : Éditions du cercle de la Librairie, 1995, p. 225.

transmet lui-même (patrimoine génétique) ou en tant qu'il est réceptacle de ce qui se transmet dans le temps (les vivants d'aujourd'hui qui sont faits gardiens de ce qui a été vivant hier) »¹⁷⁰. Dès lors, la notion d'actualisation, précédemment associée au numérique, semble bien pouvoir s'appliquer au patrimoine, en tant qu'il se charge de transmettre, au présent, l'héritage des formes du passé : « avec la patrimonialisation, il semblerait que les choses à sauvegarder deviennent choses-dans-le-temps, c'est-à-dire ayant la capacité de connaître un développement, une reproduction, un devenir, une évolution, tous mouvements qui ont pour particularité de s'accomplir dans le temps. Les choses-dans-le-temps deviennent donc moins choses à conserver en soi que choses à gérer de manière à ce que leur potentialité (leur vivacité ou leur vitalité) soient toujours disponibles à toutes fins utiles »¹⁷¹.

b) Le stock et le flux

Si le principe d'actualisation autorise de fait le rapprochement entre patrimoine et numérique, une seconde opposition doit cependant être soulevée dans la mesure où elle pourrait agir sur le fonctionnement voire les missions des musées et des bibliothèques : si les institutions travaillent, historiquement, sur le principe du « stock », soit le dépôt et la conservation, au sein de leurs murs, des œuvres qu'elles détiennent, Internet figure plutôt le règne du « flux », au sens où les informations qui circulent sur les réseaux s'inscrivent dans un continuum ininterrompu, évoluant en permanence, échappant à toute volonté de constitution d'une collection stable et centralisée. Fonctionnant sur le principe d'une « mise à disposition dynamique d'informations adaptatives »¹⁷², le numérique s'inscrirait ainsi dans l'interaction, la reconfiguration constante et ne pourrait, dès lors, prétendre à la constitution d'une mémoire. D'autant plus que, particulièrement variables et volatiles, les documents numériques semblent difficiles, voire impossibles à fixer : à la maîtrise locale du stock des institutions répondrait ainsi la diffusion et la gestion globales, hors de tous « murs », des contenus mis en ligne sur Internet.

Faut-il alors considérer que les musées et les bibliothèques vont à l'encontre de leurs missions en entrant dans l'ère du flux et que la mise en ligne de collections patrimoniales représente un danger pour la préservation et la transmission de la mémoire dont sont garantes les institutions ? Cette fois encore, il convient de se garder de toute simplification. Musées et bibliothèques connaissaient déjà l'ordre du flux avant même l'arrivée du numérique : les expositions

170 André Micoud. « Musée et patrimoine : deux types de rapport aux choses et au temps ? ». *Hermès*, 1996, n° 20, p. 119.

171 Idem, p. 122.

172 Jean-Pierre Balpe. *Technologies numériques et construction du savoir* [en ligne]. 26 novembre 1997. Disponible sur : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Technonum.html> (consulté le 26 mai 2009).

temporaires, les prêts entre institutions ou encore la circulation de reproductions analogiques constituaient déjà, pour les collections patrimoniales, des formes de mise à disposition « dynamiques et adaptatives », à même de les extraire d'une pure logique de stock. Les bibliothèques ont par ailleurs connu une ouverture encore plus large à l'ordre du flux, avec le principe du prêt d'ouvrages appliqué aux collections courantes (par opposition aux fonds « anciens, rares et précieux »), mais aussi avec l'invention du Bibliobus, un véhicule équipé de rayonnages et chargé d'une sélection de documents, particulièrement utilisé dans les bibliothèques départementales de prêt afin de desservir des lieux ou des publics excentrés.

Et si les institutions ne sont pas étrangères à une logique de flux, Internet, de son côté, ne se dépare pas totalement d'une volonté d'inscription dans le stock. Loin de prôner le règne de l'éphémère et de la variabilité, les réseaux recherchent en effet une certaine stabilité via la standardisation des formats de données et des principes d'échange de fichiers. Depuis 1994, le consortium W3C (World Wide Web Consortium) se charge d'établir et de diffuser ces standards, afin de garantir l'interopérabilité des technologies, leur accessibilité à tous, ainsi que la pérennité des documents présents sur les réseaux. Par ailleurs, Internet s'est doté de sa propre mémoire avec le site Archive.org¹⁷³, créé et géré par une fondation nord-américaine qui s'est donné pour mission, depuis 1996, de répertorier et d'archiver pages web, mais aussi textes, films et enregistrements sonores, numérisés et mis en ligne par des institutions. Les archives ainsi constituées se comptent en milliards de documents.

Entre volatilité des contenus et stabilité de l'archive, instantanéité des échanges et inscription dans la durée, le rapport au temps du numérique est plus complexe qu'il n'y paraît et ne peut donc se résoudre dans la pure et simple opposition avec le « temps long » des institutions. L'idée d'un « patrimoine numérique » ne serait donc pas un non-sens, à condition du moins que soient mises en œuvre les actions nécessaires à sa préservation à long terme.

2) *Archivage numérique et mémoire totale*

a) *De la fragilité du patrimoine numérisé*

Dès lors que les musées et les bibliothèques produisent ou acquièrent des contenus numériques, se pose une nouvelle série de questions relatives à la pérennité et aux principes de préservation de ces objets. Face à la durée de vie limitée des supports électroniques, l'inquiétude est en effet de mise. Paul Conway, spécialiste des problèmes de conservation dans l'univers

¹⁷³ *Internet Archive* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.archive.org> (consulté le 26 mai 2009).

numérique identifie un « *dilemme des médias modernes* »¹⁷⁴ dans ce constat frappant : l'évolution des supports suit une courbe qui voit la densité de l'information stockée progresser au détriment de la longévité. Les disques optiques modernes peuvent contenir sur la même surface un million de fois plus d'informations que les tablettes d'argile de l'époque babylonienne ; mais si ces dernières nous parviennent aujourd'hui intactes, nos cédéroms actuels risquent de ne plus être exploitables d'ici trente ans. Un autre facteur d'incertitude est lié aux mutations logicielles et matérielles, qui interviennent selon un cycle très court de deux à cinq ans. En l'état initial, tout stockage de données informatiques devient illisible à plus ou moins longue échéance, soit parce que le logiciel ou la version du logiciel utilisé est obsolète, soit parce que le matériel de lecture adéquat n'est plus disponible. Et ces phénomènes sont d'autant plus dangereux qu'ils sont parfois difficilement prévisibles : dans le monde continu du papier, l'altération est un phénomène inévitable, mais d'une régularité presque rassurante ; cette dégradation ne gêne que très progressivement l'accès au contenu. Dans l'univers fulgurant du numérique, le support se dégrade bien plus rapidement sous l'effet de divers processus : altération chimique des couches d'un cédérom, démagnétisation, affaiblissement du signal transitant sur les réseaux, etc.

Mais les altérations subies par le support ou par l'appareillage de lecture ne sont pas les seuls dangers pesant sur la pérennité du document numérique, car la densité et la complexité des structures de données à préserver constituent un tout autre défi pour les institutions souhaitant mettre en œuvre des stratégies de conservation. Dans l'univers du papier, l'information est stockée de manière à être directement visible et lisible ; dans le cas de caractères trop petits, un simple instrument optique de type loupe assure cette lisibilité. Des procédés photographiques (microformes, diapositives, etc.) permettent par ailleurs de reproduire sous une forme réduite des textes ou des images, mais un appareil de restitution *ad hoc* (lecteur de microfiches ou microfilms ou projecteur de diapositives) se charge alors de rétablir par projection la taille des documents. La restitution de l'information numérique se révèle, quant à elle, beaucoup plus complexe, et bien souvent la possession du matériel approprié ne suffit pas. Entre le fichier informatique, qui constitue le document numérique, et l'appareil de lecture s'intercalent en effet plusieurs couches logicielles, comme les jeux de caractères, les systèmes d'exploitation, les programmes applicatifs, qui tous doivent être compatibles à la fois avec le document et avec l'ordinateur utilisé. Il en résulte un phénomène de dépendance plus ou moins marqué à l'égard de certains logiciels ou matériels informatiques, et la conservation des documents numériques doit tenir compte de ces imbrications.

174 Paul Conway. *Preservation in the Digital World* [en ligne]. Mars 1996. Disponible sur : <http://www.clir.org/pubs/reports/conway2/> (consulté le 26 mai 2009).

b) Stratégies de conservation : vers la mémoire totale ?

Dépendante d'un processus de lecture complexe, stockée sur des supports particulièrement fragiles, l'information numérique, de surcroît variable et volatile, semble difficilement pouvoir faire l'objet de stratégies de conservation à long terme. Les institutions patrimoniales, à l'instar de la Bibliothèque nationale de France, mettent cependant en œuvre des procédures innovantes, reposant à la fois sur la préservation du support et sur celle de l'appareil de lecture. Après un réel engouement pour les supports magnétiques, puis pour le cédérom, présenté à ses origines comme le support d'archivage parfait, les professionnels se tournent aujourd'hui vers de nouveaux supports optiques conçus à base de matériaux jugés plus stables, comme le verre. Ainsi, en 1998, la Bibliothèque nationale de France a choisi d'archiver sa collection de livres numérisés en les gravant sur des supports de ce type.

Mais pour être exploitables à long terme, ces supports doivent être adossés au système complet (ordinateur et programmes) qui a servi à leur production. Deux voies sont alors possibles pour assurer la préservation de ce système : la première, la migration, consiste à faire évoluer à la fois le support et le contenu au fil des avancées technologiques, afin que le fichier puisse continuer à être lu malgré les changements de version des logiciels et les évolutions matérielles. Cette technique est essentiellement valable pour des informations de type textuel d'un niveau très simple. La seconde voie, l'émulation, consiste à simuler le fonctionnement d'un système ancien sur un ordinateur moderne, ce qui implique d'avoir conservé la documentation nécessaire pour effectuer cette opération. Cette approche fonctionne à l'inverse de la migration, car les formats de données originaux ne connaissent aucune transformation. Malgré ses avantages, l'émulation n'est sans doute pas une solution réalisable à long terme, car chaque nouveau système implique de réécrire tous les émulateurs pour les systèmes antérieurs, en nombre toujours croissant.

Fortes de ces technologies de sauvegarde, qui restent aujourd'hui en pleine évolution, les institutions patrimoniales peuvent ainsi se livrer à la préservation non seulement des documents numérisés, mais également des documents nativement numériques. En France, les publications électroniques diffusées sous forme de cédéroms, disquettes ou tout autre support matériel sont concernées par le dépôt légal depuis 1992 : tout éditeur ayant une adresse en France ou tout éditeur étranger qui importe plus de cent exemplaires a l'obligation de déposer ses publications à la Bibliothèque nationale de France. La loi sur les droits d'auteur et droits voisins dans la société de l'information (DADVSI) adoptée en août 2006 prévoit par ailleurs l'extension du dépôt légal aux « *signes, signaux, écrits, images, sons ou messages faisant l'objet d'une communication au*

public par voie électronique »¹⁷⁵. Autrement dit, comme elle s'y était préparée dès 1999 en lançant ses premiers tests avec l'aide de bibliothèques partenaires, la BnF se doit désormais d'intégrer à ses fonds patrimoniaux les nouvelles formes éditoriales présentes sur Internet. Des collectes automatiques à grande échelle, permettant de réaliser un « instantané » annuel, sont réalisées depuis 2004 grâce à un robot nommé Heritrix. Des collections thématiques de taille plus réduite sont par ailleurs constituées depuis 2002 : un premier projet pilote de collecte de sites électoraux, « Cliquer, voter : l'Internet électoral », s'est déroulé en 2002, 2004 et 2007 à l'occasion d'élections régionales, nationales et européennes ; une autre collection a depuis vu le jour, intitulée « (S') écrire en ligne : journaux personnels et littéraires », et destinée à présenter une sélection de blogs littéraires et autres carnets intimes numériques reprenant ou transformant les codes de l'autobiographie. Les collections réunies à ce jour représentent plus de 110 téraoctets de données, soit 13 milliards de fichiers, dont les plus anciens remontent à 1996¹⁷⁶.

Cette volonté de sauvegarde des traces numériques et l'accroissement des capacités de stockage à laquelle elle invite figurent-elles une ambition de mémoire totale, dont la voie aurait été ouverte par la puissance des technologies et dont les institutions patrimoniales se seraient aujourd'hui emparées ? Cette question est difficile à résoudre, car autant les institutions défendent leurs compétences en matière de tri, de sélection et d'organisation des collections, autant elles semblent tendre, du moins collectivement, avec des plans nationaux de numérisation de masse et la constitution de vastes bibliothèques numériques et musées virtuels, vers une quête d'exhaustivité permise par la dématérialisation des contenus. Mais cette volonté de mémoire totale n'est-elle pas dangereuse, et ne risquons-nous pas, à terme, d'étouffer sous ces archives cumulées, stockées au rythme de la croissance effrénée des contenus et des pages disponibles sur Internet ? Autrement dit, trop de mémoire conservée et transmise par les institutions ne nuit-elle pas à la compréhension et à la mémorisation effective, par le public, des œuvres du passé ?

3) *Le patrimoine numérisé au défi de la mémoire*

a) Mémoire individuelle et mémoire collective

La mémorisation du patrimoine conservé et transmis par les institutions relève d'un processus complexe, qui tient à la fois au fonctionnement de la mémoire individuelle et à son inscription sociale, collective, dans l'activité du groupe. Pour Bergson, auteur d'une théorie de la mémoire

175 *Code du patrimoine* [en ligne]. Article L.131-2, modifié par la loi du 1er août 2006. Disponible sur : <http://www.legifrance.gouv.fr/> (consulté le 26 mai 2009).

176 Bibliothèque nationale de France. *Archives de l'Internet* [en ligne]. Page mise à jour le 9 février 2010. Disponible sur : http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/livre_presse_medias/a.archives_internet.html (consulté le 10 mars 2010).

dans l'ouvrage *Matière et mémoire*¹⁷⁷, celle-ci se conçoit sur le modèle d'un cône dont la pointe serait tangente à un plan. Le base du cône symbolise la mémoire comme réservoir d'images accumulées depuis le passé ; le plan figure le présent ; la pointe du cône représente la mémoire au présent qui ne laisse filtrer du passé que des souvenirs-habitudes. La première mémoire, ou « *mémoire-habitude* », est adaptée au présent, construite par l'intelligence afin d'être au service de l'action sur la matière et de la communication entre les hommes. La seconde mémoire, ou « *mémoire-pure* », est toute entière faite à partir des images que nous avons saisies au cours de notre vie ; nous n'avons généralement pas accès à cette mémoire car les exigences rationnelles de l'attention au présent gouvernent une pratique adaptée à la matière et à l'action.

Mais à cette conception de la mémoire comme une expérience vécue des images du passé enfouies dans l'individu, Maurice Halbwachs, auteur en 1925 des *Cadres sociaux de la mémoire*¹⁷⁸, répond que toute mémoire n'est en rien un vécu, mais au contraire une reconstruction rationnelle du passé faite à partir des éléments et des mécanismes actuellement présents dans la conscience du groupe. Refusant de considérer la mémoire comme une faculté proprement individuelle, « *c'est-à-dire qui apparaît dans une conscience réduite à ses seules ressources, isolée des autres, et capable d'évoquer, soit à volonté, soit par chance, les états par lesquels elle a passé auparavant* »¹⁷⁹, Halbwachs souligne l'importance des cadres sociaux, notamment spatiaux et temporels, au sein desquels s'inscrit, fondamentalement, la mémoire de tout individu. La mémoire individuelle ne peut, dès lors, être conçue que comme « *une partie et comme un aspect de la mémoire du groupe* »¹⁸⁰. Dans *La mémoire collective*, ouvrage posthume paru en 1950, Halbwachs précise que la nation peut constituer ce groupe de référence, l'histoire nationale fournissant alors des points de repère dans l'espace et dans le temps pour la mémoire de chacun. Mais d'autres groupes plus restreints (familiaux, religieux, locaux, etc.) peuvent également jouer ce rôle : « *C'est à l'intérieur de ces sociétés que se développent autant de mémoires collectives originales qui entretiennent pour quelques temps le souvenir d'évènements qui n'ont d'importance que pour elles [...]. Dans de tels milieux, tous les individus pensent et se souviennent en commun* »¹⁸¹.

Inscrite dans le temps et dans l'espace, profondément marquée par les références, les cadres du groupe dans lequel elle s'enracine, la mémoire serait ainsi une manière d'organiser des traces pour façonner du lien : lien entre l'individu et son passé ou celui de ses ancêtres, lien entre les

177 Henri Bergson. *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : PUF, 2004.

178 Maurice Halbwachs. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel, 1994.

179 Maurice Halbwachs. *La mémoire collective*. Paris : PUF, 1950, p. 40.

180 Maurice Halbwachs. *Les cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 144.

181 Maurice Halbwachs. *La mémoire collective*, op. cit., p. 68.

hommes et les formes dans lesquelles s'incarne cette mémoire, et enfin lien entre les membres d'une même société. Pour autant, la mémoire ne semble pas assimilable à un processus communicationnel, et les théories de la communication ne lui assignent, de fait, aucune place précise. Par ailleurs, la matérialisation de la mémoire, son incarnation dans des lieux, des figures ou des objets, semblent bien montrer que celle-ci n'est pas une simple affaire de représentations ou de langage : relevant à la fois du matériel, du fonctionnel et du symbolique, « *les lieux sont notre moment de l'histoire nationale* »¹⁸². Dès lors, comment penser la pratique de numérisation, et par-là même, de dématérialisation du patrimoine, à laquelle se livrent les musées et les bibliothèques ? Le patrimoine numérisé ne constitue-t-il pas, de fait, une véritable gageure, au sens où il se priverait, par la « désincarnation » de ses objets, de toute capacité à transmettre et à faire vivre la mémoire du groupe auquel il s'adresse ?

b) Technicisation et externalisation de la mémoire

La question de l'externalisation de la mémoire et de la médiation des supports et outils techniques n'est pas nouvelle. Pour Bernard Stiegler, l'être humain se distingue des autres espèces par sa capacité à extérioriser dans la *tekhne* non seulement son corps, mais aussi ses fonctions mémorielles. L'invention de l'écriture constituait déjà une manière d'externalisation et de « *formalisation de la mémoire* »¹⁸³. Par conséquent, « *la question de la mémoire extra-cérébrale, qui s'organise aujourd'hui selon de nouvelles figures [...], est celle de l'invention elle-même* »¹⁸⁴. Avec l'outil, silex ou ordinateur, l'homme parvient en quelque sorte à mettre sa mémoire « hors de lui », à se libérer de cette fonction pour développer de nouvelles capacités : ce fut le cas notamment pour la main, qui devint un organe de préhension et de manipulation lorsque l'homme se mit debout, ou encore pour la bouche, qui devint l'organe du langage lorsque sa fonction de préhension devint secondaire. Selon Michel Serres, ces innovations enrichissent l'histoire même de l'homme et garantissent son évolution permanente¹⁸⁵.

Mais les réseaux et l'activité informationnelle qui les accompagne semblent engendrer, bien plus que les phénomènes qui les ont précédé, un développement considérable des mémoires externes. Dans un environnement électronique, tout échange d'information, aussi temporaire soit-il, s'enregistre nécessairement quelque part. Par ailleurs, la mémoire électronique, devenue un

182 Pierre Nora. *Les lieux de mémoire : I, La République*. Paris : Gallimard, 1984, p. XLI.

183 Bernard Stiegler. *La technique et le temps : II, La désorientation*. Paris : Galilée, 1996, p. 132.

184 *Idem*, p. 197.

185 Michel Serres. *Les nouvelles technologies : révolution culturelle et cognitive* [en ligne]. Enregistrement de la conférence présentée à l'occasion des 40 ans de l'INRIA (Institut National de Recherche en Informatique et Automatique) le 11 décembre 2007. Disponible sur : <http://interstices.info/m-serres-lille> (consulté le 26 mai 2009).

véritable enjeu économique, met en jeu de nouveaux acteurs, pour lesquels les performances des supports d'archivage constituent un marché particulièrement prometteur : « *Plus les supports sont industriels, plus est grande la quantité des traces et plus les budgets consacrés à leur conservation tendent à s'élever* »¹⁸⁶. L'automatisation et l'archivage des traces numériques, favorisés par l'amélioration des capacités de stockage, tendent ainsi à raviver le fantasme d'une mémoire totale, à l'égard de laquelle l'oubli ne saurait être que l'effet accidentel d'un « bug » ou d'une saturation momentanée des réseaux. L'oubli constitue pourtant l'une des fonctions essentielles de la mémoire, sa capacité à trier, à sélectionner les items à effacer ou à retenir garantissant son opérativité et sa performance mêmes : « *La mémoire ne se constituant que par ses oublis, il faut éliminer non seulement par réalisme économique, mais pour pouvoir se souvenir – même si la délégation de la lecture aux machines travaillant à la vitesse de la lumière permet d'augmenter très considérablement la masse du mémorisable. [...] une mémoire en texte intégral reste d'une manière ou d'une autre inconcevable : la mémorisation est l'oubli* »¹⁸⁷.

Sur ce point, les institutions patrimoniales ont quelques atouts à faire valoir : rompus, depuis leurs origines, aux pratiques de sélection, de classement et d'organisation des collections, les musées et les bibliothèques sont à même de faire le tri entre les œuvres à conserver et celles qui ne sont pas dignes de mémoire. Et le passage à l'ordre numérique ne déroge pas à cette règle ; il suffit, pour s'en convaincre, de s'intéresser aux programmes de numérisation adoptés par les institutions : les documents contractuels, pour certains mis en ligne sur Internet, insistent bien souvent sur l'impossible exhaustivité de la démarche et sur la nécessité de faire des choix. Et ceux-ci sont généralement pleinement justifiés : fonds locaux, uniques en leur genre, patrimoine remarquable ou grands classiques littéraires, images ou livres ayant fait l'objet d'une campagne de numérisation à titre de conservation préventive ou pour une exposition virtuelle, etc. La Bibliothèque nationale de France va ainsi jusqu'à mettre en ligne la très détaillée *Charte documentaire*¹⁸⁸ de Gallica, un document contractualisant les grands principes de développement des collections de sa bibliothèque numérique.

Le « patrimoine numérique », véritable défi lancé aux principes de conservation et aux fonctions mémorielles des institutions chargées de sa gestion et de sa transmission, ne conduit pas pour autant jusqu'au non-sens ou à la contradiction : si le support électronique semble, dans

186 Bernard Stiegler. *La technique et le temps : II, La désorientation*, op. cit., p. 151.

187 *Idem*, p. 152.

188 Bibliothèque nationale de France. *Charte documentaire de Gallica : 1997 – 2007* [en ligne]. Page mise à jour le 10 décembre 2009. Disponible sur :

http://www.bnf.fr/fr/professionnels/anx_pol_num/a.Charte_documentaire_de_Gallica_1997_2007.html (consulté le 10 mars 2010).

un premier temps, résister à toute idée de passage au temps long et à toute perspective de stockage et de conservation, les institutions patrimoniales ont pourtant démontré qu'elles pouvaient adapter certains de leurs principes et de leurs modes d'action à ce nouveau type d'objets. Ainsi reproduites et mises en ligne, les œuvres du passé semblent à même de s'inscrire au sein d'une véritable politique de transmission de la mémoire, portée par des institutions aux missions sociales affirmées, en tant qu'elles participent à la vie et à l'animation de leur communauté de référence.

III. Patrimoine numérique et société

1) Quels publics pour le patrimoine numérisé ?

a) Visiteurs réels, visiteurs virtuels

Pour évaluer l'impact social de la mise en ligne du patrimoine numérisé, il convient tout d'abord de s'intéresser aux profils et pratiques des visiteurs de sites de musées et de bibliothèques. Les données disponibles sur ce sujet sont relativement peu nombreuses, la visite en ligne étant rarement considérée comme une information stratégique par les institutions et leurs tutelles. En France, les visiteurs de sites de musées ont fait l'objet d'une première enquête commanditée par la Direction des musées de France en 1999, intitulée *Pratiques et représentations des utilisateurs de sites de musées sur Internet*¹⁸⁹. Cette étude, essentiellement qualitative, visait à éclairer la perception des différentes ressources mises en ligne par les institutions, sur la base d'entretiens et d'observations menés auprès d'une quarantaine d'utilisateurs. Elle a été complétée, en 2002, par une nouvelle enquête soutenue, là encore, par la Direction des musées de France¹⁹⁰ : il s'agissait cette fois de parvenir à une meilleure connaissance des publics des sites Internet de musées et d'identifier les liens éventuels entre fréquentation virtuelle et visite des musées réels.

Si les profils socio-démographiques des visiteurs en ligne ont été relativement peu étudiés dans le cadre de ces deux études, ces dernières ont toutefois permis de mettre au jour les ressorts associés à la démarche de consultation en ligne, qu'elle soit ou non adossée à un projet de visite réelle. Ainsi, selon Nadège Dutardre, auteur de l'étude menée en 2002, c'est bien la connaissance

189 Roxane Bernier et Alexandra Vol. *Pratiques et représentations des utilisateurs de musées en ligne*. Sous la direction de Bernadette Goldstein. Ministère de la culture et de la Communication. Direction des musées de France, 1999.

190 Nadège Dutardre. *Publics des musées en ligne et publics des musées réels : quels liens ?* Ministère de la culture et de la communication. Direction des musées de France, 2003.

effective du musée réel qui entraîne, dans plus de la moitié des cas, la visite du musée en ligne. Et cette dernière n'a pas vocation, loin de là, à se substituer à l'acte de visite et de confrontation aux œuvres réelles : « *les internautes [...] allient dans une même démarche consultation des sites web et visite de sites réels dans une perspective d'élargissement de la connaissance* »¹⁹¹.

L'enquête *InterConnections*¹⁹², dont les résultats ont été publiés en 2008 par l'IMLS (Institute of Museum and Library Services), institut nord-américain de soutien aux musées et aux bibliothèques, parvient aux mêmes conclusions au sujet des visiteurs virtuels des deux institutions : en effet, 90% d'utilisateurs des sites Internet de musées visitent tout aussi bien les institutions réelles, et il en est de même pour 91% des utilisateurs de sites de bibliothèques. La démarche de visite en ligne semble ainsi venir s'inscrire dans un projet de visite global, une volonté de mieux connaître l'institution et les œuvres qu'elle détient. C'est ce que laissent entendre notamment les schémas suivants¹⁹³, faisant apparaître la proportion très faible des interrogés n'utilisant que la connexion à distance (« *remote only* »), indépendamment de toute visite réelle au musée ou à la bibliothèque :

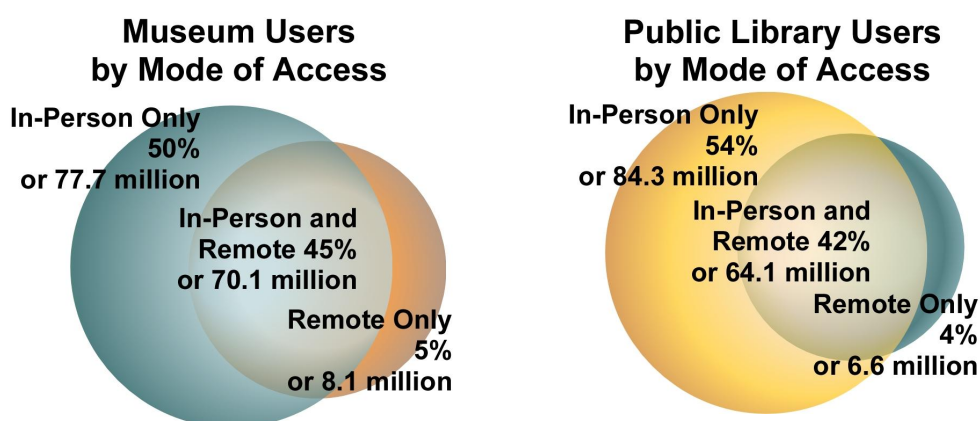


Fig. 10 : Visiteurs des musées répartis par modes d'accès et visiteurs des bibliothèques publiques répartis par modes d'accès

Plus encore, il semblerait que l'accès aux informations et contenus proposés en ligne par les institutions stimule le désir d'en savoir ou d'en voir plus, et conduise les internautes à se déplacer pour visiter ou consulter d'autres ressources (réelles ou virtuelles) : « *Les usagers ont recours à*

191 Bernadette Goldstein. « Pratiques et représentations des utilisateurs de musées en ligne ». *Culture et recherche* [en ligne], juillet – septembre 2004, n° 102, p. 14. Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr102.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

192 IMLS. *InterConnections : the IMLS national study on the use of Libraries, Museums and the Internet* [en ligne]. Mars 2008. Disponible sur : <http://interconnectionsreport.org/> (consulté le 26 mai 2009).

193 IMLS. *InterConnections : Conclusions Overview* [en ligne]. 28 février 2008, p. 15. Disponible sur : <http://interconnectionsreport.org/presentations/IMLSConclusionsOverview022708.ppt> (consulté le 26 mai 2009).

de multiples sources dans leur démarche de recherche d'information, et le recours à l'une d'entre elles les encourage souvent à se tourner vers les autres. Internet semble représenter non seulement une source, un fournisseur d'information, mais aussi un encouragement à identifier des ressources supplémentaires »¹⁹⁴. La visite et l'utilisation de contenus en ligne seraient ainsi inextricablement liées à la connaissance et à la pratique de l'institution réelle, non seulement en raison de l'univers de référence auquel elles se rattachent, mais également parce qu'elles relèvent de la même démarche de recherche d'informations, d'acquisition de nouvelles connaissances.

Selon l'IMLS, dès lors, il n'y a pas lieu d'évoquer une quelconque relation de concurrence entre visite réelle et visite virtuelle, les chiffres de fréquentation témoignant plutôt en faveur d'un renforcement de l'attrait des musées et des bibliothèques, du fait, notamment, du développement de leurs contenus offerts en ligne¹⁹⁵ :

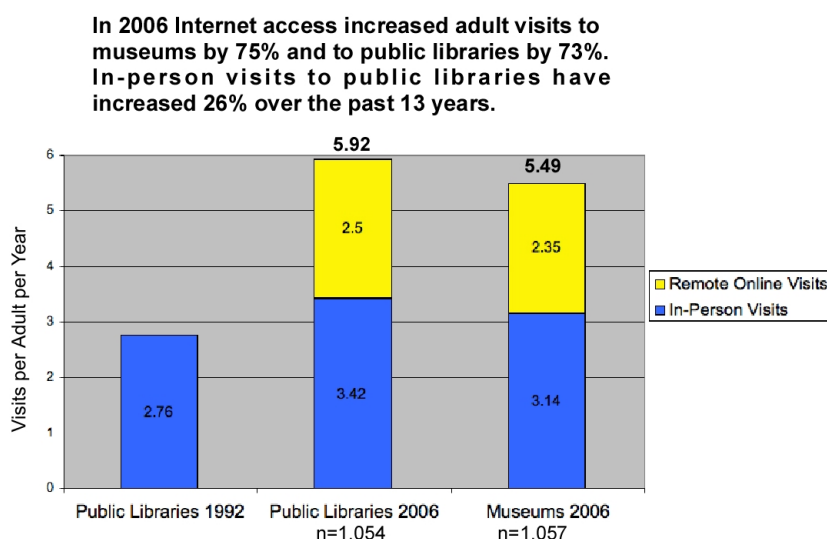


Fig. 11 : Fréquentation des bibliothèques publiques et des musées selon le mode d'accès en 2002 et 2006

Selon un mouvement de réciprocité, les sites Internet de musées et de bibliothèques auraient ainsi un effet positif sur la fréquentation réelle des deux institutions, de même que les premiers bénéficieraient du crédit traditionnellement accordé aux secondes par leurs publics. Au centre de ce cercle vertueux, visiteurs réels et virtuels se confondraient en un cénacle commun, réuni par

194 « People use multiple sources and providers in their efforts to obtain needed information and the use of any one source or provider often leads to others. The Internet seems to function not only as a source/provider of information but also as a stimulus to identify additional resources ». IMLS. *InterConnections : Overview* [en ligne]. 29 février 2008, p. 35. Disponible sur : <http://interconnectionsreport.org/reports/overviewreport022908.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

195 « En 2006, l'accès à distance a fait progresser le volume des visites de musées de 75% et le volume des visites de bibliothèques de 73%. La fréquentation sur place des bibliothèques publiques a augmenté de 26% durant les 13 dernières années ». IMLS. *InterConnections : Conclusions Overview*, op. cit., p. 11.

une même curiosité, une même soif d'apprendre et de découvrir.

b) *Pratiques et attentes à l'égard du patrimoine numérisé*

Si la mise en ligne des collections patrimoniales n'affecte pas la fréquentation des institutions réelles, et si la démarche de consultation en ligne semble s'inscrire dans un projet unique, reliant sites réel et virtuel, les usagers des musées en ligne et des bibliothèques numériques n'en expriment pas moins des attentes spécifiques à l'égard des produits et contenus mis à leur disposition sur Internet. Dès 1999, lors de l'enquête menée par Roxane Bernier et Alexandra Vol, des types d'usages et d'attentes inédits sont repérés chez les utilisateurs de sites Internet de musées : « *rassemblements thématiques d'images d'œuvres* », « *lieux virtuels reconstitués* », « *présentations exploitant les nouvelles technologies* », ou encore « [outils] *mettant à profit les qualités du réseau comme média de communication et de création* »¹⁹⁶, constituent autant de demandes spécifiques prouvant que les utilisateurs ont perçu les atouts et potentialités du média Internet et qu'ils souhaitent les voir exploités par les musées en ligne.

Dans le domaine des bibliothèques, les enquêtes consacrées aux pratiques des utilisateurs de Gallica, la bibliothèque numérique créée et gérée par la Bibliothèque nationale de France, renforcent encore cette impression. Le projet BibUsages¹⁹⁷, mené en partenariat par la BnF et le groupe France Télécom en 2002 et 2003, a ainsi permis de montrer que la consultation de fonds numérisés était beaucoup moins liée à la connaissance et à la pratique de la bibliothèque réelle qu'à l'utilisation d'Internet comme centre de ressources : « *d'une manière générale les utilisateurs des bibliothèques électroniques sont également de forts consommateurs de « contenus à lire » (journaux en ligne en particulier). Au sein des sessions, l'usage des bibliothèques numériques est fortement corrélé à celui des moteurs de recherche d'une part, et des sites de vente de biens culturels d'autre part* »¹⁹⁸. Connaisseurs d'Internet et utilisateurs d'autres types de ressources en ligne, les utilisateurs de bibliothèques numériques se révèlent ainsi particulièrement exigeants dès lors qu'il s'agit d'évoquer les fonctionnalités offertes sur Gallica : un nouveau rapport d'étude¹⁹⁹, publié en 2008 au terme d'une vaste campagne

196 Roxane Bernier. « Tisser des trames de pertinence entre musées, nouvelles technologies et publics ». *Publics et musées*, janvier – juin 1998, n° 13, p. 80.

197 Houssem Assadi et al. *Usages des bibliothèques électroniques en ligne – Projet BibUsages : rapport final* [en ligne]. Bibliothèque nationale de France. Juillet 2003. Disponible sur : http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/pub_dist/s.enquetes_gallica.html (consulté le 10 mars 2010).

198 *Idem*, p. 44.

199 Judith Matharan, Jean Chaguiboff, François Alliot. *Rapport d'étude sur les usages communautaires et collaboratifs, sur place et à distance, des ressources numérisées de la BnF* [en ligne]. Bibliothèque nationale de France. Avril 2008. Disponible sur : http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/pub_dist/s.enquetes_gallica.html (consulté le 10 mars 2010).

d'entretiens, pointe ainsi les erreurs et limites du moteur de recherche, les défauts liés à la navigation sur le site, ou encore l'absence de certaines fonctions de personnalisation.

Cette forte intrication entre les attentes des utilisateurs de bibliothèques numériques et l'horizon des outils et fonctionnalités déjà présents, par ailleurs, sur d'autres sites Internet, marchands ou non marchands, est encore confirmée par l'enquête consacrée en 2007 aux usages et attentes des premiers utilisateurs de la bibliothèque numérique Europeana²⁰⁰ (ou plus exactement de son prototype, conçu par la BnF). En effet, les futurs « *Europeanautes* » s'inscrivent clairement dans une démarche de recherche et d'exploitation de contenus textuels en ligne, bien plus que dans une logique de préparation ou de prolongement d'une visite sur place. Les références aux services et contenus du Web 2.0, et notamment à l'encyclopédie collaborative Wikipédia²⁰¹, en disent long sur la manière dont les utilisateurs envisagent la bibliothèque numérique, non comme une extension de l'institution réelle, mais comme un réservoir de ressources ouvert sur l'extérieur, c'est-à-dire sur l'ensemble du réseau et de ses membres.

2) *Vers une communauté du patrimoine numérisé ?*

a) *L'émergence d'une nouvelle dynamique sociale*

Si les publics du patrimoine numérisé ne diffèrent pas considérablement de ceux qu'accueillent traditionnellement les institutions dans leurs murs, l'environnement immédiat d'Internet, et depuis peu, du Web 2.0, semble toutefois de nature à modifier les relations qu'entretiennent les musées et bibliothèques en ligne avec leurs visiteurs. D'une logique de diffusion strictement verticale, établie entre émetteur (l'institution) et récepteur (le public), on passerait à une structuration plus « horizontale » des échanges, fondée sur des principes de réciprocité, de participation et de collaboration. Le Web 2.0 et ses plateformes d'échange, de création ou d'annotation de contenus seraient ainsi à même de favoriser l'émergence d'une nouvelle dynamique sociale, en remplaçant l'utilisateur au cœur de la relation numérique.

D'abord hésitants à distribuer leurs contenus sur ces nouvelles plateformes d'édition ou à intégrer sur leurs propres sites Internet des fonctionnalités du Web 2.0, les musées et les bibliothèques (en premier lieu nord-américains) se sont peu à peu appropriés ces nouveaux

200 Noémie Lesquins, *Europeana : rapport de bilan sur les usages et les attentes des utilisateurs* [en ligne], Bibliothèque nationale de France. Juin 2007. Disponible sur : http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/pub_dist/s.enquetes_europeana.html (consulté le 10 mars 2010).

201 Plus de 80% des utilisateurs du prototype d'Europeana ont déjà utilisé Wikipedia. Les références à cet outil se font donc nombreuses au cours des entretiens, selon Noémie Lesquins. *Europeana : rapport de bilan sur les usages et les attentes des utilisateurs*, op. cit., p. 38.

outils, essentiellement dans le but de toucher de nouveaux publics. Les musées de beaux-arts de San Francisco furent ainsi parmi les premiers à disposer d'un blog²⁰², conçu comme un moyen de transmettre un autre type d'informations, une autre image de l'institution, sur un mode plus personnel et moins officiel que le site Internet classique. Dans un autre registre, que l'on pourrait désigner comme celui de la « dissémination » des contenus, le Museum of Modern Art de New York propose des films d'artistes et des vidéos de présentation de ses collections ou de ses expositions sur une page spécialement dédiée sur le serveur Youtube²⁰³. Ouverts à la circulation et aux commentaires, ces contenus deviennent, dès lors, les supports d'une nouvelle forme de médiation communautaire. Quant au Brooklyn Museum, il semble être allé encore plus loin en ouvrant cette fois, non plus ses contenus numérisés, mais le commissariat même d'une exposition intitulée « Click ! »²⁰⁴ à la communauté des utilisateurs de son site Internet. Il s'agissait en effet pour ces derniers de participer, via un forum en ligne, aux différentes étapes de la conception et de la mise en place de l'exposition, depuis la sélection des photographies présentées jusqu'à la rédaction des textes de présentation, en passant par les choix relatifs à l'accrochage et à la scénographie.

Les bibliothèques ne sont pas en reste face à ces nouvelles pratiques de type communautaire : les premiers blogs professionnels sont apparus dès 2003 aux États-Unis, et les institutions, à l'instar de la New York Public Library²⁰⁵, n'ont pas tardé à investir elles-mêmes ces nouveaux outils dans une perspective de communication renouvelée avec les internautes et de valorisation des collections. Sur le même principe, la Bibliothèque nationale de France a récemment ouvert un « Blog lecteurs »²⁰⁶, conçu comme un nouvel espace de médiation à l'intention de ses usagers, réels ou distants, au sein duquel les conservateurs s'emploient à présenter les collections et services de l'institution sous un jour différent. Et si les commentaires de lecteurs se font encore rares, la volonté de renouveler les modes de diffusion et de promotion des contenus en ligne est, elle, bien présente. Toutefois, comme dans le domaine des musées, c'est l'entrée des bibliothèques sur les plateformes de partage de contenus en ligne qui semble avoir véritablement marqué l'avènement d'un nouveau type de relation entre émetteur et récepteur : en janvier 2008, la Bibliothèque du Congrès à Washington a mis en ligne sur Flickr, site de partage de

202 Fine Arts Museums of San Francisco. *Thinker Blog* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.famsf.org/blog/> (consulté le 26 mai 2009).

203 YouTube. *MoMA videos* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.youtube.com/user/MoMAvideos> (consulté le 26 mai 2009).

204 Brooklyn Museum. *Click ! A Crowd-Curated Exhibition* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click/> (consulté le 26 mai 2009).

205 New York Public Library. *Blogging@NYPL* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.nypl.org/blog/> (consulté le 26 mai 2009).

206 BnF. *Blog Lecteurs de la Bibliothèque nationale de France* [en ligne]. Disponible sur : <http://blog.bnf.fr/lecteurs/> (consulté le 26 mai 2009).

photographies, un fonds de 3 000 images numérisées²⁰⁷, ainsi ouvertes à la contribution et aux commentaires des internautes ; neuf mois plus tard, d'après le premier bilan établi par les responsables du projet²⁰⁸, une véritable communauté s'était constituée autour de cette collection, les photographies devenant objets de débats, d'investigations et d'échange de points de vue.

Ainsi, l'un des aspects les plus remarquables de cette nouvelle dynamique sociale à laquelle participent musées et bibliothèques en ligne réside sans doute dans les différents dispositifs permettant aux utilisateurs de contribuer à l'édification même du savoir que leur communique l'institution sur son site Internet. En ouvrant leurs catalogues et bases de données à la contribution, musées et bibliothèques se détachent en effet d'une posture de diffusion unilatérale de la connaissance pour permettre la découverte via l'appropriation et l'intervention sur l'objet. C'est l'ambition que vise le projet Steve, « The Art Museum Social Tagging Project »²⁰⁹, un dispositif en ligne proposant des collections d'objets à indexer (ou « tagger », selon la terminologie du Web 2.0). En ayant recours à la « folksonomy », ou indexation populaire, les musées participants au projet découvrent les représentations et logiques de description à l'œuvre chez les visiteurs, et peuvent s'en inspirer pour faire évoluer leur propre terminologie. Et ce principe du « tagging » a tout aussi bien pénétré les bibliothèques, qui ouvrent peu à peu leurs catalogues en ligne à la contribution des internautes ; c'est le cas notamment de la bibliothèque d'Ann Arbor²¹⁰ aux États-Unis, qui offre sur son site Internet non seulement la possibilité de marquer les documents ou d'y accéder via le principe des étiquettes (« tags »), mais également de rédiger des commentaires plus détaillés ou de lire les appréciations laissées, pour chaque titre consulté, par d'autres utilisateurs.

Entre contribution et partage des compétences, l'ouverture des musées et bibliothèques au Web 2.0 engage ainsi institutions et visiteurs dans de nouvelles formes d'échange, à même de transformer les schémas de communication précédemment établis. Les logiques de diffusion, de circulation et de contribution favorisent l'émergence de véritables communautés d'intérêt autour des collections patrimoniales, de même qu'elles invitent l'utilisateur à quitter sa posture d'apprenant pour acquérir une nouvelle responsabilité, à partager avec l'institution elle-même.

207 Flickr. *The Library of Congress Gallery* [en ligne]. Disponible sur :

http://www.flickr.com/photos/Library_of_Congress (consulté le 26 mai 2009).

208 Michelle Springer et al. *For the Common Good : The Library of Congress Flickr Pilot Project*. 30 octobre 2008. Disponible sur : http://www.loc.gov/rr/print/flickr_report_final.pdf (consulté le 26 mai 2009).

209 Steve : *The Art Museum Social Tagging Project* [en ligne]. Disponible sur : <http://tagger.steve.museum/> (consulté le 26 mai 2009).

210 Ann Arbor District Library. *Catalog* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.aadl.org/catalog> (consulté le 26 mai 2009).

b) *Le règne de l'amateur*

Les communautés ainsi constituées autour du patrimoine numérisé semblent se rapprocher de la conception du public en tant que groupe social actif défendue par Gabriel Tarde. Et si les visiteurs des musées et bibliothèques en ligne connaissent plus qu'une simple coprésence (forme de contact qui, selon la terminologie de Tarde, ne constitue pas un *public* mais une *foule*), c'est parce qu'une véritable cohésion spirituelle, intellectuelle se noue autour des nouveaux objets et dispositifs proposés par les institutions sur Internet. En soi, l'acte technique de numérisation n'est donc pas le principal défi que celles-ci rencontrent pour mettre en valeur leur patrimoine : il semble bien plus crucial, en effet, de fournir aux publics les instruments collaboratifs permettant de rendre l'archive « active » et de la remettre au cœur des réseaux de sociabilité.

Pour Bernard Stiegler, philosophe et directeur de l'Institut de recherche et d'innovation au sein du Centre Pompidou, c'est la notion d'amateur qui permet de repenser le statut de membre du public comme une posture active, bien loin de l'image passive laissée ces dernières années par la figure du consommateur d'industries culturelles. Avec la division du travail et l'essor de la professionnalisation qui l'a accompagnée, l'amateur est devenu une sorte de sous-professionnel, considéré avec condescendance. Le terme a un pourtant un sens positif : c'est celui qui aime les œuvres et cultive cet amour, en les collectionnant, en les diffusant ou en les commentant. Or, pour s'adonner à ces pratiques, l'amateur a besoin de supports : « *Un amateur est une personne qui peut accéder à un dispositif, à un lieu d'échange, à une association qui lui permet d'entretenir des relations soutenues à des objets de culture [...]. Aujourd'hui, c'est le réseau qui héberge de tels dispositifs, via des instruments spécifiques, existants et à venir* »²¹¹.

Les technologies du Web 2.0 permettent en effet de fournir ces instruments nécessaires à la pratique de l'amateur : outils de création, contribution, annotation et indexation sont autant de dispositifs qui rendent au destinataire une posture active, lui offrant la possibilité de participer à la circulation et à l'interprétation de ce qui lui est destiné. Mais c'est peut-être plus encore aux institutions patrimoniales elles-mêmes de construire cet « *instrumentarium du XXI^{ème} siècle* »²¹², nécessaire à la réception et à l'appropriation des œuvres. Aussi l'Institut de recherche et d'innovation du Centre Pompidou s'est-il donné pour mission de développer des appareils critiques dans le domaine du cinéma, de la littérature, des arts plastiques et du spectacle vivant.

211 Bernard Stiegler. « Numérisation : les hommes ont besoin de savoirs et de saveurs » [en ligne]. *Observatoire des médias*. Dossier Patrimoine numérique : mémoire virtuelle, mémoire commune ? Institut national de l'Audiovisuel. Mis en ligne le 14 février 2008. Disponible sur : <http://www.ina-sup.com/ressources/dossiers-de-laudiovisuel/numerisation-les-hommes-ont-besoin-de-savoirs-et-de-saveurs> (consulté le 10 mars 2010).

212 Idem.

Le logiciel « Lignes de temps », première réalisation mise au point en 2006, permet aux amateurs de cinéma de décrypter et de commenter des films, d'échanger des points de vue, en utilisant des techniques d'annotation inscrites dans le flux : chaque séquence, chaque plan peut être étudié, commenté, documenté, et les analyses de chacun sont accessibles à tous. Mis à la disposition du public pour la première fois en 2007 lors de l'exposition *Erice/Kiarostami* au Centre Pompidou, « Lignes de temps » a depuis été réutilisé au sein d'un dispositif en ligne qui permettait d'annoter fichiers sonores et vidéos relatifs à l'exposition *Traces du Sacré*²¹³.

Nouvelle « sphère publique » de l'ère numérique, l'Internet des amateurs semble ainsi offrir une nouvelle vie pour le patrimoine numérisé des institutions. L'heure n'est plus à la critique de la reproduction, pratique potentiellement nocive à « l'aura » des œuvres d'art : les nouveaux objets mis en ligne par les musées et les bibliothèques valent désormais plus pour leur portée sociale et culturelle que pour leur dimension esthétique. Selon Bernard Stiegler, « *une véritable culture industrielle est en train de se former, qui dépasse l'opposition des producteurs et des consommateurs, et qui repose sur une « économie de la contribution » [...]. C'est une véritable chance qui permet de réarmer le regard, l'écoute et la lecture, de les instrumenter* »²¹⁴. Et il est bien évident que les institutions ont un rôle éminemment important à jouer dans ce nouvel environnement, au risque de laisser les acteurs marchands de l'informatique et d'Internet imposer leurs logiques de fonctionnement.

3) *Les institutions patrimoniales au cœur du réseau*

a) *La médiation renouvelée par la médiatisation*

Face à ces nouvelles pratiques communautaires, favorisant l'échange, la circulation des idées et des compétences, les institutions garantes du patrimoine pourraient craindre de voir remise en cause leur position dominante en termes de médiation et de transmission culturelles. Car ce qui est en jeu, avec la simplification de l'accès et la prolifération des flux d'information, est bien de l'ordre d'une « désintermédiation », autrement dit une diminution, voire une dilution complète du rôle des intermédiaires : « *La culture s'est pratiquement toujours diffusée par l'intermédiaire de modèles à imiter et l'on sait depuis longtemps que le vrai pouvoir appartient de fait à qui contrôle ces modèles [...]. En revanche, il semble que tout ait basculé avec les médias technologiques d'aujourd'hui [...] car ils ont introduit un nouveau type de modèles, en promouvant le spectateur lui-même au rang de modèle, selon un principe qui fonctionnait déjà*

213 Institut de Recherche et d'Innovation. *Espace critique de l'exposition Traces du Sacré* [en ligne]. Disponible sur : <http://web.iri.centrepompidou.fr/traces/> (consulté le 26 mai 2009).

214 Bernard Stiegler. « Numérisation : les hommes ont besoin de savoirs et de saveurs », op. cit.

implicitement dans les musées d'anthropologie, à savoir par le gommage de toute transcendance »²¹⁵.

L'examen des différentes réalisations mises en ligne par les musées et les bibliothèques et visant à la diffusion et à la valorisation du patrimoine sur Internet nous a pourtant permis de mettre au jour une certaine posture innovante des institutions, fondée à la fois sur une logique traditionnelle de sélection, de transmission et de promotion des contenus, et sur l'ouverture à la manipulation, l'appropriation, voire la réutilisation par les utilisateurs. C'est que, loin d'œuvrer en faveur de l'anéantissement de la fonction de médiation inscrite dans les missions des musées et des bibliothèques, la numérisation et la « médiatisation » qui l'accompagne, au sens de ce qui caractérise les nouveaux dispositifs technologiques de représentation et d'accès à la connaissance, seraient plutôt à même d'en renouveler la portée.

Selon Elisabeth Fichez, auteur d'un article sur « La médiation au risque de l'industrialisation », le rôle du « *formateur/médiateur* » se trouve ainsi renforcé dans les nouveaux dispositifs d'apprentissage médiatisés : en effet, non seulement celui-ci reste un « *médiateur de la ressource* », autrement dit un expert du contenu, dont il prend en charge la diffusion et dont il se doit, par ailleurs, de garantir l'intégrité ; mais, parallèlement, il devient un « *médiateur de la relation* » et « *médiateur du lien symbolique* »²¹⁶. Contre le risque d'isolement physique et de perte de repères inhérent à tout environnement virtualisé, les acteurs de l'institution développent ainsi une nouvelle gamme de compétences dérivées de la notion de médiation, adaptées à l'univers numérique et aux nouvelles pratiques qui l'accompagnent. Cette évolution, qualifiée de « *réintermédiation* » par Cris Kinghorn²¹⁷, est la condition même de survie et de déploiement des institutions au sein des nouveaux réseaux de communication.

Au premier rang de ces nouvelles compétences, les musées et les bibliothèques ont tout intérêt à prendre en charge l'éducation des citoyens à la « culture informationnelle », notion qui regroupe une variété de processus, de comportements et de connaissances touchant à la maîtrise de l'information : le développement des outils et technologies numériques (hyperliens, bases de données, moteurs de recherche, etc.) exige en effet de l'utilisateur qu'il acquiert des qualifications

215 Bernard Deloche. *La nouvelle culture : la mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 172-173.

216 Elisabeth Fichez. « La médiation au risque de l'industrialisation ». In *Médiation, médiatisation et apprentissages*. Notions en Questions, n°7. Lyon : ENS Éditions, 2003, p. 110-111.

217 Cris Kinghorn. « What to do when disintermediation looms ». In *Online information 96*. Actes du 20^{ème} congrès international de l'information en ligne organisé à Londres du 3 au 5 décembre 1996. Oxford : Learned Information, 1996, p. 363.

qui relevaient, il y a peu de temps encore, du concepteur multimédia ou du documentaliste spécialisé. Pour assumer pleinement leur fonction de médiation et encourager l'appropriation par le public de leurs contenus numérisés, les institutions culturelles se doivent de favoriser l'éducation à la manipulation de ces outils et à l'exploitation des ressources disponibles, sous peine de voir se généraliser la connexion passive à un flux unique distribuant une marchandise prête-à-penser. Engageons donc, avec Geneviève Vidal, les musées et les bibliothèques à « *se placer dans une visée culturelle, donnant aux citoyens des outils pour mener une réflexion politique sur la construction d'une société de l'information, sans se soumettre aux logiques dominantes* »²¹⁸.

b) *Musées, bibliothèques et société de l'information*

Le rôle des institutions patrimoniales, notamment en termes de médiation et de transmission culturelles serait donc à repenser à l'aune de leur entrée dans la « *société de l'information* », expression forgée dans les années 1990²¹⁹ pour décrire les mutations à l'œuvre dans les sociétés contemporaines, marquées par l'essor des technologies de l'information et de la communication. Si les sociétés plus anciennes avaient produit et géré de l'information, le développement de l'informatisation et des réseaux a contribué à faire de celle-ci un élément clé de l'organisation de notre société, et ce dans tous les secteurs (politique, économique, culturel, social, etc.) : ainsi, selon Manuel Castells, « *Internet, obscure technologie qui n'avait guère d'application pratique en dehors des mondes clos des théoriciens de l'informatique, des hackers et des communautés de la contre-culture, est devenu le levier du passage à une société de type nouveau – la société en réseau* »²²⁰.

Les institutions patrimoniales sont particulièrement traversées par ces évolutions, en tant qu'elles produisent, organisent et diffusent de l'information sur les œuvres qu'elles détiennent. De lieux d'exposition et/ou de consultation et d'espaces publics de rencontre et de sociabilité, elles deviennent en effet productrices de contenus et, dans certains cas, animatrices de communautés en ligne. Participant à une dynamique sociale commune, musées et bibliothèques pourraient, dès lors, envisager conjointement leur avenir, et notamment leur déploiement informationnel et documentaire sur les réseaux. D'autant plus que, selon Robert Martin, directeur de l'Institute of Museum and Library Services aux États-Unis, « *la distinction entre la bibliothèque et le musée,*

218 Geneviève Vidal. *Contribution à l'étude de l'interactivité : les usages du multimédia de musée*, op. cit., p. 125.

219 Apparue au G7 en 1994, l'expression est au cœur des débats du Conseil européen de Lisbonne en mars 2000.

Une Direction générale de la Société de l'information est alors créée au sein de la Commission européenne, et en 2003 a lieu à Genève le premier Sommet mondial sur la société de l'information.

220 Manuel Castells. *La galaxie Internet*. Paris : Fayard, 2002, p. 11.

que nous tenons aujourd'hui pour évidente, n'est rien de plus qu'une affaire de convention, une convention qui a évolué avec le temps. Celle-ci s'appuie sur l'idée que les bibliothèques et les musées ne conservent pas les mêmes types d'objets ; or, si l'on adopte une autre perspective, un autre cadre de référence, cette distinction ne tient pas : bibliothèques, musées, et archives conservent précisément les mêmes objets ; ils conservent tous des documents [...]. Avec le passage du monde physique au monde numérique, les distinctions entre texte et image, original et reproduction tendent à disparaître [...]. Ce qui conduit inévitablement à penser que dans l'environnement numérique, les distinctions que nous considérons comme acquises entre bibliothèques, musées et archives ne relèvent plus que de l'artifice »²²¹.

Cet effacement des frontières constitue selon Robert Martin une motivation supplémentaire pour renforcer des partenariats existants ou en développer de nouveaux : la diffusion numérique permet en effet de valoriser les collections patrimoniales auprès de nouveaux publics, qui ne se préoccupent parfois guère du nom et de la nature de l'institution conservatrice. A l'instar de Juris Dilevko et Lisa Gottlieb²²², nous pourrions ainsi prôner l'avènement d'un nouveau type d'institution hybride, rassemblant musées et bibliothèques en ligne autour d'une fonction commune de centres de ressources, permettant à la fois la contemplation des œuvres, l'acquisition de connaissances et la réflexion critique à travers de nouvelles expériences éducatives. À l'interpénétration des formes et des contenus en réseau pourrait ainsi répondre celle des acteurs de la diffusion numérique du patrimoine, reliés par leurs activités communes de gestion documentaire mais aussi par leurs missions culturelles et sociales au sein de ce nouvel espace de circulation des œuvres et du savoir.

La vision de Robert Martin, directeur de l'Institute of Museum and Library Services, condense ainsi en quelques mots les enjeux qui frappent les musées et bibliothèques engagés dans la diffusion et la valorisation numériques de leur patrimoine : en dépassant les débats relatifs au statut et à la valeur des œuvres reproduites du fait de la nature éminemment complexe de l'objet

221 « *The distinction between library and museum that we now accept as common is really a matter of convention, a convention that has evolved over time. That convention is predicated on a perception that libraries and museums collect very different kinds of things. In fact, however, from one perspective or frame of reference, libraries, museums and archives all collect precisely the same things. They all collect documents [...]. When we move from the physical to the digital world, the distinctions between text and image, object and artifact appear to diminish [...]. This leads to the inescapable conclusion that, in the digital environment, the distinctions between libraries, museums and archives that we take for granted are in fact artificial* ». Robert Martin. « Cooperation and Change : Archives, Libraries and Museums in the United States ». Texte de la communication présentée au 69^{ème} congrès de l'IFLA (International Federation of Library Associations), organisé à Berlin du 1^{er} au 9 août 2003. Disponible sur : <http://www.ifla.org/IV/ifla69/papers/066e-Martin.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

222 Juris Dilevko et Lisa Gottlieb, *The Evolution of Library and Museum partnerships : Historical antecedents, contemporary manifestations and future directions*, Westport : Libraries Unlimited, 2004.

numérique, ces institutions se voient en effet rassemblées sous le sceau de problématiques communes, mettant en jeu la pérennité de leur fonction mémorielle et la valeur sociale de leur positionnement au cœur des nouveaux réseaux de communication. Le patrimoine numérisé des institutions, loin d'être relégué au rang de simple simulacre, se fait ainsi le support de la « recomposition des médiations » annoncée par le progrès des technologies et la prolifération des contenus disponibles en ligne : confrontés à de nouvelles concurrence, musées et bibliothèques se voient ainsi invités à unir leurs forces pour asseoir leur positionnement sur Internet et créer les conditions d'élaboration d'une véritable communauté autour du patrimoine en réseau.

Le devenir numérique des institutions patrimoniales

Inventions révolutionnaires nées d'une volonté de sauvegarder et de transmettre les œuvres héritées du passé, les institutions patrimoniales que sont les musées et les bibliothèques ont connu, au cours de leur histoire, un cheminement souvent hésitant et parfois déséquilibré entre ces deux missions : si la constitution de collections et l'élaboration du « souci patrimonial » ont principalement fait l'objet de l'attention des professionnels au XIX^{ème} siècle, la prise en compte des publics et la nécessité d'une véritable réflexion sur la notion de médiation se sont largement fait sentir au cours du XX^{ème}, selon un mouvement commun aux deux institutions, mais connaissant des déclinaisons et des applications distinctes dans les musées et les bibliothèques.

L'invention d'Internet et des réseaux de communication numériques dans les années 1960, puis leur diffusion massive au cours des années 1990, pouvaient ainsi jouer le rôle d'un formidable agent de résolution pour ces institutions parfois mises en tension par la dualité même de leurs missions (la conservation contre l'exposition ou la libre consultation) : comme le rappelle en effet Bruno Ory-Lavollée, auteur d'un rapport sur la diffusion numérique du patrimoine, « *la numérisation, en permettant de reproduire des œuvres d'art sans dégradation et à l'infini, et de les diffuser à l'échelle planétaire, semble offrir des conditions presque idéales, et jusqu'ici jamais atteintes, à leur circulation. [Par ailleurs], la numérisation sert le patrimoine culturel de nombreuses façons, et notamment en permettant sa préservation : [...] la copie numérique permet une préservation des œuvres, mais également de faire diminuer la pression du public sur celles-ci* »²²³.

Les professionnels ne se sont toutefois pas facilement laissés convaincre, et l'examen de différentes réalisations proposés aujourd'hui sur les sites Internet de musées et de bibliothèques pour mettre en valeur leurs collections patrimoniales témoigne encore, dans un grand nombre de cas, d'une posture toujours méfiante des institutions, qui ne semblent accepter de jouer le jeu de la communication en ligne qu'à la stricte condition que celle-ci ne vienne pas remettre en cause leurs modes de diffusion et de transmission traditionnels, ainsi que l'autorité de leur position de producteur et émetteur de contenus. Les réalisations rattachées dans notre typologie aux types

223 Bruno Ory-Lavollée. *La diffusion numérique du patrimoine : dimension de la politique culturelle*, op. cit., p. 21.

« double éditorial » et « réalité virtuelle » se raccrochent ainsi à cette manière d'entrer dans la diffusion numérique sans toutefois prendre la mesure des véritables enjeux de la mise en réseau : en inscrivant explicitement leur démarche de valorisation du patrimoine sur Internet dans une perspective de prolongement, voire de transposition, de la publication imprimée ou de la visite sur place, certains musées et bibliothèques semblent en effet se refuser à considérer les atouts et spécificités de ce nouveau média et à réinterroger en conséquence leurs pratiques traditionnelles de médiation.

Les réalisations de type « réservoir » font montre, en revanche, d'une véritable exploitation des potentialités de l'outil informatique, ainsi que d'un positionnement très net des institutions en tant que détenteurs et fournisseurs de contenus numériques : reflets les plus fidèles possibles de la diversité, mais aussi de la structuration des collections, les bases de données d'images et de textes mises en ligne par les musées et les bibliothèques se donnent à lire comme des produits ouverts à la recherche, à l'exploitation et à la manipulation de données, laissant à l'utilisateur la possibilité d'élaborer et de documenter son propre cheminement au sein de l'espace de navigation hypertextuelle qui lui est ainsi proposé. En revanche, il faut signaler que ces « réservoirs » s'inscrivent dans une perspective essentiellement documentaire, et restreignent en général toute approche « esthétique » des œuvres, cette dernière restant le domaine réservé de l'institution réelle : ce que mettent en avant les bases de données, c'est en effet le contenu interrogeable, via l'exploitation des thésaurus ou du texte intégral, bien plus que la reproduction fidèle de l'œuvre originale.

Dès lors, ce sont les réalisations de type « nouveau média » qui offrent à l'utilisateur l'expérience la plus complète et la plus innovante du patrimoine numérisé et mis en ligne sur Internet. Les institutions qui s'inscrivent dans cette voie font montre d'une réelle capacité d'adaptation de leurs pratiques de médiation aux spécificités de l'environnement numérique, ainsi que d'un engagement renouvelé, sur les réseaux, en faveur de l'ouverture à l'appropriation, l'exploration des contenus, voire de l'intégration du corps même des visiteurs au sein des dispositifs en ligne. Ce dernier type de réalisations figure ainsi le positionnement le plus avancé et le plus innovant des institutions pratiquant la diffusion et la valorisation numériques de leur patrimoine. Et s'il n'est pas encore le plus répandu, on peut se risquer à avancer que la concurrence de nouveaux acteurs et la généralisation de nouveaux usages, liés notamment au succès du Web 2.0, contribueront à pousser les institutions culturelles à s'investir davantage sur les réseaux, afin d'assurer la visibilité de leurs contenus et de fournir aux internautes des repères stables et fiables au sein d'un univers numérique toujours plus prolifique.

Promesses et défis de la mémoire numérique

Pour l'heure, la diffusion numérique du patrimoine ne semble pas, dans la plupart des cas, permettre véritablement la résolution de l'éternel conflit entre préservation et mise à disposition des œuvres, et ce, non seulement parce que les institutions s'inquiètent d'une éventuelle répercussion de la mise en ligne de leurs collections sur la fréquentation de leurs sites réels, mais aussi en raison des transformations qu'opèrent la reproduction et la dématérialisation des contenus sur les originaux. Loin de constituer un équivalent de l'œuvre, le substitut numérique s'ouvre en effet à la fragmentation, à la réplication et à la recontextualisation permanentes sur les réseaux, ce qui rend difficile voire impossible son rattachement à une matrice dont l'institution pourrait se déclarer seule détentrice.

Dès lors, le véritable enjeu de la mise en ligne des collections patrimoniales ne réside plus dans l'éventuelle désaffectation dont pourraient souffrir les institutions ainsi « virtualisées », mais bien dans la prise en charge des nouvelles interrogations que posent la constitution et la transmission d'une mémoire numérique, dont musées et bibliothèques resteraient les garants. Et face à cette responsabilité, dont certains établissements nationaux, tels que la Bibliothèque nationale de France ou la British Library, revendiquent la charge, plusieurs obstacles se font jour. Le premier est d'ordre technique et repose sur la nécessité de maintenir les ressources numérisées – ou nativement numériques – constamment et durablement accessibles : le recul nous manque en effet pour apprécier la pertinence et la validité à long terme des procédures de rafraîchissement de supports ou de migration de formats, et les recommandations effectuées aujourd'hui en ce sens sont autant de paris lancés sur l'avenir.

Le second obstacle est d'ordre intellectuel et découle de la nature exponentielle, fragmentaire et profondément malléable de l'information numérique. En effet, tout autant que le maintien de l'accessibilité du contenu, la délimitation même du document numérique interroge les pratiques traditionnelles de conservation et de diffusion des institutions. La mise en réseau ouvre l'œuvre numérisée à la navigation hypertextuelle et aux phénomènes de résonance, de complémentarité et de réutilisation qui l'accompagnent ; de son côté, l'institution conservatrice doit alors s'interroger sur la nature et la profondeur du document à préserver : faut-il se contenter du strict équivalent de l'œuvre reproduite ou prendre en compte le nouvel objet numérique ainsi créé, avec ses liens, ses extensions et ses dérivés parsemés sur les réseaux ?

D'autre part, à l'heure où le concept même de document, lié à des notions de support, de matrice, ainsi qu'à un certain effet de clôture, semble ne plus pouvoir tenir face à l'explosion des

contenus créés ou diffusés en ligne, ce sont les principes mêmes d'organisation, de rationalisation et de description des collections développés par les institutions qui semblent devoir être remis en question. Et le fait que certains musées et bibliothèques commencent à ouvrir leurs bases de données en ligne au principe du « tagging », l'indexation libre par les utilisateurs, est en cela révélateur des mutations touchant la nature même des objets constitutifs de cette nouvelle mémoire numérique, ainsi que celle des relations unissant traditionnellement l'œuvre, l'institution et ses publics.

Patrimoine en réseau : les enjeux de la convergence

Pour s'inscrire au sein d'une pratique de la mémoire soutenue et prise en charge par les institutions elles-mêmes, le patrimoine en réseau se doit d'exploiter les « cadres sociaux » qui structurent cette relation, et de favoriser la recherche d'une convergence entre l'instance de conservation et de diffusion des œuvres et leur communauté de référence. C'est à cette condition que le concept de « patrimoine numérique » nous semble pouvoir avoir un sens aujourd'hui, et non plus seulement en vertu d'un principe unique de fidélité à l'égard de l'original ou de maintien de « *l'aura* » de l'œuvre d'art.

L'expérience interactive, l'exploration des contenus offerts en ligne et la mise à disposition de nouveaux outils ou supports de médiation numérique sont de nature à permettre l'émergence et le développement d'une mémoire collective, partagée et stimulée sur les réseaux. Mais encore faut-il que les institutions acceptent le principe d'une communication renouvelée, fonctionnant non plus sur un mode de diffusion unilatérale mais sur celui de l'échange, et permettant la mise en place d'un véritable espace public et critique ouvert aux citoyens. Or, force est de constater que les réalisations de ce type sont encore peu nombreuses sur les sites Internet de musées et de bibliothèques, et que les modes d'appropriation des contenus offerts en ligne favorisent bien plus souvent une dimension individuelle que collective.

Cette recherche de convergence au niveau social n'est pas la seule garante de la constitution d'un patrimoine numérique au sens fort. À leur niveau, les institutions culturelles se trouvent elles aussi pressées d'organiser et de développer cette convergence, ne serait-ce que pour établir des règles communes pour la préservation et la diffusion numériques de leur patrimoine. En effet, l'entrée des musées et des bibliothèques sur les réseaux ne peut se concevoir sans une dimension coopérative forte, à même de garantir l'harmonisation des pratiques et l'unicité des modes de fonctionnement au sein d'un univers entièrement dématérialisé. Centralisation des activités de

traitement, mise en commun de ressources, partage de bases de données et adoption de normes internationales sont autant de voies prises par cette recherche de convergence inter-institutionnelle. Mais si l'intérêt est bien perçu par les professionnels des musées et des bibliothèques, les réseaux nationaux et internationaux semblent toujours avoir du mal à se structurer et à trouver véritablement leur légitimité, comme en témoigne la multiplication des projets de bibliothèque numérique européenne, dont Europeana n'est que le dernier avatar. Quant à l'idée d'un réseau commun aux deux institutions, elle ne semble pas encore d'actualité en Europe²²⁴, hormis dans le cadre du portail Michael, qui recense des fonds numérisés à la fois par des musées et des bibliothèques.

Enfin, cette recherche de convergence entre les institutions garantes du patrimoine ne se limite pas à la technique ou à la mise en commun de ressources ; elle doit, plus largement, permettre de répondre au défi de la mouvance et de la perméabilité lancé par la nature même de l'information numérique. En effet, l'essor de la production de contenus en ligne et leur circulation effrénée sur les réseaux peuvent amener à favoriser le détachement entre l'information et son instance de production, à effacer progressivement les frontières entre émetteurs, voire à lisser, dans certains cas, les différents niveaux de discours disponibles en ligne : c'est l'utilisateur qui assemble et combine les différents contenus collectés au fil de son parcours, les émetteurs perdant alors toute possibilité d'agir sur le contexte de leur réception.

Les musées et les bibliothèques, s'ils souhaitent asseoir leur positionnement sur les réseaux et y garantir la visibilité d'un espace patrimonial partagé, ont donc tout intérêt à envisager conjointement leur devenir numérique. Des réalisations communes, engageant de manière forte leur responsabilité et leur légitimité, pourraient ainsi permettre de lutter contre les effets de la dispersion et de renforcer la valorisation du patrimoine auprès de la communauté des « amateurs ». Ces derniers, rompus à la navigation hypertextuelle et à l'exploration fragmentée des contenus sur Internet, pourraient alors y trouver un espace unique, stable et uniforme de transmission de la mémoire, un lieu virtuel de référence, qui rassemblerait collections patrimoniales et outils d'appropriation pour permettre à la fois la confrontation aux œuvres, l'acquisition de connaissances et l'expérience de la réflexion critique. En somme, un Museion moderne transposé dans l'univers de la société en réseau.

224 Rappelons que les États-Unis disposent, à l'inverse, d'un institut unique de soutien aux musées et aux bibliothèques, *The Institute of Museum and Library Services* (IMLS).

1. Monographies

Arts et multimédia : l'œuvre et sa reproduction à l'ère des médias interactifs. Sous la direction de Dominique Chateau et Bernard Darras. Paris : Publications de la Sorbonne, 1999.

L'avenir des musées. Actes du colloque organisé au Louvre du 23 au 25 mars 2000. Sous la direction de Jean Galard. Paris : Réunion des musées nationaux : Musée du Louvre, 2001.

Les bibliothèques en France : 1991 – 1997. Sous la direction de Dominique Arot. Paris : Éd. Du Cercle de la Librairie, 1998.

Culture et société. Sous la direction de Jean-Pierre Saez. Paris : Éd. de l'Attribut, 2008.

Culture Web : création, contenus, économie numérique. Textes réunis par Xavier Greffe et Nathalie Sonnac. Paris : Dalloz, 2008.

Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat. Dossier réalisé par Anne Krebs et Nathalie Robatel. Paris : La Documentation française, 2008.

Document numérique et société. Actes du colloque DocSoc organisé à Fribourg les 20 et 21 septembre 2006. Paris : ADBS Éditions, 2006.

Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction. Textes réunis par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet. Paris : J. Vrin, 2005.

Histoire des bibliothèques françaises, 4 vol. Sous la direction d'André Vernet, Claude Jolly, Dominique Varry, Martine Poulain. Paris : Promodis, 1988-1992.

Les institutions culturelles au plus près du public. Actes des journées d'étude organisées au Louvre les 21 et 22 mars 2002. Sous la direction de Claude Fourteau. Paris : La Documentation française, 2002.

Les lieux de mémoire : I, La République ; II, La Nation ; III, Les France. Sous la direction de Pierre Nora. Paris : Gallimard, 1984-1992.

Lieux de savoir : espaces et communautés. Sous la direction de Christian Jacob. Paris : Albin Michel, 2007.

Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés. Sous la direction d'Emmanuel Souchier, Yves Jeanneret et Joëlle Le Marec. Paris : Bibliothèque publique d'information - Centre Pompidou, 2003.

Le musée et la bibliothèque : vrais parents ou faux amis ? Paris : Bibliothèque publique

d'information - Centre Georges Pompidou, 1997.

Musées en mutation. Actes du colloque international organisé au Musée d'art et d'histoire de Genève les 11 et 12 mai 2000. Genève : Georg, 2002.

La muséologie selon Georges-Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages. Paris : Dunod, 1989.

Nouvelles Alexandries : I, Du livre au texte ; II, Les métamorphoses du lecteur. Sous la direction de Christian Jacob. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2002.

Patrimoine des bibliothèques de France : un guide des régions. Paris : Payot, 1995.

Patrimoine et modernité. Sous la direction de Dominique Poulot. Paris : L'Harmattan, 1998.

Patrimoine et multimédia : le rôle du conservateur. Actes du colloque organisé par l'École nationale du patrimoine les 23-25 octobre 1996. Paris : École nationale du patrimoine & La Documentation française, 1997.

Le patrimoine : histoire, pratiques et perspectives. Sous la direction de Jean-Paul Oddos. Paris : Éd. du Cercle de la Librairie, 1997.

Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident. Sous la direction de Marc Baratin et Christian Jacob. Paris : Albin Michel, 1996.

Réinventer le patrimoine : de la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ? Paris : L'Harmattan, 2005.

Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art. Sous la direction de Véronique Goudinoux et Michel Weemans. Bruxelles : La Lettre volée, 2001.

Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie. Sous la direction d'André Desvallées. Mâcon : W, Savigny-le-Temple : MNES, 1992.

BABELON, Jean-Pierre, CHASTEL, André. *La notion de patrimoine.* Paris : Liana Lévi, 1994.

BALPE, Jean-Pierre. *Contextes de l'art numérique,* Paris : Hermès Science, 2000.

BARBOZA, Pierre et WEISSBERG, Jean-Louis. *L'image actée : scénarisations numériques.* Paris : L'Harmattan, 2006.

BELISLE, Claire. *La lecture numérique : réalités, enjeux et perspectives.* Lyon : Presses de l'Enssib, 2004.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Paris : Éd. Allia, 2003.

BERNIER, Christine. *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution.* Paris : L'Harmattan, 2002.

BERTRAND, Anne-Marie. *Les bibliothèques municipales : enjeux culturels, sociaux, politiques.*

Paris : Electre – Éd. Du Cercle de la librairie, 2002.

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain. *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. Paris : Minuit, 1969.

CAILLET, Elisabeth. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

CARRUTHERS, Mary. *Le livre de la mémoire*. Paris : Macula, 2002.

CASTELLS, Manuel. *La galaxie Internet*. Paris : Fayard, 2002.

CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*. Paris : Albin Michel, 1996.

COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert. *L'art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris : Flammarion, 2003.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan, 1999.

DELOCHE, Bernard. *Museologica : contradictions et logique du musée*. Paris : J. Vrin, 1985.

DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel : vers une éthique des nouvelles images*. Paris, PUF, 2001.

DELOCHE, Bernard. *La nouvelle culture : la mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions*. Paris : L'Harmattan, 2007.

DILEVKO, Juris et GOOTLIEB, Lisa. *The evolution of library and museum partnerships : historical antecedents, contemporary manifestations and future directions*. Westport : Libraries Unlimited, 2004.

DOUEIHI, Milad. *La grande conversion numérique*. Paris : Seuil, 2008.

FLICHY, Patrice, *L'imaginaire d'Internet*. Paris : La Découverte, 2001.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Art et internet : les nouvelles figures de la création*. Paris : Éd. CNRS, 2005.

GALARD, Jean. *Visiteurs du Louvre*. Paris : Éd. de la RMN, 1993.

GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*. Paris : Seuil, 1994.

GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*. Paris : Éd. Jacqueline Chambon, 1990.

HABERMAS, Jürgen. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1986.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel, 1994.

- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 1997.
- JACQUESSON, Alain, RIVIER, Alexis. *Bibliothèques et documents numériques : concepts, composantes, techniques et enjeux*. Paris : Éd. du Cercle de la Librairie, 2005.
- JEANNENEY, Jean-Noël. *Quand Google défie l'Europe : plaidoyer pour un sursaut*. Paris : Mille et une nuits, 2005.
- LE MAREC, Joëlle. *Publics et musées : la confiance éprouvée*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- LESSIG, Lawrence. *L'avenir des idées : le sort des biens communs à l'heure des réseaux numériques*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2005.
- LÉVY, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris : La Découverte, 1995.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard, 2004.
- MELOT, Michel. *Une brève histoire de l'image*. Paris : L'œil neuf, 2007.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris-Venise, XVI^e-XIII^e siècles*. Paris : Gallimard, 1987.
- POUIVET, Roger. *L'ontologie de l'œuvre d'art : une introduction*. Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon, 1999.
- POUIVET, Roger. *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*. Bruxelles : La lettre volée, 2003.
- POULOT, Dominique. *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*. Paris : Gallimard, 1997.
- POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*. Paris : Hachette, 2001.
- POULOT, Dominique. *Une histoire du patrimoine en occident, XVIII^{ème}-XXI^{ème} siècle : du monument aux valeurs*. Paris : PUF, 2006.
- QUATREMÈRE de QUINCY. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris : Fayard, 1989.
- RASSE, Paul. *Les musées à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- REBILLARD, Franck. *Le Web 2.0 en perspective : une analyse socio-économique de l'Internet*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- RECHT, Roland. *Penser le patrimoine : mise en scène et mise en ordre de l'art*. Paris : Hazan, 1998.
- RENOULT, Daniel, MELET-SANSON, Jacqueline. *La Bibliothèque nationale de France : collections, services, publics*. Paris : Éd. Du Cercle de la Librairie, 2001.
- RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*. Paris : Seuil, 1984.

- ROGER T. PÉDAUQUE. *Le document à la lumière du numérique*. Caen : C&F éditions, 2006.
- ROGER T. PÉDAUQUE. *La redocumentarisation du monde*, Toulouse : Cepaduès, 2007.
- SALAÛN, Jean-Michel. *Bibliothèques numériques et Google-Print*. Paris : La Documentation française, 2005.
- SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris : Gallimard – Réunion des musées nationaux, 1993.
- STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps : I, La faute d'Épiméthée ; II, La désorientation ; III, Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Éd. Galilée, 1994-2001.
- TARDE, Gabriel. *L'opinion et la foule*. Paris : PUF, 1989.
- VETTRAINO-SOULARD, Marie-Claude. *Les enjeux culturels d'Internet*. Paris : Hachette, 1998.
- VIDAL, Geneviève. *Contribution à l'étude de l'interactivité : les usages du multimédia de musée*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.
- WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à distance : déplacement virtuel et réseaux numériques*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- WELGER-BARBOZA, Corinne. *Le patrimoine à l'ère du document numérique : du musée virtuel au musée médiathèque*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- YATES, Frances Amelia. *L'art de la mémoire*. Paris : Gallimard, 1982.

2. Revues et articles

- « 2.0 ? Culture numérique, cultures expressives ». *MédiaMorphoses*, septembre 2007, n° 21.
- « L'art et le numérique ». *Cahiers du numérique*, 2000, vol. 1, n° 4.
- « Les musées et l'Internet ». *Museum international*, Unesco, 1999-2000, n° 204 et 205.
- « Public, nouvelles technologies, musées ». *Publics et musées*, janvier 1998, n° 13.
- « Les usages du patrimoine dans la société de l'information ». *Museum international*, Unesco, septembre 2002, n° 216.
- CHASTEL, André. « L'invention de l'inventaire ». *La Revue de l'art*, 1990, t. 87, p. 5-11.
- DAVALLON, Jean. « La médiation : la communication en procès ». *Médiation et information*, 2004, n° 19, p. 37-59.
- DESGRAVES, Louis. « Rapport au directeur du livre et de la lecture sur le patrimoine des bibliothèques ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1982, n° 12.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul. « Internet au musée : les tensions d'une exposition concertée ».

Culture et musées, 2006, n° 8, p. 135-158.

MAIGNIEN, Yannick. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction numérisée ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1996, t. 41, n° 1, p. 16-25.

MELOT, Michel. « Qu'est-ce qu'un objet patrimonial ? ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2004, t. 49, n° 5, p. 5-10. .

MICOUD, André. « Musée et patrimoine : deux types de rapport aux choses et au temps ? ». *Hermès*, 1996, n° 20, p. 115-123.

SAEZ, Guy. « Les musées et les bibliothèques : entre légitimité sociale et projet culturel ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1994, t. 39, n° 5, p. 24-32.

TESNIÈRE, Valérie, LESQUINS, Noémie. « La bibliothèque numérique européenne : une stratégie culturelle de la Toile ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2006, t. 51, n° 3, p. 68-80.

TESNIÈRE, Valérie. « Patrimoine et bibliothèques en France depuis 1945 ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2006, t. 51, n° 5, p. 72-80.

3. Ressources électroniques

« Les bibliothèques numériques » [en ligne]. *Culture et Recherche*, janvier-février-mars 2004, n° 100. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr_liste.htm (consulté le 26 mai 2009).

« Lieux culturels et nouvelles pratiques numériques » [en ligne]. *Culture et Recherche*, été 2007, n° 112. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr_112.htm (consulté le 26 mai 2009).

« Numérisation du patrimoine culturel » [en ligne]. *Culture et recherche*, automne-hiver 2008-2009, n° 118-119. Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr.htm> (consulté le 26 mai 2009).

« Patrimoine numérique : mémoire virtuelle, mémoire commune ? » [en ligne]. *Les Dossiers de l'audiovisuel*, février 2008. Disponible sur : <http://www.ina.fr/observatoire-medias/dossiers/patrimoine-numerique/index.html> (consulté le 26 mai 2009).

« La réalité virtuelle » [en ligne]. *Culture et Recherche*, novembre-décembre 2003, n° 99. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr_liste.htm (consulté le 26 mai 2009).

« Les usages des multimédias culturels » [en ligne]. *Culture et Recherche*, juillet-août-septembre 2004, n° 102. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr_liste.htm (consulté le 26 mai 2009).

La culture, l'internet et le multimédia : la politique culturelle numérique [en ligne]. Bilan du ministère de la culture et de la communication dans le cadre du Programme d'action gouvernemental pour la société de l'information. Mars 2002. Disponible sur :

<http://www.culture.fr/culture/actualites/politique/pagsi/bilan-pagsi.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

Préparer l'entrée de la France dans la société de l'information : Programme d'action gouvernemental [en ligne]. Janvier 1998. Disponible sur : <http://ec.europa.eu/idabc/servlets/Doc?id=22525> (consulté le 26 mai 2009).

BERNIER, Roxane. « Les musées sur Internet en quatre tableaux » [en ligne]. *Archée*, mars-juin 2001. Disponible sur : <http://archee.qc.ca/> (consulté le 26 mai 2009).

Conseil supérieur des bibliothèques. *Charte des bibliothèques* [en ligne]. Adoptée le 7 novembre 1991. Disponible sur : <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/csb/csb-char.html> (consulté le 26 mai 2009).

CURIEN, Nicolas, MUET, Alain. *La société de l'information* [en ligne]. Rapport du Conseil d'Analyse Économique. Paris : La Documentation française, 2004. Disponible sur : <http://www.cae.gouv.fr/IMG/pdf/047.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

GENEST, Laurent. « Les reproductions d'œuvres d'art sur les sites Internet de musées » [en ligne]. *Archée*, mars 2006. Disponible sur : <http://archee.qc.ca/> (consulté le 26 mai 2009).

Institute of Museum and Library Services. *InterConnections : the IMLS national study on the use of Libraries, Museums and the Internet* [en ligne]. Mars 2008. Disponible sur : <http://interconnectionsreport.org/> (consulté le 26 mai 2009).

International Council of Museums. *Code de déontologie professionnelle de l'ICOM* [en ligne]. 1986. Disponible sur : http://icom.museum/1986code_fr.pdf (consulté le 26 mai 2009).

ORY-LAVOLLÉE, Bruno. *La diffusion numérique du patrimoine : dimension de la politique culturelle* [en ligne]. Rapport à Mme la ministre de la culture et de la communication. Janvier 2002. Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/ory-lavollee/ory-lavollee.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

STASSE, François. *Rapport au ministre de la Culture sur l'accès aux œuvres numériques conservées par les bibliothèques publiques* [en ligne]. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2005. Disponible sur :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/stasse/stasse.pdf> (consulté le 26 mai 2009).

1. Étude d'une sélection de sites Internet d'institutions patrimoniales : présentation du corpus

Pour établir notre typologie relative aux pratiques de diffusion et de valorisation du patrimoine sur les sites Internet de musées et de bibliothèques, nous avons constitué un corpus de référence, établi à l'aide de plusieurs répertoires spécialisés :

- répertoire de l'Observatoire critique des ressources numériques en histoire de l'art et archéologie²²⁵ (catégorie « Ressources »/« Collections de musées ») ;
- répertoire « VLmp » des musées en ligne²²⁶ proposé par le Conseil international des musées (International Council of Museums – ICOM) ;
- répertoire des sites Internet de bibliothèques proposé par l'UNESCO²²⁷ ;
- répertoire des collections numérisées proposé par l'UNESCO et l'IFLA (International Federation of Library Associations)²²⁸.

L'intégralité des sites Internet signalés n'a pas été retenue, et ce afin de circonscrire notre corpus à une sélection de réalisations jugées pertinentes dans le cadre de notre étude. Cette sélection a été effectuée sur la base des critères suivants :

- sites Internet de musées d'art et d'archéologie et de bibliothèques généralistes à vocation patrimoniale ;
- établissements français ou étrangers, mais dont les réalisations sont, au minimum, traduites en anglais ;
- établissements d'envergure nationale ou internationale, à même de disposer de collections patrimoniales conséquentes et d'en assurer la promotion sur les réseaux.

225 Observatoire critique des ressources numériques en histoire de l'art et archéologie. *Répertoires* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.observatoire-critique.org/repertoires.php3> (consulté le 26 mai 2009).

226 ICOM. *Virtual Library museums pages : a distributed directory of online museums* [en ligne]. Disponible sur : <http://icom.museum/vlmp/> (consulté le 26 mai 2009).

227 UNESCO. *Library Portal – Directory* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.unesco-ci.org/cgi-bin/portals/libraries/page.cgi?d=1&g=2> (consulté le 26 mai 2009).

228 UNESCO/IFLA. *Directory of Digitized Collections* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.unesco.org/webworld/digicol/> (consulté le 26 mai 2009).

Le corpus ainsi constitué compte au total 46 établissements, soit 26 musées et 20 bibliothèques, et se décompose comme suit :

Musées	Bibliothèques
Art Institute of Chicago	Bibliothèque et Archives Canada
British museum	Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Brooklyn Museum of Art	Bibliothèque municipale de Lille
Cleveland Museum of Art	Bibliothèque municipale de Lyon
Fine Arts Museums of San Francisco	Bibliothèque nationale de France
Getty Museum	Bibliothèque royale de Belgique
Hermitage Museum	Boston Public Library
Hungarian national gallery	British Library
Los Angeles County Museum of Art	Brooklyn Public Library
Metropolitan Museum of Art	Europeana
Musée des Beaux Arts de Lyon	Library of Congress
Musée des beaux-arts du Canada	Médiathèques de l'agglomération troyenne
Musée d'Orsay	National Library of Australia
Musée du Louvre	National Library of Sweden
Musée national d'art moderne	National Library of the Netherlands
Musées Guggenheim	New York Public Library
Museum of Fine Arts, Boston	Royal Library of Denmark
Museum of Modern Art	State Library of Victoria
National Gallery, London	The European Library
National Gallery of Art	World Digital Library
National Gallery of Australia	
Rijksmuseum	
Royal Academy of Arts	
San Francisco Museum of Modern Art	
Tate Online	
Victoria and Albert Museum	

Sur ces sites Internet sélectionnés, nous avons plus précisément circonscrit notre champ d'étude aux réalisations dédiées à la diffusion et à la valorisation des collections patrimoniales (rubriques intitulées « Collections », « Expositions virtuelles », « Bibliothèque numérique », « Visite virtuelle » ou encore « Explorer », etc.) ; les informations de type pratique ou purement institutionnelles ont donc été volontairement laissées de côté.

Les pages qui suivent présentent l'intégralité du corpus de sites Internet analysés ; les réalisations sont classées selon les quatre catégories de notre typologie, décrites et commentées en détail. L'ensemble des liens a été vérifié le 27 mai 2009. Précisons enfin qu'une version numérique de ce corpus a été créée sous la forme d'un répertoire de signets en ligne, et ce afin de permettre une consultation plus aisée des différentes réalisations étudiées. Ce répertoire est accessible à l'adresse : <http://delicious.com/bibmusees>

2. Réalisations de type « réservoir »

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
Musées		
Art Institute of Chicago http://www.artic.edu/aic/	Search Collection http://www.artic.edu/aic/collections/search/citi	Base de données donnant accès à 33 000 notices d'œuvres de la collection. Recherche par mots ou accès par exploration de thèmes, collections et noms d'artistes proposés par le musée. Les résultats sont présentés sous forme de liste illustrée, chaque vignette donnant accès à la notice détaillée. L'utilisateur peut accéder à une vue élargie, ainsi qu'à un outil de zoom. Des rebonds vers d'autres œuvres relevant du même sujet et des liens vers des ressources éducatives sont également proposés en bas de page. Les reproductions peuvent être envoyées par mail ou sauvegardées au sein d'un espace personnel (« My Collections »).
British museum http://www.britishmuseum.org/	Explore / Highlights http://www.britishmuseum.org/explore/highlights.aspx	Sélection de 4 000 chefs-d'œuvre de la collection. Recherche par mots ou accès par culture (ex. Mérovingiens, Empire ottoman, etc.) nom de personne, lieu ou matériau utilisé. Les résultats sont présentés sous forme d'une liste de vignettes, chacune donnant accès à une notice détaillée avec description et commentaires, ainsi que des liens vers une série d'objets du même type. Les images peuvent être agrandies et imprimées, mais pas de possibilité d'exportation/appropriation.
Brooklyn Museum of Art http://www.brooklynmuseum.org/	Browse Collections http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections/	Base de données donnant accès à près de 11 000 œuvres numérisées. Recherche par mots au sein du texte des notices ou parmi les « tags » associés aux différentes œuvres, ou accès via les différentes collections (aires géographiques et types d'objets). La navigation repose essentiellement sur les vignettes, ainsi que sur les « tags » proposés à droite de chaque notice. Les fonctionnalités proposées font une large part à l'appropriation par l'utilisateur : téléchargement, envoi par mail, ajout à une sélection personnelle. L'aspect « social » du web 2.0 est également exploité avec la possibilité laissée à chacun d'ajouter ses propres « tags » et commentaires aux notices.
Cleveland Museum of Art http://www.clemusart.com/	Collections http://www.clemusart.com/explore/	Base de données donnant accès aux notices de plus de 40 000 objets ; toutes ne disposent pas de reproductions numérisées. Recherche par mots (simple ou avancée), ou accès via la liste des artistes, celle des départements ou encore via les sélections effectuées par le musée (« Online Tours »).

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		Les vignettes donnent accès aux notices détaillées ; celles-ci offrent la possibilité d'envoyer par courriel une carte virtuelle (« e-card »), de sauvegarder l'image au sein d'une sélection personnelle, ou encore d'ajouter ses propres mots-clés et commentaires (« Help others find me »).
Fine Arts Museums of San Francisco http://www.famsf.org/	Image Base http://www.famsf.org/fam/about/imagebase/index.asp	Base de données donnant accès à plus de 82 000 images numérisées d'œuvres de la collection. Recherche par mots (simple ou avancée) ou via la présentation des différents départements (pour une sélection de chefs-d'œuvre uniquement). Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de vignettes ; chacune donne accès à la notice de l'œuvre sélectionnée, qui propose une fonctionnalité de rebond utilisant les mots-clés du thésaurus. Un outil de zoom (Zoomify) permet de mieux appréhender les détails de l'image. Le site propose également un espace « My Gallery », au sein duquel chaque utilisateur peut sauvegarder les notices qui l'intéressent et présenter sa sélection aux autres utilisateurs.
Getty Museum http://www.getty.edu/museum/	Explore Art http://www.getty.edu/art/gettyguide/	Base de données donnant accès aux œuvres numérisées de la collection. Recherche par mots ou par exploration via des listes de noms d'artistes, de sujets et de types d'objets. Les vignettes donnent accès à la notice de l'œuvre ; cette dernière est parfois commentée et la reproduction numérisée peut être agrandie. Pas de fonctionnalité d'exportation/appropriation.
Hermitage museum http://www.hermitagemuseum.org/html_En/	Digital collection http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/browse.mac/category?selLang=English	Base de données donnant accès aux œuvres numérisées de la collection. Accès par « feuilletage » à partir des différentes collections proposées, puis par nom d'artiste, par titre ou par type d'œuvre. Pas de recherche par mots clés. La vignette donne accès à une notice sommaire, ainsi qu'à une image plus large au sein de laquelle il est possible d'utiliser une fonction de zoom. Pas de possibilité d'exportation/appropriation.
Hungarian national gallery http://www.mng.hu/en/	Collections http://www.mng.hu/en/collections	Base de données proposant une sélection d'œuvres numérisées. Accès par technique et par période ou recherche avancée en utilisant une sélection de mots clés (listes déroulantes pour les noms d'artistes, périodes, genres, etc.). Les résultats se présentent sous la forme de listes de vignettes, chacune donnant accès à la notice de l'œuvre avec description sommaire et localisation sur le plan. La rubrique « Online tours » consiste en une simple recombinaison de notices de la base de données, placées les unes à la suite des autres pour créer un parcours thématique (ex. peinture historique, portraits d'artistes, etc.), mais sans adjonction de discours ou commentaires supplémentaires.
Los Angeles County Museum of Art http://www.lacma.org/	Collections Online http://collectionsonline.lacma.org/	Base de données donnant accès aux notices des quelques 70 000 œuvres de la collection. Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès via les listes de noms d'artistes et de départements du musée (répartition par aire géographique et chronologique ou type d'objet).

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		<p>Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de vignettes ; celles-ci donnant accès à la notice détaillée de l'œuvre, ainsi qu'à un outil de visualisation, offrant des fonctionnalités de zoom et de comparaison.</p> <p>Les images sélectionnées peuvent être sauvegardées au sein d'un espace personnel (« My favorites »).</p>
<p>Metropolitan Museum of Art http://www.metmuseum.org/</p>	<p>Collection Database http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection_database/</p>	<p>Base de données décrivant l'intégralité des œuvres du musée ; certaines notices ne sont pas encore illustrées en raison de l'ampleur des collections.</p> <p>Recherche par mots (simple ou avancée).</p> <p>Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de vignettes ; ils s'accompagnent de fonctionnalités de tri (sur les critères titre, artiste, date, notamment). Chaque vignette donne accès à une notice assez complète ; l'image peut être agrandie et une fonction de zoom est offerte pour en apprécier les détails.</p> <p>Les œuvres sélectionnées peuvent être sauvegardées au sein d'un espace personnel intitulé « My Met Gallery ».</p>
<p>Musée des beaux-arts du Canada http://www.beaux-arts.ca/francais/index.html http://web.iri.centrepompidou.fr/trace/forum/stat/front</p>	<p>CyberMuse http://cybermuse.gallery.ca/</p>	<p>Base de données donnant accès à plus de 10 000 images numérisées représentant les œuvres de la collection permanente.</p> <p>Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès via le répertoire des artistes. Le plan interactif permet par ailleurs d'accéder aux notices des œuvres en sélectionnant un étage puis une salle du musée.</p> <p>Les notices sont relativement courtes, mais offrent la possibilité de rebondir vers la « galerie de l'artiste » (ensemble des œuvres qui lui sont attribuées dans la base), sa biographie, ou encore, lorsqu'ils existent, vers des contenus audio et vidéo.</p> <p>La fonction « Mon CyberMuse » permet d'enregistrer les images sélectionnées au sein d'un espace personnel, de les commenter et d'échanger avec d'autres utilisateurs.</p> <p>Des ressources dédiées aux jeunes, aux enseignants et aux chercheurs complètent le dispositif.</p>
<p>Musée d'Orsay http://www.musee-orsay.fr/</p>	<p>Catalogue des œuvres http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/accueil.html</p>	<p>Base de données regroupant l'ensemble des œuvres dont le musée a la charge, à l'exception du fonds de dessins conservé au musée du Louvre.</p> <p>Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès via les listes proposées par le musée (artistes, discipline, lieu représenté, personnage représenté, lieu de conservation).</p> <p>Les résultats sont présentés sous forme de vignettes accompagnées du titre de l'œuvre et d'icônes symbolisant certaines fonctionnalités (sauvegarde de la reproduction au sein d'un album personnel,</p>

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		visualisation sur le plan et sélection de l'œuvre à un « parcours de visite ». Chaque vignette donne accès à la notice complète et permet d'accéder à une vue élargie de la reproduction. L'exploitation des champs sujets de la notice permet de rebondir, via des liens hypertextuels, vers d'autres œuvres de la collection.
Musée du Louvre http://www.louvre.fr/	Bases de données http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/bdd_oeuvre.jsp?bmLocale=fr_FR	Plusieurs bases sont en ligne sur le site du Louvre. La base Atlas permet de consulter les notices des 30 000 œuvres exposées dans les salles du musée. Leur illustration via la mise en ligne de reproductions numérisées est en cours d'enrichissement. Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès par salles, par départements, ou via la liste des acquisitions récentes. Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste illustrée de vignettes, chacune donnant accès à la notice complète. Celle-ci propose plusieurs fonctionnalités : accès à une vue agrandie, localisation de l'œuvre dans les salles, sauvegarde de la notice au sein d'un album personnel.
Musée national d'art moderne http://www.centrepompidou.fr/	Collection du musée en ligne http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Docs.nsf/Docs/ID24125893193A8805C1256DA300397E0C?OpenDocument&sessionM=4.5&L=1	Base de données répertoriant plus de 60 000 œuvres, dont toutes ne sont pas numérisées pour des raisons juridiques. Recherche simple, par mots-clés, ou par sélection d'items au sein des différentes listes contrôlées proposées par le musée (nom d'artiste, secteur de collection, type d'œuvre, etc.). Les résultats sont proposés sous la forme d'une liste de vignettes ; la sélection d'une œuvre donne accès soit à une notice descriptive, soit à un diaporama défilant. Il est possible d'imprimer les reproductions et de se constituer des « dossiers de sélections » ; ces derniers pouvant être sauvegardés dans un espace personnel ou envoyés par courriel.
Musées Guggenheim http://www.guggenheim.org/	Collection Online http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online	Base de données donnant accès aux notices des œuvres conservées par les musées Guggenheim. Recherche par mots ou accès via des listes de noms d'artistes, de titres d'œuvres, de périodes chronologiques, de mouvements artistiques ou encore de types d'objets. Les résultats sont présentés sous la forme d'une série de vignettes, celles-ci donnant accès aux notices détaillées, avec commentaires et possibilité d'agrandir l'image. Les reproductions peuvent être consultées en diaporama, mais aucune possibilité d'exportation/appropriation n'est offerte.
Museum of Fine Arts, Boston http://www.mfa.org/	Collection Search http://www.mfa.org/collections/	Base de données répertoriant plus de 340 000 œuvres de la collections, mais toutes les notices ne sont pas illustrées. Recherche par mots (simple ou avancée) ou exploration via les différents départements du musée, mentionnés dans le menu de navigation (répartition par aires géographiques, périodes et types

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		d'objets). Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de vignettes, chacune donnant accès à une notice détaillée, avec informations et commentaires. Les images peuvent être agrandies et un outil de zoom est proposé. Pas de possibilité d'exportation/appropriation.
Museum of Modern Art http://www.moma.org/	The Collection http://www.moma.org/collection/	Base de données donnant accès à plus de 25 000 œuvres numérisées. Recherche par mots (simple ou avancée), accès par sélection de différents critères (nom d'artiste, période, département, etc.) ou par exploration des différents départements du musée. Les résultats peuvent être consultés sous forme d'une série de vignettes, de liste ou de diaporama. Chaque vignette donne accès à la notice de l'œuvre ; les informations sont relativement restreintes mais des rebonds permettent de découvrir d'autres œuvres du même artiste ou du même type. Pas de possibilité d'exportation, mais les œuvres sélectionnées peuvent être sauvegardées au sein d'un espace personnel (« My collection »).
National Gallery, London http://www.nationalgallery.org.uk/	Collection Online http://www.nationalgallery.org.uk/collection/default_online.htm	Base de données donnant accès à 2 300 œuvres numérisées de la collection. Recherche par mots via le moteur de recherche ou accès direct aux chefs-d'œuvre de la collection (« Collection at a glance ») ou à une série de sélections thématiques (« Collection themes »). Une fonction de zoom utilisant la technologie Java est proposée à partir des notices pour mieux apprécier les détails des œuvres. Pas de possibilité d'exportation/appropriation.
National Gallery of Art http://www.nga.gov/	The Collection http://www.nga.gov/collection/index.shtm	Base de données donnant accès aux notices de œuvres de la collection. Recherche par mots (simple, avec nom d'artiste ou mots du titre, ou avancée) ou accès via une liste de sujets proposées par le musée (« Subject Search »). Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de liens hypertextuels, chaque lien donnant accès à une notice d'œuvre. Les notices sont relativement brèves, mais complétées par différents liens (informations sur l'artiste, bibliographie, indications de provenance, etc.). L'image peut être agrandie, mais pas de possibilité d'exportation/appropriation.
National Gallery of Australia http://nga.gov.au/	Search Collection http://artsearch.nga.gov.au/	Base de données répertoriant l'ensemble des collections du musée, mais toutes les œuvres ne sont pas numérisées. Recherche par mots (simple ou avancée, avec de très nombreux critères proposés). Les résultats sont présentés sous la forme d'un tableau, avec en colonne les différentes informations disponibles sur les œuvres (nom d'artiste, titre, date, type d'objet, n° d'inventaire, etc.). Les notices sont, elles, illustrées, lorsqu'une reproduction est disponible. L'image peut être agrandie

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		mais pas de possibilité d'exportation/appropriation.
Rijksmuseum http://www.rijksmuseum.nl/	Search the collection http://www.rijksmuseum.nl/zoeken/?focus=assets&lang=en	Base de données répertoriant les collections du musée. Recherche par mots (simple ou avancée). Les résultats sont présentés sous forme d'une liste illustrée de vignettes ; la recherche peut être affinée au moyen des catégories proposées sur la droite (noms d'artistes, périodes, types d'objets, etc.). Chaque vignette donne accès à une notice détaillée et offre la possibilité d'agrandir la reproduction de l'œuvre, ainsi que de rebondir sur d'autres recherches au sein de la base de données.
Rijksmuseum http://www.rijksmuseum.nl/	Explore 1000 major exhibits http://www.rijksmuseum.nl/collectie/ontdekdecollectie?lang=en	Ce focus sur 1 000 chefs-d'œuvre de la collection se présente sous la forme d'un réservoir, au sein duquel il est possible de naviguer via les noms d'artistes, les thèmes principaux ou encore des noms de lieux et de personnages. Pas de recherche par mots. Après sélection d'un item, l'utilisateur accède à une courte introduction, accompagné d'une série de vignettes en haut de page. Chaque vignette donne accès à la notice de l'œuvre ainsi qu'à une série de commentaires plus ou moins approfondis.
Royal Academy of Arts http://www.royalacademy.org.uk/	Search the Collections http://www.racollection.org.uk/	Base de données répertoriant l'ensemble des collections de l'académie (y compris livres et archives). Recherche par mots (simple ou avancée), ou accès par nom d'artiste ou par sujet. Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de vignettes, chacune donnant accès à la notice de l'œuvre. Il est possible de sauvegarder une sélection de notices via la fonction « Add to Lightbox » ; celle-ci visant essentiellement à permettre aux utilisateurs de constituer des paniers de commande de reproductions.
San Francisco Museum of Modern Art http://www.sfmoma.org/	Our Collection http://www.sfmoma.org/pages/collection	Base de données donnant accès aux notices de 26 000 œuvres de la collection. Recherche par mots (simple uniquement) ou accès via la liste des noms d'artistes ou les différents départements du musée (pour une sélection de chefs-d'œuvre uniquement). Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de liens, parfois accompagnés d'une reproduction. La notice dispose de plusieurs onglets (informations sur l'œuvre, sur l'artiste, autres œuvres du même artiste) et fournit de nombreux liens vers des ressources complémentaires proposées par le musée (notamment, contenus audio et vidéo). Les images peuvent être agrandie mais pas de possibilité d'exportation/appropriation.
Tate Online http://www.tate.org.uk/	Search the Collection http://www.tate.org.uk/servlet/Query	Base de données donnant accès aux reproductions numérisées des œuvres de la collection. Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès via les noms d'artistes ou via une liste de sujets

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
	ckSearch	(thésaurus arborescent) proposée par l'institution. Les vignettes donnent accès aux notices descriptives ainsi qu'à des commentaires détaillés et à l'ensemble des sujets auxquels chaque œuvre est rattachée. Il est possible de sauvegarder les notices sélectionnées au sein d'un espace personnel. Certaines notices peuvent également être commentées par l'utilisateur (« Write your own label »).
Victoria and Albert Museum http://www.vam.ac.uk/	Search the Collections http://collections.vam.ac.uk/	Base de données donnant accès à 56 000 notices d'œuvres et à 86 000 images numérisées. Recherche par mots (simple ou avancée). Les résultats sont présentés sous forme d'une liste de vignettes, chacune donnant accès à la notice détaillée. Possibilité d'agrandir l'image et d'en commander une version haute résolution auprès du musée.
Bibliothèques		
Bibliothèque et Archives nationales du Québec http://www.banq.qc.ca/	Collection numérique http://www.banq.qc.ca/portal/dt/collections/collection_numerique/coll_numerique.jsp	Ensemble de documents numérisés répartis par types d'objets (« à lire », « à voir », « à écouter »). Les différentes collections sont présentées sous la forme de bases de données plus ou moins élaborées, avec moteur de recherche et/ou exploration via les index par titre, date, sujet, etc. Des collections thématiques peuvent également être proposées, comme c'est le cas pour les cartes et plans. Les notices proposent des fonctionnalités de rebond par date, lieu, sujet. Les images peuvent être visualisées en plein écran et téléchargées ; les documents sonores sont consultables en ligne uniquement.
Bibliothèque municipale de Lille http://www.bm-lille.fr/	Bibliothèque numérique http://numerique.bibliotheque.bm-lille.fr/sdx/num/	Base de données des collections numérisées par la bibliothèque. Recherche par mots (simple uniquement) ou accès via les index titres, auteurs, sujets et références (numéros d'inventaire) ou par la liste des corpus présentés en page d'accueil. Les résultats sont présentés sous forme de listes illustrées de vignettes. Les images (estampes, affiches, photographies, mais aussi pages de manuscrits) s'affichent au centre de la page et peuvent être enregistrées par l'utilisateur.
Bibliothèque municipale de Lyon http://www.bm-lyon.fr/	Collections numérisées http://www.bm-lyon.fr/trouver/basesdedonnees/Collections-numeriques.htm	Plusieurs bases de données donnent accès aux collections numérisées réparties par types d'objets (manuscrits, enluminures, estampes, affiches, textiles). Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès par liste et via la fonction « Découverte ». Les résultats sont présentés sous forme de tableaux ou de « mosaïques », mettant particulièrement en valeur les vignettes. Les images peuvent être agrandies mais pas de possibilité d'exportation/appropriation. Les manuscrits numérisés en mode image sont consultables page par page avec un outil de visualisation offrant des

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		fonctionnalités de zoom.
Bibliothèque nationale de France http://www.bnf.fr/	Gallica http://gallica.bnf.fr/	Base de données donnant accès à plus de 820 000 documents numérisés par la BnF, dont la majeure partie provient des collections historiques, livres de droit. Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès via la fonction « Explorer » proposée en page d'accueil (avec notamment liste de thèmes et dossiers préparés par les conservateurs). Les résultats sont présentés sous forme de listes, avec mise en valeur du terme recherché (en surbrillance). Pour certains documents, numérisés en mode texte, la recherche porte également sur le contenu de l'ouvrage. Les documents consultés peuvent être imprimés, envoyés par mail ou téléchargés. Un espace personnel est également mis à disposition des utilisateurs : il permet de sauvegarder des documents à conserver et de leur associer des « étiquettes » (principe équivalent au « tagging »).
Bibliothèque nationale de France http://www.bnf.fr/	Mandragore, base des manuscrits enluminés http://mandragore.bnf.fr/	Base de données donnant accès à plus de 140 000 notices, parmi lesquelles 50 000 sont accompagnées d'images numérisées. Recherche par mots (nombreux critères disponibles) ou accès via le menu « Classement thématique ». Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de cotes ; les notices donnent accès aux images numérisées et aux légendes qui leur sont associées. Les images peuvent être consultées en plein écran, mais pas de possibilité d'exportation/appropriation (lien vers un formulaire de demande de reproduction).
Bibliothèque royale de Belgique http://www.kbr.be/	Belgica http://belgica.kbr.be/fr/accueil_fr.html	Bibliothèque numérique de la Bibliothèque royale de Belgique. Base de données donnant accès à une sélection de documents patrimoniaux : manuscrits, imprimés, cartes, estampes, dessins, etc. Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès par collections. Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de liens, chacun donnant accès à une notice. Les cartes, estampes et dessins peuvent être visualisées en grand format et détaillés grâce à un outil de zoom ; les manuscrits, et journaux sont consultables en mode image, page par page, au sein d'un outil de visualisation conçu avec la technologie Flash d'Adobe. Pas de possibilité d'exportation/appropriation.
Boston Public Library http://www.bpl.org/	On the Edge http://foreedge.bpl.org/	Base de données donnant accès à plus de 200 images numérisées, représentant la collection des ouvrages aux tranches peintes conservés par le département des livres rares de la bibliothèque. Recherche par mots ou accès par sujets ou feuilletage des vignettes dans la rubrique « Gallery ». Les images peuvent être agrandies et un outil de zoom (Zoomify) permet d'en apprécier les détails.

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		Certaines œuvres sont particulièrement mises en avant («Featured Works») et leur notice est accompagnée d'une vidéo montrant l'apparition de l'illustration sur la tranche.
British Library http://www.bl.uk/	Images Online Gallery http://www.imagesonline.bl.uk/gallery.asp	Base de données d'images numérisées représentant plusieurs milliers de documents patrimoniaux (manuscrits, textes musicaux, cartes et plans, estampes et photographies, etc.). Recherche par mots (simple uniquement) ou accès via les collections thématiques proposées par la bibliothèque. Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de vignettes, chacune donnant accès à la notice descriptive. Des possibilités de rebond sont offertes à partir du thésaurus pour relancer la recherche et trouver d'autres images relevant du même sujet. L'utilisateur peut s'enregistrer pour disposer d'un espace personnel de sauvegarde et obtenir l'autorisation de télécharger des images.
Brooklyn Public Library http://www.brooklynpubliclibrary.org/	The Brooklyn Daily Eagle Online http://eagle.brooklynpubliclibrary.org/	Base de données donnant accès aux vues numérisées du Brooklyn Daily Eagle Online, journal paru entre 1841 et 1963. Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès par date via un calendrier. Les résultats sont présentés sous forme de listes illustrées ; l'utilisateur peut ainsi accéder directement à l'article ou à la page entière dans l'édition concernée. Les pages sont disponibles en mode image seulement ; la sélection d'un article donne accès à une vue élargie permettant la lecture, l'envoi par courriel et l'impression, ainsi que la sauvegarde au sein d'un espace personnel (« My collection ») créé sur le site.
Europeana http://www.europeana.eu/	Europeana Search http://www.europeana.eu/portal/index.html	Base de données (prototype) donnant accès à 4 millions de documents numérisés par les institutions partenaires : textes, images, sons et vidéos sont référencés. Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès via la frise chronologique (en version beta), qui vise à réorganiser l'ensemble des collections par années. Les résultats sont présentés sous forme de listes de vignettes ; des fonctionnalités de tris selon différents critères (langue, pays, date, type d'objet) permettent d'affiner la recherche. Les notices offrent des fonctionnalités de rebond vers d'autres documents relevant du même sujet et proposent un lien pour accéder aux informations et reproductions dans leur contexte d'origine (i.e. sur le site de l'institution détentrice de l'œuvre). L'utilisateur peut disposer, sur inscription, d'un espace personnel (« My Europeana »), lui permettant de sauvegarder des documents et de leur associer des « tags ».
Library of Congress	American Memory	Base de données donnant accès à plus de 9 millions de ressources numérisées au total (manuscrits,

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
http://www.loc.gov/	http://memory.loc.gov/	livres imprimés, photographies, documents sonores, etc.), concernant l'histoire et la culture américaines. Recherche par mots (simple uniquement) ou accès par feuilletage en fonction de différents critères proposés par la bibliothèques (collections, sujets, types d'objets, période chronologique ou localisation). Les résultats sont présentés sous forme de liste ou de « galerie » (identification et navigation par les vignettes). Les notices offrent des fonctionnalités de rebond par auteur et par sujets, et donnent accès à une vue agrandie de l'image, à la consultation du texte intégral ou à l'écoute du document sonore. Pas de possibilité d'exportation/appropriation.
Library of Congress http://www.loc.gov/	Library of Congress Web Archive http://lcweb2.loc.gov/diglib/lcwa/	Les archives d'Internet préservées et diffusées par la Bibliothèque du Congrès sont mises en ligne sur un site dédié, qui se présente essentiellement sous la forme d'une base de données. Recherche par mots au sein des notices ou accès via les collections thématiques présentées en page d'accueil. Une exploration par feuilletage des sujets, noms et titres présents dans les notices est également proposée. Les résultats sont présentés sous forme de liste ; les notices descriptives livrent quelques informations sur les sites Internet et donnent accès aux différentes versions conservées, classées par date et présentées dans un tableau.
Médiathèques de l'agglomération troyenne http://www.mediathèque-agglo-troyes.fr/	Patrimoine http://patrimoine.agglo-troyes.fr/	Base de données donnant accès à plus de 3 200 livres anciens numérisés et à près de 13 000 images issues des collections patrimoniales. Recherche par mots (simple ou avancée) dès la page d'accueil ou au sein des différentes collections proposées par la bibliothèque (librairie de colportage, manuscrits, enluminures, etc.). Accès possible également via les documents mis en avant en page d'accueil, ou via l'encart « les plus consultés » proposé dans le menu de navigation à gauche. Les résultats sont présentés sous forme de listes illustrées de vignettes ; les termes recherchés apparaissent en surbrillance. Les notices descriptives donnent accès à une vue élargie du document, manipulable grâce à un outil de zoom (Zoomify). Pas de possibilité d'exportation/appropriation des contenus.
National Library of Australia http://www.nla.gov.au/	Digital Collections http://www.nla.gov.au/digicoll/	Base de données donnant accès à plus de 130 000 documents numérisés (images, cartes, manuscrits et imprimés, enregistrements sonores, etc.).

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		<p>Recherche par mots (simple uniquement) ou accès via les différentes collections (types d'objets) proposées dans le menu de navigation supérieur.</p> <p>Les résultats sont présentées sous forme d'une liste illustrée de vignettes, et la recherche peut être affinée grâce aux différents critères proposés par la bibliothèque (format, auteur, sujet, langue, localisation, etc.).</p> <p>Les notices proposent des fonctionnalités de rebond par auteur, sujet et collection. Elles peuvent être envoyées par mail, commentées (sur identification) ou sauvegardées au sein d'un espace personnel (« My favourites »).</p> <p>Un lien présent dans la notice (ou un clic sur la vignette) donne accès à un outil de consultation de la reproduction numérisée ; les fonctionnalités de zoom sont très limitées.</p>
<p>National Library of the Netherlands http://www.kb.nl/</p>	<p>The Memory of the Netherlands http://www.geheugenvannederland.nl/?en/homepage</p>	<p>Base de données donnant accès à plus de 400 000 objets numérisés par la Bibliothèque nationale des Pays-Bas et ses partenaires (parmi lesquels on trouve de nombreux musées).</p> <p>Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès via les listes de thèmes et collections proposées par les institutions.</p> <p>Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de vignettes, donnant accès aux différentes notices. Celles-ci proposent des fonctionnalités de rebond par sujet et par collection et donnent accès à une vue agrandie avec outil de zoom. Les images peuvent être téléchargées, imprimées et envoyées par mail.</p> <p>En marge de la notice, des liens contextuels apparaissent pour proposer d'autres ressources relevant du même thème : autres collections, expositions en ligne, etc.</p>
<p>New York Public Library http://www.nypl.org/</p>	<p>NYPL Digital Gallery http://digitalgallery.nypl.org/</p>	<p>Base de données donnant accès à plus de 685 000 images numérisées, sélectionnées parmi les collections de l'institution (manuscrits, cartes, affiches, photographies, etc.).</p> <p>Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès par feuilletage au sein des listes de noms, de sujets ou de départements de la bibliothèque.</p> <p>Sept grands thèmes sont également proposés en page d'accueil, chacun donnant accès à la présentation des différentes collections et à liste de œuvres qui leur sont rattachées.</p> <p>Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de vignettes.</p> <p>Les notices offrent des fonctionnalités de rebond par sujet ou collection, et permettent de relancer automatiquement une recherche en sélectionnant certains critères.</p> <p>Les images peuvent être affichées en grand format, imprimées et sauvegardées au sein d'un espace personnel (« My Selections »).</p>

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
Royal Library of Denmark http://www.kb.dk/en/	E-manuscripts http://www.kb.dk/en/nb/materiale_r/haandskrifter/HA/e-mss/e_mss.html	Répertoire des manuscrits numérisés par la bibliothèque. Ceux-ci sont classés par période chronologique ; pour chaque période, une liste de cotes et de titres donne accès à un outil de consultation du manuscrit sélectionné. Les pages sont numérisées en mode image, et consultables une à une via la table des matières proposée à gauche. Pas de possibilité d'exportation/appropriation.
State Library of Victoria http://www.slv.vic.gov.au/	Catalogues http://www.slv.vic.gov.au/catalogues/	Bases de données donnant accès, entre autres documents, aux collections de manuscrits, de livres rares, et de documents iconographiques patrimoniaux de la bibliothèque. Recherche par mots (simple ou combinée). Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste d'intitulés, accompagnés d'une vignette lorsqu'une reproduction est disponible. Les notices sont relativement courtes et proposent des fonctionnalités de rebond par auteur et sujets. Les vignettes peuvent être agrandies mais en format fixe uniquement : pas de fonctionnalité de zoom. Pas de possibilité d'exportation/appropriation. En revanche, l'utilisateur est invité à écrire à l'institution via un formulaire de contact pour transmettre toute information qu'il détiendrait à propos du document consulté (« Share what you know about this item »).
The European Library http://www.theeuropeanlibrary.org/	Search http://search.theeuropeanlibrary.org/	Base de données donnant accès à plus de 150 millions de documents numérisés par un réseau 48 bibliothèques nationales en Europe. Recherche par mots (simple ou avancée) ou accès aux différentes collections par feuilletage, à partir des listes de pays, de sujets, ou de types d'objets proposées sur le site. Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste d'intitulés, accompagnés d'une vignette lorsqu'une reproduction est disponible. La notice descriptive peut être consultée directement au sein de la liste de résultats ; elle peut être imprimée ou sauvegardée au sein d'un espace personnel. Pour consulter le document numérisé, l'utilisateur est en revanche renvoyé vers l'application source, à savoir la base de données produite par l'institution détentrice.
World Digital Library http://www.wdl.org/		Base de données donnant accès à une sélection de chefs-d'œuvre numérisés par 26 institutions partenaires, essentiellement bibliothèques et archives, représentant les 5 continents. Recherche par mots (simple uniquement), accès via la carte du monde et la frise chronologique proposées en page d'accueil, ou feuilletage à partir des listes de thèmes, types d'objets et institutions disponibles via la fonction « Naviguer ».

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		<p>Les résultats sont présentés sous la forme d'une liste de vignettes et peuvent être affinés grâce aux catégories proposées dans le menu de gauche (lieu, période, thème, etc.).</p> <p>Les notices proposent une description détaillée de l'œuvre, ainsi que des fonctionnalités de rebond à partir des différents champs. Elles permettent également l'impression, l'envoi par courriel, mais aussi le partage et le signalement via les outils du web 2.0 (réseaux sociaux notamment).</p> <p>Les reproductions sont consultables au sein d'un outil de visualisation proposant des fonctionnalités de zoom.</p>

3. Réalisations de type « double éditorial »

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
Musées		
British museum http://www.britishmuseum.org/	Explore / Online tours http://www.britishmuseum.org/explore/online_tours.aspx	Visites virtuelles présentées sous forme d'une succession de pages illustrées, la navigation se fait en haut de page à l'aide des vignettes et des flèches intitulées « Previous » et « Next ». Les images sont cliquables et peuvent être agrandies. Les visites sont classées par pays ou aire géographique, puis par artiste ou par thème (ex. Egypte / Cléopâtre, de l'histoire au mythe).
Cleveland Museum of Art http://www.clemusart.com/	Gallery Guides http://www.clemusart.com/collections/galleryguides.aspx	Ces guides destinés à mieux connaître différents thèmes ou segments de la collection sont la simple transposition numérique des plaquettes proposées sur papier aux visiteurs de l'institution. L'internaute doit les télécharger sous forme de fichiers PDF pour les consulter. La mise en page est soignée et fait la part belle aux correspondances texte/image.
Hermitage museum http://www.hermitagemuseum.org/html_En/	Collection Highlights http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_0.html	Présentation des collections classées par périodes et par aires géographiques, parfois par types d'œuvre. Chaque page est constituée d'un long texte destiné à présenter la collection et illustrée de vignettes cliquables, positionnées dans les marges à droite et en bas de l'écran.
Los Angeles County Museum of Art http://www.lacma.org/	Collections Highlights http://www.lacma.org/art/CollectionsOverview.aspx	Pour chacun des segments de collection (répartition par aire géographique et chronologique ou type d'objet), le musée propose une fiche descriptive à la mise en page soignée : présentation générale au sein d'un encart rectangulaire en haut à gauche, puis présentation détaillée et illustrée des chefs-d'œuvre de la collection. Les images ne sont pas cliquables ; des liens sont en revanche proposés pour consulter la notice de l'œuvre ou acheter les catalogues imprimés du musée en lien avec le thème consulté.
Metropolitan Museum of Art http://www.metmuseum.org/	Curatorial Departments http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/curatorial_departments	Page d'introduction aux collections de chaque département, avec mise en valeur du texte en colonne centrale, et illustration via des vignettes cliquables positionnées dans une colonne intermédiaire, entre le menu de navigation et le texte. Les vignettes donnent accès à une notice accompagnée de descriptions et commentaires.
Metropolitan Museum of Art http://www.metmuseum.org/	Timeline of Art History http://www.metmuseum.org/toah/	Plus qu'une simple base de données, une véritable encyclopédie en ligne, donnant accès à des informations détaillées sur les œuvres à travers de multiples entrées (chronologie, carte du monde, essais thématiques, index).

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		Si les liens hypertextuels sont nombreux pour permettre ouvertures et rebonds au sein de la collection, c'est bien le modèle de l'édition imprimée qui fait référence : la part accordée au texte reste tout à fait primordiale, les essais sont signés par les conservateurs, et les vignettes n'ont bien souvent qu'une valeur illustrative.
Musée des Beaux Arts de Lyon http://www.mba-lyon.fr/	Collections http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/	Les collections sont présentées par les conservateurs responsables des différents départements qui « accueillent » l'internaute avec une courte introduction. Des reproductions numérisées sont proposées dans la rubrique « œuvres choisies », qui présente une sélection d'objets décrits et commentés en détail. La mise en page est soignée : le texte est placé au centre de la page, l'image l'accompagne à gauche, et le cartel, encadré sur fond gris foncé, vient se positionner à la base de celle-ci. D'autres vues sont parfois proposées, permettant de mieux appréhender certains détails de l'œuvre. La navigation d'une page à l'autre est figurée par les flèches « Précédent » et « Suivant ».
Musée des beaux-arts du Canada http://www.beaux-arts.ca/francais/index.html	Collections du MBAC http://www.beaux-arts.ca/francais/68.htm	Les collections du musée, réparties par départements, sont présentés sous la forme de pages illustrées, le discours scientifique étant porté par le texte, généralement synthétique et peu ouvert aux liens hypertextuels. Les vignettes sont systématiquement placées dans la marge à gauche ; elles ne sont pas cliquables, ce qui révèle leur fonction purement illustrative.
Musée du Louvre http://www.louvre.fr/	Œuvres à la loupe http://www.louvre.fr/llv/dossiers/liste_oal.jsp?bmLocale=fr_FR	Les « Œuvres à la loupe » sont conçues comme des « dossiers multimédias interactifs » permettant d'approfondir la connaissance d'une sélection de chefs-d'œuvre du musée. Ces réalisations, conçues sur le modèle d'éditions multimédias, s'appuient sur les propriétés de la reproduction, qui permet de visualiser certains détails, d'accéder à des vues inédites (notamment pour les statues) et de mettre en valeur, en les soulignant artificiellement, certains traits de composition. Le texte (écrit ou lu) est très présent au sein de ces réalisations : la forme reste somme toute très classique, en reprenant les codes et les atouts de l'édition imprimée et de l'audiovisuel.
Museum of Fine Arts, Boston http://www.mfa.org/	Interactive Tours http://www.mfa.org/collections/index.asp?key=37	Visites interactives ciblées sur un thème, un artiste ou un type d'objet, réalisées grâce au logiciel Flash d'Adobe. Ces réalisations mettent en exergue une série de reproductions sélectionnées, accompagnées de leurs textes descriptifs. Un outil de visualisation permet d'effectuer des zooms et d'étudier certains détails de l'image. Navigation et interactivité sont réduites au minimum : des flèches permettent de passer d'une œuvre à l'autre. Ces réalisations semblent en fait reprendre un modèle de brochure papier présentant une série

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		d'œuvres sur un thème donné.
National Gallery, London http://www.nationalgallery.org.uk/	Collection Features http://www.nationalgallery.org.uk/collection/features/default.htm	Le musée propose plusieurs séries de « fiches » détaillées, décrivant et commentant une sélection d'œuvres réunies sous un thème, un mouvement ou un personnage commun (ex. les impressionistes, Mme de Pompadour). Les pages se présentent sous la forme d'un classeur à onglets, chaque onglet détaillant un aspect du thème sélectionné. Le texte occupe la majeure partie de la page, il est accompagné d'une illustration en haut et d'indications concernant les œuvres reproduites à droite.
National Gallery of Art http://www.nga.gov/	Online Tours http://www.nga.gov/onlinetours/	La rubrique « Online Tours » propose des parcours ciblés sur des artistes, des œuvres ou des thèmes particuliers. Certaines de ces visites sont constituées sur la base d'une sélection de notices issues de la base de données ; l'utilisateur est alors simplement invité à circuler de notice en notice. Les autres (« In-depth studies ») font une plus large part au discours et se présentent sous la forme d'une succession de pages illustrées, la navigation étant figurée par des flèches « Previous » et « Next ». Les images sont parfois cliquables et donnent accès aux notices des œuvres.
National Gallery of Australia http://nga.gov.au/	Collection focus http://nga.gov.au/Collection/index.cfm	Les collections du musée sont décrites via de longues pages de texte illustrées. La mise en page est soignée, et les paragraphes de texte sont incrustés de vignettes sélectionnées, apparaissant tantôt à gauche, tantôt à droite. Les images sont cliquables et donnent accès aux notices des œuvres représentées. Une bibliographie réalisée à partir des publications du musée complète généralement ces informations.
Victoria and Albert Museum http://www.vam.ac.uk/	Paintings and Drawings Features http://www.vam.ac.uk/collections/paintings/features/index.html	Des présentations thématiques dédiées à un artiste ou un thème permettent d'approfondir sa connaissance des collections (ex. « Raphaël Cartoons »). Les pages proposent généralement des textes scientifiques assez détaillés, accompagnés d'illustrations cliquables. Certaines reproductions peuvent être étudiées plus en détail grâce à une fonction de zoom (outil Zoomify). Au terme de la présentation, une bibliographie sélective peut être proposée, ce qui renforce la parenté avec le modèle de l'édition imprimée.
Bibliothèques		
Bibliothèque et Archives	Expositions virtuelles	Le site propose une centaine d'expositions virtuelles, réalisées grâce au programme Culture

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
Canada http://www.collectionscanada.gc.ca/	http://www.collectionscanada.gc.ca/codex/index-f.html	canadienne en ligne. Ces réalisations sont classées en six thématiques. Les expositions sont conçues sous la forme de mini-sites, et s'ouvrent généralement sur un texte introductif. Les différentes rubriques donnent accès à des pages de textes illustrés, qui développent les différents points du sujet traité. Les vignettes, généralement positionnées à gauche du texte, peuvent être cliquables et donner accès à une vue élargie. Certaines expositions proposent également des « portefeuilles », série de reproductions dont la succession vise à reproduire l'effet de feuilletage d'un livre.
Bibliothèque et Archives nationales du Québec http://www.banq.qc.ca/	Parcours thématiques http://www.banq.qc.ca/histoire_QUEBEC/parcours_thematiques/	Les parcours thématiques mettent en valeur des collections patrimoniales, notamment iconographiques, en lien avec l'histoire du Québec et du Canada. Ils se présentent le plus souvent sous la forme d'une succession de pages illustrées. La navigation est figurée par des flèches « Précédent » et « Suivant ». Les vignettes, placées à gauche ou à droite du texte, sont cliquables et donnent accès à une vue élargie. Des références bibliographiques viennent compléter l'ensemble, renforçant la proximité de ces réalisations avec le modèle de l'édition imprimée.
Bibliothèque municipale de Lyon http://www.bm-lyon.fr/	Expositions en ligne http://www.bm-lyon.fr/expo/exposit.htm	Réalisations mises en ligne à l'occasion d'expositions présentées dans les locaux de la bibliothèque. Il s'agit de mini-sites à la navigation très simple, via les intitulés de rubriques et des flèches « Précédent » et « Suivant ». Des textes illustrés présentent le propos de l'exposition, l'artiste et les œuvres sélectionnées. La mise en page est soignée, et les images placées en regard, à gauche ou à droite du texte, sont généralement cliquables, pour permettre d'accéder à une vue élargie.
Bibliothèque nationale de France http://www.bnf.fr/	Expositions virtuelles http://expositions.bnf.fr/	Réalisations généralement mises en ligne à l'occasion d'expositions organisées dans les locaux de la bibliothèque. Ces expositions virtuelles se présentent sous la forme de mini-sites accordant une large place au texte : les présentations thématiques (« Arrêt sur ») et les repères techniques ou chronologiques consistent en de longues pages de textes illustrés, les vignettes étant généralement cliquables et donnant accès à une vue élargie ainsi qu'aux notices des œuvres. Des albums à feuilleter (sous forme de mosaïques ou de diaporamas) permettent de s'intéresser plus spécifiquement à l'iconographie, en utilisant notamment des fonctionnalités de zoom. Des vidéos (rencontre avec le commissaire, présentation détaillée d'une œuvre) complètent parfois le dispositif. En fin de parcours, on retrouve une bibliographie et les informations pratiques concernant

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		l'exposition sur place.
Boston Public Library http://www.bpl.org/	John Adams Library http://www.johnadamslibrary.org/	Site dédié à la bibliothèque personnelle de John Adams (président des Etats-Unis à la fin du XVIII ^{ème} siècle), celle-ci étant conservée à la Boston Public Library. Les ouvrages sont présentés via une série de pages de texte, illustrées de quelques vignettes placées dans la marge, à droite. Ces dernières sont cliquables et donnent accès à une vue agrandie d'une ou plusieurs pages numérisées. Une frise chronologique complète cette présentation : conçue avec la technologie Flash d'Adobe, celle-ci présente de manière dynamique le contexte historique des différents documents numérisés, toujours selon un principe de mise en page soignée valorisant la correspondance du texte à gauche, et de l'image à droite.
British Library http://www.bl.uk/	Treasures in full http://www.bl.uk/treasures/treasuresinfull.html	Présentation de quelques trésors de la collection. Chaque document fait l'objet d'un mini-site sur lequel on retrouve diverses informations, toujours présentées sous la forme de pages de textes illustrées de quelques vignettes : contexte historique de l'œuvre et biographie de l'auteur, commentaires de conservateurs et d'experts du domaine, bibliographie et liens. Des documents numérisés peuvent être consultés en mode image : pour certaines œuvres, le site propose de comparer deux éditions différentes d'un même texte (notamment pour les œuvres de Shakespeare).
National Library of Australia http://www.nla.gov.au/	Online Exhibitions http://www.nla.gov.au/exhibitions/online.html	Les expositions virtuelles de la Bibliothèque nationale d'Australie, conçues en lien avec une présentation organisée sur place, sont généralement conçues comme une succession de pages de texte illustrées de vignettes présentant les objets mis en valeur. Celles-ci, lorsqu'elles sont cliquables, peuvent donner accès à la notice de l'œuvre ou à une vue élargie avec outil de zoom (Zoomify). Des plaquettes de présentation sont parfois téléchargeables sous forme de fichiers PDF, et le catalogue de l'exposition est généralement valorisé dès la page d'accueil du site, deux éléments qui renvoient clairement ces réalisations au modèle de l'édition imprimée.
National Library of Sweden http://www.kb.se/english/	Codex Gigas http://www.kb.se/codex-gigas/eng/	Mini-site dédié à la présentation du Codex Gigas, le plus grand manuscrit médiéval connu. Différentes rubriques présentent l'histoire, le contenu et l'aspect matériel de l'ouvrage. Ces informations apparaissent sous la forme de pages de texte illustrées ; les images ne sont pas cliquables. Présence d'une rubrique dédiée au feuilletage (« Browse the manuscrit »), au sein de laquelle

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		<p>l'utilisateur peut consulter le manuscrit page par page grâce à un logiciel de visualisation disposant d'une fonction de zoom. Pas de simulation de l'expérience de consultation : le dispositif consiste uniquement à reconstituer la succession des pages du document.</p> <p>La dimension scientifique du discours est particulièrement mise en avant dans cette réalisation qui fait la part belle au texte et propose glossaire et bibliographie en fin de parcours.</p>
<p>National Library of the Netherlands http://www.kb.nl/</p>	<p>Online Exhibition – 100 Highlights of the Koninklijke Bibliotheek http://www.kb.nl/galerie/100hoogtepunten/index-en.html http://www.kb.se/codex-gigas/eng/</p>	<p>Présentation en ligne de 100 chefs-d'œuvre issus des collections de la bibliothèque.</p> <p>L'utilisateur peut choisir de consulter la liste intégrale des objets (classés de 1 à 100), ou préférer un accès par thème (« Tours by subject »).</p> <p>Chaque chef-d'œuvre dispose d'une page dédiée, avec vignette et notice en haut de page et une zone de texte placée en-dessous. Les images sont cliquables et donnent accès à une vue agrandie de la reproduction.</p> <p>A droite, sous le menu de navigation, quelques références bibliographiques invitent l'amateur à prolonger sa découverte.</p> <p>La mise en page est soignée et la navigation aisée, des flèches « Previous » et « Next » permettant systématiquement de passer d'une fiche à l'autre.</p>
<p>New York Public Library http://www.nypl.org/</p>	<p>Online Exhibitions http://www.nypl.org/research/calendar/oelist.cfm</p>	<p>Présentations généralement mises en ligne à l'occasion d'expositions organisées dans les locaux de la bibliothèque.</p> <p>Les différentes pages de ces réalisations font une large page au texte, celui-ci pouvant être ponctué de vignettes, cliquables ou non.</p> <p>Les contenus semblent largement transposés du catalogue imprimé, comme en témoignent les intitulés de rubrique (la première étant généralement nommée « Introduction », tandis qu'on retrouve en fin de parcours des indications bibliographiques sous le titre « References » ou « Suggested Readings »).</p>
<p>Royal Library of Denmark http://www.kb.dk/en/</p>	<p>Web Exhibit – Flora Danica http://www.kb.dk/en/tema/floradanic</p>	<p>Présentation d'un ouvrage de botanique imprimé au XVIII^{ème} siècle, illustré par plus de 3 000 gravures décrivant la flore danoise.</p> <p>Plusieurs pages de textes illustrées de vignettes décrivent l'objet et son propos ; les vignettes ne sont pas cliquables.</p> <p>Une rubrique dédiée aux images permet d'accéder à l'ensemble des reproductions numérisées ; celles-ci sont consultables en grand format et un outil de zoom permet d'en apprécier les détails.</p>
<p>State Library of Victoria http://www.slv.vic.gov.au/</p>	<p>Treasures http://www.slv.vic.gov.au/collections/treasures/</p>	<p>Les documents remarquables de la bibliothèque sont présentés et décrits au moyen de pages de texte illustrées de vignettes non cliquables.</p> <p>Des informations sur l'œuvre, son contexte et son histoire sont proposées sur une ou plusieurs pages,</p>

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		<p>la navigation étant assurée en bas de page par des numéros cliquables, ainsi que par des flèches « Previous » et « Next ».</p> <p>Les reproductions numérisées sont parfois consultables en grand format et peuvent être détaillées via un outil de zoom conçu avec la technologie Flash d'Adobe. Dans le cas de lettres et de manuscrits, des transcriptions textuelles sont proposées sur une sélection de pages.</p>
<p>State Library of Victoria http://www.slv.vic.gov.au/</p>	<p>Mirror of the World http://www.mirroroftheworld.com.au/</p>	<p>Site conçu à l'occasion d'une exposition présentée dans les locaux de l'institution, destinée à présenter les chefs-d'œuvre de la collection de livres rares.</p> <p>La navigation repose sur 4 grandes rubriques thématiques, elles-mêmes séparées en sous-rubriques. Les vignettes présentes dans la marge à gauche sont cliquables et fonctionnent comme des éléments de navigation à part entière.</p> <p>Pour chaque thème et sous-thème, une page introductive annonce le contenu et délivre le discours produit sur les œuvres. Puis le choix d'une œuvre donne accès à une description détaillée, ainsi qu'à une vue agrandie avec fonctionnalité de zoom.</p> <p>Une frise chronologique permettant de remettre en contexte les différentes œuvres et une sélection de références bibliographiques complètent le dispositif.</p>

4. Réalisations de type « réalité virtuelle »

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
Musées		
Brooklyn Museum of Art http://www.brooklynmuseum.org/	Virtual Tours http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/american_identities/panorama_west.php	Des visites virtuelles des salles du musée sont proposées pour certaines expositions : il s'agit de panoramas en trois dimensions réalisés avec le logiciel Quicktime. L'image défile automatiquement mais l'utilisateur peut prendre les commandes pour orienter le point de vue (toujours à partir d'un point fixe) ou utiliser la fonction de zoom.
Hermitage museum http://www.hermitagemuseum.org/html/En/	Virtual visit http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88_0.html	Les visites virtuelles sont réparties par étages et par salles du musée : en cliquant sur le numéro ou l'intitulé d'une salle, l'utilisateur accède à un panorama à en trois dimensions réalisé à partir d'un point fixe, et mis en ligne avec la technologie Java. L'image est relativement petite et de qualité médiocre. Aucune fonction de commande de l'outil n'est proposée, le défilement s'opère automatiquement. Un court texte de présentation et des liens vers les notices des chefs-d'œuvre présentés dans la salle complètent la page.
Los Angeles County Museum of Art http://www.lacma.org/	Multimedia Tour Player http://www.lacma.org/info/flash/ampusmap.htm?linkTo=722	Visite interactive (mais partielle) des salles du musée : l'utilisateur accède à un plan général du bâtiment et peut cliquer, dans les salles correspondant aux galeries d'art moderne, sur les numéros des œuvres, ce qui lance automatiquement un contenu multimédia (le plus souvent : plan fixe sur l'image avec commentaire audio). Ce dispositif, en cours d'amélioration selon le musée, vise à reproduire en ligne le principe d'une visite commentée. La confrontation aux œuvres reste cependant très limitée.
Musée des Beaux Arts de Lyon http://www.mba-lyon.fr/	Visite virtuelle http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/musee-beau-art-lyon/visite-virtuelle/visite_virtuelle	Reproduction du bâtiment en trois dimensions permettant d'en apprécier l'architecture et de visualiser son emplacement dans la ville. L'animation se déroule seule, l'utilisateur ne dispose d'aucun pouvoir sur la commande de l'outil. La visite des salles se fait sous la forme d'une série de photos fixes : là encore, l'interactivité est réduite, seules les flèches permettent d'avancer ou de reculer dans le parcours. Accès très limité aux œuvres ; pas de zoom possible.
Musée du Louvre http://www.louvre.fr/	En 3 dimensions http://www.louvre.fr/llv/dossiers/liste_ei.jsp?bmLocale=fr_FR	Visites en trois dimensions créées avec le logiciel Virtools, et dont l'objectif est de reconstituer des sites ou espaces d'expositions disparus ou totalement imaginaires. Après une introduction en textes et en photos, l'exposition Louis La Caze permet ainsi d'accéder à une

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		reconstitution d'une salle du Louvre dans son état de 1913. La circulation au sein de l'espace est possible à l'aide de la souris ou des touches du clavier ; certains tableaux sont cliquables et donnent accès aux notices des œuvres présentées.
Victoria and Albert Museum http://www.vam.ac.uk/	The Paintings Galleries http://www.vam.ac.uk/collections/paintings/galleries/index.html	Ces visites virtuelles réalisées grâce au logiciel Quicktime permettent d'apprécier l'accrochage des œuvres au sein des salles de peinture. L'outil propose un panorama en trois dimensions à partir d'un point de vue fixe, et offre la possibilité de zoomer. La vision reste toutefois restreinte et la résolution de l'image est très rapidement mise en défaut par le zoom.
Bibliothèques		
Bibliothèque et Archives nationales du Québec http://www.banq.qc.ca/	Le Livre d'Orgue de Montréal http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/livreorgue/	Pour ses projets de numérisations les plus récents (Livre d'Orgue, collections de journaux), la bibliothèque a recours à un logiciel de visualisation utilisant la technologie Flash d'Adobe, et visant à simuler une expérience de feuilletage de livre ou de journal. Un sommaire donne accès aux différentes parties du document ; puis l'utilisateur est invité à feuilleter les pages en cliquant sur le coin inférieur droit, ce qui contribue à « animer » virtuellement la consultation.
Bibliothèque nationale de France http://www.bnf.fr/	Les livres à feuilleter http://expositions.bnf.fr/livres/	Les livres à feuilleter sont accessibles via la liste des expositions virtuelles de la BnF. On y retrouve une dizaine de manuscrits enluminés, qui constituent le fleuron des collections patrimoniales de l'établissement. L'ensemble des ouvrages n'a pas été mis en ligne : il s'agit simplement d'une sélection de folios. En cliquant sur les coins inférieur et supérieur droit, l'utilisateur s'inscrit dans une situation de consultation virtuelle, par feuilletage des pages du livre. Il peut généralement accéder à des fonctionnalités de zoom et, dans certains cas, à la transcription textuelle de la page consultée, voire à des commentaires audio. Malgré ces fonctionnalités ajoutées au principe du feuilletage, l'expérience se révèle assez décevante, en raison notamment d'un problème d'échelle (tous les ouvrages sont reproduits à une taille identique et assez restreinte) et du manque de maniabilité de l'outil de zoom.
British Library http://www.bl.uk/	Virtual Books http://www.bl.uk/onlinegallery/virtualbooks/	Rubrique offrant la simulation de l'expérience de feuilletage de quelques trésors issus des collections de manuscrits et d'imprimés. Ces réalisations, conçues pour Windows Vista, permettent à l'utilisateur de consulter l'intégralité des ouvrages numérisés en accompagnant à la souris le mouvement de chaque page, ou en utilisant les flèches du menu horizontal pour accéder plus rapidement à une page donnée.

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		<p>En complément de cette expérience, quelques informations textuelles et audio viennent éclairer la consultation de l'ouvrage.</p> <p>L'outil de simulation est plaisant, mais rapidement lassant ; de plus, il n'offre qu'un accompagnement très limité pour la découverte et l'appropriation des ouvrages par le public distant.</p>
<p>Library of Congress http://www.loc.gov/</p>	<p>Virtual Tour http://myloc.gov/ExhibitSpaces/Pages/Default.aspx</p>	<p>Les visites virtuelles proposées par la bibliothèque visent à mettre en valeur l'architecture du lieu, ainsi que les différents objets d'art (peintures murales et sculptures en particulier) qui ornent ses bâtiments. Ces réalisations, conçues avec le logiciel Silverlight, consistent en un panorama photographique à 180°, que l'utilisateur peut manipuler au moyen de flèches ou directement avec la souris. Des icônes incrustées sur l'image signalent des éléments décoratifs notables ; des informations textuelles et une vue agrandie sont disponibles pour chacun.</p>
<p>Médiathèques de l'agglomération troyenne http://www.mediatheque-agglomero-troyes.fr/</p>	<p>Feuilletoirs http://www.mediatheque-agglomero-troyes.fr/webmat2/expos/feuilletoir/accueil-feuilletoir.html</p>	<p>Ces réalisations, conçues avec la technologie Flash d'Adobe, permettent de simuler le feuilletage d'une sélection de « trésors » de la médiathèque.</p> <p>Les pages peuvent être tournées en cliquant sur les coins supérieur et inférieur droit ou en accompagnant le mouvement à l'aide de la souris.</p> <p>La taille des images est fixe, aucun outil de zoom n'est proposé.</p> <p>L'outil ne sert qu'une pure logique d'exploration visuelle, et si une brève page de présentation en introduit l'utilisation, il manque un véritable accompagnement pédagogique pour favoriser la découverte, l'appropriation des ouvrages.</p>
<p>Royal Library of Denmark : http://www.kb.dk/en/</p>	<p>Web Exhibit – Tycho Brahe http://www.kb.dk/en/nb/tema/webudstillinger/brahe_mechanica</p>	<p>L'intérêt de cette exposition virtuelle réside essentiellement dans la mise en ligne de l'ouvrage numérisé de Tycho Brahe, astronome danois qui conçut ses propres instruments d'observation du ciel au XVI^{ème} siècle.</p> <p>À partir de la table des matières, l'utilisateur accède à la double page sélectionnée, consultable au sein d'un outil de visualisation réalisé avec la technologie Flash d'Adobe.</p> <p>La circulation dans l'ouvrage est permise par la simulation du feuilletage des pages, commandée en cliquant sur les coins inférieur et supérieur droit, ou sur les flèches proposées dans le menu de navigation.</p>

5. Réalisations de type « nouveau média »

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
Musées		
Musée d'Orsay http://www.musee-orsay.fr/	Découverte http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/decouverte.html	Nouvelle approche, visuelle et sensible, valorisant la découverte et l'exploration des collections numérisées. Sur un fond gris défilent de manière aléatoire les images des œuvres du musée ; chaque image est ainsi présentée quelques secondes au centre la page, offerte à l'appréciation de l'utilisateur. En cliquant sur une image, l'utilisateur stoppe le défilement et voit la page se recomposer : à la reproduction sélectionnée au centre viennent s'associer de nouvelles vignettes, qui figurent les liens existant au sein de la collection (œuvres du même artiste en haut, de la même date à gauche, relevant de la même esthétique en bas ou du même sujet à droite).
Museum of Modern Art http://www.moma.org/	MoMA Multimedia http://www.moma.org/explore/multimedia/	La rubrique multimédia du MoMA offre un nouveau point de vue sur les collections et activités du musée en multipliant contenus vidéos, audios et interactifs en lien avec les œuvres et les artistes présentés. Parmi ces nombreux contenus, relevons la série « 30 seconds », créée par Thilo Hoffmann, qui vise à mettre en ligne, sous forme de vidéos, des rencontres avec les membres du personnel, invités à livrer leur vision du musée et leur point de vue sur les œuvres : un autre manière de communiquer et de présenter les collections aux visiteurs, fondée sur le modèle des sites de partage de vidéos créées par les utilisateurs.
Rijksmuseum http://www.rijksmuseum.nl/	The Masterpieces http://www.rijksmuseum.nl/meesterwerken?lang=en	L'application Masterpieces propose une nouvelle manière de parcourir les chefs-d'œuvre de la collection, essentiellement fondée sur un principe de sélection et de navigation visuelles. L'ensemble des reproductions est d'emblée présenté sur une seule page, sur fond noir, et en petit format. Le choix d'un sujet ou d'un nom d'artiste par l'utilisateur entraîne automatiquement une recombinaison de la page. Chaque vignette donne accès à la notice de l'œuvre et peut être replacée au sein de son contexte historique via la frise chronologique associée à l'outil.
San Francisco Museum of Modern Art http://www.sfmoma.org/	Making Sense of Modern Art http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive_features/3	La rubrique « Multimedia » du SFMOMA propose de nombreux contenus audio, vidéo ou interactifs, parmi lesquels le site « Making Sense of Modern Art », mis en ligne en 2000 pour permettre aux internautes d'explorer les collections d'art moderne à partir de différents points de vue. La navigation sur le site relève d'une scénographie créée sur mesure, mettant en avant la comparaison

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
		entre les œuvres (voir notamment la rubrique « Comparisons across time ») et l'animation, visuelle et sonore, du parcours : une expérience ludique, interactive et enrichissante pour l'utilisateur.
San Francisco Museum of Modern Art http://www.sfmoma.org/	ArtScope http://www.sfmoma.org/projects/artscope/index.html	ArtScope est un nouveau mode de présentation des collections du SFMOMA, permettant d'explorer plus de 3 500 œuvres sélectionnées. Cette interface innovante, qui vise à entraîner l'utilisateur dans une expérience « d'immersion » totale, repose sur un principe d'accumulation visuelle : les vignettes, de taille très réduite, sont disposées sur fond noir et accolées les unes aux autres. Un outil de zoom permet d'agrandir chaque image et de consulter les informations concernant l'œuvre. Les noms d'artistes et mots-clés sont cliquables et permettent de « naviguer » visuellement et dynamiquement d'une reproduction à l'autre. Cette approche très graphique, qui ne fonctionne pas différemment d'une base de données, s'éloigne cependant du réservoir par sa capacité à proposer une nouvelle expérience de l'exploration des collections.
Tate Online http://www.tate.org.uk/	Tate Carousel http://www.tate.org.uk/collection/carousel/	Présentation aléatoire des collections des 4 musées Tate, réalisée avec une application Java. Neuf reproductions défilent en alternance ; à tout moment, l'utilisateur peut choisir d'en ajouter une à la liste de ses œuvres favorites. L'apparition des vignettes à l'écran est ensuite orientée en fonction des types d'œuvres et thèmes sélectionnés. Des informations sur les œuvres restent à tout moment disponibles via le menu « Info ».
Bibliothèques		
British Library http://www.bl.uk/	Online Gallery – Features http://www.bl.uk/onlinegallery/features/sacred/homepage.html	Réalisations conçues à l'occasion d'expositions présentées dans les locaux de la bibliothèque. Le site de l'exposition « Sacred » constitue à lui seul un véritable univers de médiation en ligne, multipliant les contenus multimédias et interactifs pour favoriser la découverte des œuvres et connaître le point de vue d'experts du sujet traité : vidéos de présentation, commentaires audio des conservateurs, carte interactive des grands textes sacrés, etc. L'application « Sacred Stories », réalisée avec la technologie Flash d'Adobe, met en scène de façon originale les paraboles et récits sacrés des différentes religions : une voix raconte l'histoire, tandis qu'une animation se déroule sur le support de la double page vierge. Des informations textuelles complémentaires restent accessibles à tout moment.
Library of Congress http://www.loc.gov/	Interactives http://myloc.gov/Exhibitions/Bibl	Les expositions virtuelles proposées sur le site de la bibliothèque, souvent en lien avec une manifestation organisée sur place, mettent particulièrement en valeur les objets patrimoniaux et

Nom et adresse de l'institution	Nom et adresse de la réalisation	Description et commentaires
	es/Interactives/index.html	<p>proposent généralement à l'utilisateur une expérience riche de confrontation aux œuvres.</p> <p>L'application interactive dédiée aux Bibles conservées par l'institution révèle un souci de fournir à l'utilisateur un véritable environnement de médiation exploitant les potentialités du numérique : exploration des pages des manuscrits, étude des éléments du texte et des enluminures et comparaison entre deux versions (Bible de Mayence et de Gutenberg) apportent une réelle valeur ajoutée à la consultation en ligne.</p>