

**UNIVERSITE DE PARIS I – PANTHÉON-SORBONNE**

**Pour l'obtention du Diplôme d'Études Approfondies  
U.F.R. Histoire de l'Art  
Histoire et politique des musées et du patrimoine artistique**

**DE LA COLLECTION DU NET-ART  
À SA PATRIMONIALISATION  
LE RÔLE DU MUSÉE**

Laurent GENEST

**Sous la direction de M. Dominique POULOT, professeur**

Membres du Jury

Mme Corinne Welger-Barboza, maître de conférences

Mémoire soutenu en septembre 2003

## REMERCIEMENTS

À M. Dominique Poulot,  
pour ses remarques et ses conseils,

À Mme Corinne Welger-Barboza,  
pour son aide et son soutien constants,

À M. Régis Michel  
pour l'enrichissant entretien qu'il a bien voulu m'accorder.

## NOTE LIMINAIRE

Internet se révélant par essence un média extrêmement changeant, volatile, des modifications importantes ont pu survenir dans les œuvres décrites entre l'impression de ce mémoire et le jour de sa lecture. Certains sites ont pu même disparaître ou être inaccessibles temporairement.

On prendra soin, à la fin de la consultation d'une œuvre, de fermer toutes les fenêtres qui ont été ouvertes dans le navigateur afin d'éviter toute interférence entre deux œuvres, notamment pour ce qui concerne les éléments sonores qu'elles pourraient comporter.

Les sites décrits ont été visualisés sur un écran à cristaux liquides TFT de 17 pouces.

Le terme *site* doit être entendu, sauf précision contraire, par *site Internet*.

### Support du mémoire

Le présent texte-papier de ce mémoire est repris intégralement dans le cd-rom ci-joint, qui offre la possibilité d'activer les liens hypertextes et d'accéder ainsi directement aux sites sur Internet. Il est possible de procéder de deux façons :

- soit consulter la totalité du mémoire sous forme numérique (texte, images, liens vers les sites Internet) en ouvrant le fichier net\_art.doc sur le cd-rom ;
- soit lire le mémoire sur son support papier et consulter les sites Internet en ouvrant le fichier liens.doc du cd-rom

La version interactive sur cd-rom permet aussi de se rendre directement des notes de bas de page à la bibliographie grâce aux liens hypertextes insérés dans les références abrégées, ce qui a permis d'alléger l'appareil de notes dans lequel sont repris seulement la date d'édition, le nom de l'auteur, le titre, et le numéro de page le cas échéant.

L'affichage de l'« Explorateur de documents » sous Windows, dans Word, permet de disposer en permanence du plan du mémoire à gauche de l'écran et de se déplacer instantanément vers une partie du texte.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b> -----	<b>6</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE</b> -----	<b>20</b>
CHAPITRE PREMIER : SOURCES -----	20
1. Musées et institutions rattachées-----	20
2. Institutions spécialisées dans les nouveaux médias, universités et centres de recherches, manifestations et événements publics-----	23
3. Bibliothèques, centres de documentation, conservation des documents numériques-----	27
4. Revues spécialisées, listes de diffusion, portails-----	29
CHAPITRE II : BIBLIOGRAPHIE-----	32
1. Ouvrages généraux -----	32
2. Histoire du patrimoine et des musées -----	36
3. Communication , réseaux -----	41
4. Archives, bibliothèques, droits d’auteur -----	42
5. Muséologie, muséographie, études sociologiques sur les musées -----	45
6. L’Art contemporain : exposition et musées -----	48
7. Art numérique, Net-art -----	58
<b>DEUXIÈME PARTIE : L’ART TECHNOLOGIQUE AU MUSÉE</b> -----	<b>65</b>
CHAPITRE PREMIER : L’EXPOSITION DE L’ART TECHNOLOGIQUE ---	67
1. Musée contexte-----	68
a) Questions de temps -----	68
b) De l’artefact à l’expôt -----	69
c) L’art contemporain et la fin de l’artefact à contours fixes-----	72
d) Le lieu d’exposition comme donnée -----	74
2. L’exposition de l’art technologique -----	76
a) De l’œuvre unique à l’œuvre multipliée -----	76
b) La mise à distance de l’œuvre par le musée-----	80
c) L’œuvre ubiquiste -----	82
CHAPITRE II : L’ŒUVRE D’ART À L’ÈRE DE SA REPRODUCTIBILITÉ NUMÉRIQUE -----	84
1. Œuvre et document -----	85
2. La tentation documentaire du musée -----	88
3. Archivage et conservation -----	90
a) La question de l’auteur -----	91
b) L’archivage et la conservation du numérique -----	93
CHAPITRE III : L’ŒUVRE CONTEMPORAINE ET SA MÉDIATION INSTITUTIONNELLE -----	95
1. Déclin de l’objet au profit de l’artiste -----	97
2. Le musée contesté -----	98
3. Musée et exposition temporaire-----	101
<b>TROISIÈME PARTIE : LE NET-ART COMME OBJET MUSÉAL</b> -----	<b>106</b>
CHAPITRE PREMIER : LE NET-ART HORS DU MUSÉE : UNE FAUSSE PROMESSE ?-----	109
1. Le portail de Net-art : du simple catalogue à la « méta-œuvre » -----	110

2. La constitution d'un espace critique et théorique-----	115
<b>CHAPITRE II : ARCHIVER ET CONSERVER LE NET-ART -----</b>	<b>120</b>
1. Œuvres ouvertes / œuvres fermées -----	120
2. Œuvres à disparition / œuvres sans terme extinctif-----	124
3. Conservation et archivage du Net-art -----	127
<b>CHAPITRE III : MONTRER /EXPOSER LE NET-ART -----</b>	<b>131</b>
1. Exposition temporaire du Net-art -----	132
2. Exposer <i>sur le site</i> du musée -----	134
a) disjoindre ou associer les collections permanentes au Net-art----	134
b) The Walker Art Center (Minneapolis) -----	136
c) The Guggenheim Museum (New-York) -----	139
3. Exposer in situ-----	141
<b>CONCLUSION -----</b>	<b>145</b>
<b>ANNEXE 1 : SITES INTERNET D'ORGANISMES LIÉS À L'ART</b>	
<b>NUMÉRIQUE ET AU NET-ART-----</b>	<b>148</b>
<b>ANNEXE 2 : CATALOGUE DE NET-ART -----</b>	<b>152</b>

## INTRODUCTION

Au cours des trente dernières années, le nombre de créations de nouveaux musées en France a connu une progression très spectaculaire, et particulièrement celui des musées d'art contemporain. Dans une formule provocatrice, Serge Guilbaut pose la question des conséquences de l'apparition d'une forme de culture dominante, dont le modèle serait la Californie (il parle de « californication » pour évoquer l'acculturation progressive de toutes les autres cultures par ce modèle dominant à l'échelle planétaire). Il constate que, dans cette culture dominante, « l'art, les musées, la culture marchande et le tourisme s'entremêlent de plus en plus »<sup>1</sup>. Non seulement la culture se mondialise mais elle se privatise ; elle vise même des desseins politiques et économiques très larges, puisqu'elle sert à dynamiser des régions ou des zones urbaines qui périclitent.

Dans les années 1970, l'émergence de la culture postmoderne<sup>2</sup> entraîne un changement du régime des images dont l'irrépressible attrait pour la copie de l'art du passé ou du réel conduit au simulacre<sup>3</sup>, à la déception<sup>4</sup>, et à la dissolution du réel dans le signe. Paul Ardenne y voit « un réalisme protéiforme, loin de la formule élémentaire d'un Courbet, dont perdure cependant le ressort historique, de l'ordre double de l'*immédiateté* et de la *connexion* »<sup>5</sup>. Cette dictature de l'actuel et du proche constituerait une « surmodernité » selon Marc Augé : « La surmodernité apparaît quand l'histoire devient actualité, l'espace image et l'individu regard. Par opposition

---

<sup>1</sup> [GUI 02] S. Guilbaut, « Muséalisation du monde ou californication de l'Occident ? », p. 154

<sup>2</sup> [LYO 78] J.-F. Lyotard, *La culture postmoderne*

<sup>3</sup> [BAU 95] J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*

<sup>4</sup> Cf. Anne Cauquelin qui parle de « décept » : [CAU 96] A. Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*

<sup>5</sup> [ARD 99] P. Ardenne, *L'art dans son moment politique*, p. 73-74

à une postmodernité conçue comme addition arbitraire de traits aléatoires, la surmodernité relèverait de trois figures de l'excès. »<sup>6</sup> ; ces trois excès sont ceux du temps (« Nous avons l'histoire aux trousses. »<sup>7</sup>), de l'espace, et de l'individualisme. Cette référence à la réalité, qui tend à mettre le spectateur en situation de s'identifier à l'image, trouve dans le Net-art une convergence avec un mode de communication qui satisfait le désir, non moins essentiel, d'immédiateté. *Map50*<sup>8</sup> par exemple propose sept versions d'une même histoire à neuf épisodes dans lesquelles l'internaute est amené à voyager à travers ces 63 « récits » dont le dénominateur commun est une jeune femme dont on suit les pérégrinations à travers Londres. Ce type de récit s'inscrit dans une tendance contemporaine à la (re)présentation du banal, dans des formules sans esthétisme, poussant parfois à la vulgarité : « cet art de l'intime fleurissant alors, où l'on se règle sur des expériences du quotidien telles que se laver, faire l'amour, partager un repas avec des amis, faire une rencontre, autant de circonstances bordant le lit d'œuvres telles que celles de Georges Tony Stoll, Rebecca Bournigault ou Valérie Jouve, parmi tant d'autres »<sup>9</sup>. Les espaces ainsi dessinés par une œuvre comme *Map50* s'identifient aux « non-lieux » de Marc Augé dont la surmodernité est productrice, « c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus 'lieux de mémoire', y occupent une place circonscrite spécifique. »<sup>10</sup>.

L'émergence du numérique est à l'origine de débats sur ces changements culturels en cours : d'un optimisme résolu, certains y devinent l'apparition

---

<sup>6</sup> [AUG 94] M. Augé, *Le sens des autres, actualité de l'anthropologie*

<sup>7</sup> [AUG 94] *Ibid.*

<sup>8</sup> *Map50* : <http://www.map50.com> <sept. 02>

<sup>9</sup> [ARD 02] P. Ardenne, P. Beausse, L. Goumarre, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, p. 13

<sup>10</sup> [AUG 94] M. Augé, *op.cit.*, p. 160

d'une cyberculture : Pierre Lévy, à l'opposé de Jean Baudrillard ou de Paul Virilio, voit dans la virtualisation liée au numérique « une poursuite de l'homonisation »<sup>11</sup>. Certains posent même l'existence du « Nouvel ordre numérique »<sup>12</sup>. Le numérique concerne le patrimoine et le musée à plus d'un titre : non seulement en tant que nouvelle forme d'expression artistique (art numérique), mais aussi comme instrument de médiation des collections (l'hypermédia au service du public : cd-rom, bornes interactives, sites Internet de musée etc.), et comme outil de conservation et de diffusion des monuments ou des œuvres (numérisation des collections).

Historiquement, la mise en collection d'objets naturels ou d'artefacts procède de la thésaurisation de richesses pécuniaires ou symboliques (trésors des temples antiques), religieuses (culte des reliques) ou propres à susciter l'émerveillement ou la connaissance (cabinets de curiosités). Le musée, selon l'acception qu'il prend à partir des Lumières, se propose de présenter ses collections dans un espace public ouvert au public, en fonction d'un projet pédagogique qui soumet celles-ci à l'impératif rationnel de la connaissance scientifique. Le musée est conçu comme un instrument de formation artistique et de portée symbolique aux desseins patriotiques. La Révolution française confère à la notion de patrimoine une fonction exemplaire : les images ont une vertu quasi apotropaïque, du moins celles qui sont issues de la sélection opérée dans le legs de l'Ancien Régime afin que s'efface la crainte d'un retour des oppresseurs. Il s'agit de conserver par des décisions officielles ce qui, de l'héritage commun (Ancien Régime mais aussi Antiquité), est susceptible de fonder une identité nationale et de transmettre les réalisations et les savoirs du passé : « entre l'ancien régime antiquaire et le sens du patrimoine moderne, les enjeux se sont transformés. L'héritage, son entretien et son étude font l'objet

---

<sup>11</sup> [\[LEV 98\]](#) P. Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel*, p. 9 ; voir aussi : [\[LEV 94\]](#) *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*; [\[LEV 97\]](#) LEVY (Pierre), *Cyberculture*

<sup>12</sup> [\[COH 02\]](#) L. Cohen-Tanugi, « Le Nouvel ordre numérique »

d'une exigence identitaire parce qu'ils garantissent la représentation de la Nation. »<sup>13</sup>. Le musée devient ainsi l'instrument privilégié de cette visée symbolique : « [L'image du musée] fournit, en effet, une représentation convaincante et expressive de l'appropriation de ses richesses par la nation et de leur vocation désormais utile. »<sup>14</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> s., les musées prolongent le projet encyclopédique des Lumières qui trouve dans l'apparition de la photographie un instrument permettant à l'histoire de l'art de sortir des limbes de la fin du XVIII<sup>e</sup> s. pour accéder au rang de science à la fin du XIX<sup>e</sup> s. Dans le même temps, le patrimoine étend son objet aux cultures locales et se met au service de desseins patriotiques, voire nationalistes : « À la veille du XX<sup>e</sup> siècle, la France reconnaît unanimement le musée pour l'un des symboles les moins contestables de la modernité, porteur des valeurs les plus élevées de l'humanité comme des preuves de sa fierté nationale. »<sup>15</sup>. Aujourd'hui cependant, l'extension du champ patrimonial subsume désormais artefacts, personnes, valeurs, symboles, coutumes sous une même notion dont l'étendue ne rencontre aucune unité symbolique.

Les missions fondamentales du musée, qui traversent son histoire (collection, conservation, diffusion), semblent aujourd'hui bouleversées par la multiplication des types de musées : François Mairesse note, à partir des « résultats d'une étude empirique, effectuée en 1996 sur un échantillon représentatif de musées »<sup>16</sup>, l'extension du nombre des missions que les responsables attribuent désormais à leurs musées (image visuelle, rôle social, tourisme, promotion de nouveaux talents, développement économique, etc. )

---

<sup>13</sup> [POU 98] D. Poulot, dir., *Patrimoine et modernité*, p. 13

<sup>14</sup> [POU 98] *Ibid.*, p. 18

<sup>15</sup> [POU 01] D. Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, p. 99

<sup>16</sup> Cette étude portait sur les musées des régions Bruxelles et de la Wallonie ; présentée en annexe de l'ouvrage [MAI 02] F. Mairesse, *Le Musée Temple Spectaculaire*

tout en constatant que « les missions les plus clairement exprimées comme prioritaires restent l'éducation et la permanence (cette dernière étant définie comme 'transmission du patrimoine aux générations futures'). »<sup>17</sup>. En écho au rôle joué par le musée Révolutionnaire dans la construction d'une identité nationale par « filtrage » du legs antérieur, Elisabeth Caillet, à propos des musées actuels, écrit : « Contrairement à ce qu'on peut penser au premier abord, le musée n'est pas le lieu du rassemblement mais de l'élimination. La subjectivité des critères de choix est donc au cœur du projet politique du musée. C'est pourquoi nous ne pouvons pas concevoir le musée comme étant d'abord un lieu d'information, un lieu didactique, puisqu'il est essentiellement un lieu de construction collective des valeurs sur lesquelles repose une collectivité. »<sup>18</sup>.

L'exposition temporaire est devenue, au cours des trente dernières années, le moyen privilégié de présentation des œuvres d'art au public : Francis Haskell constate en effet que « Les expositions sont en passe de remplacer les musées comme vecteurs privilégiés de transmission de la culture plastique, de même que les musées remplacèrent jadis les institutions ecclésiastiques et les institutions privées. (...) Les expositions prospèrent aux dépens des musées, de même que les musées prospérèrent aux dépens des collections privées. »<sup>19</sup>. Et ces expositions, souvent de taille considérable, qui drainent un public très nombreux et qui réunissent des œuvres remarquables non seulement par leur notoriété mais aussi par leurs dimensions, sont souvent organisées non seulement hors de l'institution muséale, mais encore dans des lieux avec lesquels elles ne peuvent tisser aucun lien culturel ou historique : « De nos jours, c'est l'exposition itinérante – 'blockbuster', comme disent les Anglo-saxons, c'est-à-dire sensationnelle –, souvent organisée dans quelque lieu de

---

<sup>17</sup> [MAI 02] F. Mairesse, *op.cit.*, p. 142

<sup>18</sup> [CAI 95] E. Caillet, *Professions en mutation*, p. 43

<sup>19</sup> [HAS 97] F. Haskell, *L'amateur d'art*, Paris, LGF, 1997, p. 23-24

renommée récente et dont les liens antérieurs avec l'art sont inexistants, qui nous permet d'apprécier la qualité des grands artistes ou des moins grands. »<sup>20</sup>.

Dès lors se pose la question du lieu d'exposition. Nonobstant les difficultés propres à l'exposition de l'art ancien et à la cohabitation dans un même espace d'œuvres d'époques et de nature différents, l'art contemporain multiplie les propositions artistiques conçues dans un rapport spécifique à leur lieu d'exposition : « Si les 'lieux d'art' mis en place à compter du XVIII<sup>e</sup> siècle, déjà, ne peuvent prétendre recueillir et mettre en valeur la totalité de l'art produit, il peut se trouver de surcroît des incompatibilités entre la mission qu'ils affichent et le rôle que les artistes entendent qu'ils jouent. La création par Courbet, en 1855, de son Pavillon du Réalisme par réaction aux choix (aux 'non choix', en l'occurrence) du jury du Salon de l'Exposition Universelle prend ici valeur d'exemple fondateur : le 'lieu d'art' est aussi, sinon plus, affaire de l'artiste, et ce *en amont de l'institution*, à charge pour cette dernière de se régler ou non sur la proposition faite sur ses marges, soit en récusant à son profit les lieux d'art dissidents, soit en en copiant fonctionnement ou recrutement »<sup>21</sup>. Affirmer que l'art est devenu *art de musée* ne doit pas masquer les difficultés pour ce dernier d'appréhender certaines œuvres dans l'étendue complète de ses missions : exposer (le changement de lieu d'exposition pour une œuvre conçue *ad hoc*), conserver (l'émergence des « immatériaux » pose des problèmes complexes de préservation : il en est ainsi par exemple de toutes les œuvres fondées sur l'énergie, la production d'un organisme éphémère – plante, animal<sup>22</sup>, etc. ) et diffuser la connaissance de l'œuvre (la simple trace de l'œuvre recueillie sur un document, quand bien même celui-ci émanerait de l'artiste, demande au

---

<sup>20</sup> [HAS 97] *Ibid.*, p. 12

<sup>21</sup> [ARD 99] P. Ardenne, *op .cit.*, p. 285

<sup>22</sup> comme la « création » d'un lapin transgénique *GFP Bunny* par Eduardo Kacs en 2000 ; cf. <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> <29 août. 03>

spectateur un effort singulier pour s' « imaginer » l'œuvre telle qu'elle était à l'origine).

L'extension progressive des technologies hypermédia à la sphère patrimoniale, riche de promesses, a certes apporté des solutions à certains de ces problèmes, mais elle a induit des transformations fondamentales qui engagent un discours sceptique : « L'utilisation de plus en plus importante des audiovisuels et des interactifs, voire progressivement d'outils encore plus sophistiqués permettant de faire pénétrer le visiteur dans de véritables simulations, pose obligatoirement la question du remplacement, à terme, du musée par ce type d'outil. (...) Le musée va-t-il devenir un musée à distance ? (...) Dans le musée technologisé des bases de données, des télémusées, musées sans murs, sans lieux, s'agit-il encore du musée ? Quel rapport ce musée utopique de 'seconde génération' entretient-il avec le musée de l'utopie révolutionnaire ? »<sup>23</sup>. Sans partager l'opinion simpliste que dessine cette opposition catégorique, il y a lieu effectivement de poser la question des rapports du musée réel et de son double « virtuel », sous la forme d'une totalité documentaire indifférenciée en laquelle la numérisation transforme les œuvres, ou du site Internet du musée.

À cet égard, les technologies hypermédia favoriseraient une approche documentaire des œuvres et du patrimoine et, au contact de la tendance contemporaine de « patrimonialisation avancée »<sup>24</sup> opérée par la convergence des différents participants des « mondes de l'art »<sup>25</sup>, participeraient de la muséification de la culture prise dans l'irrépressible mouvement de l'industrie culturelle. « Le musée, écrit Corinne Welger-Barboza, assure la continuité historique de l'art. (...) Le musée contemporain procède à *l'historicisation de*

---

<sup>23</sup> [CAI 95] E. Caillet, *op. cit.*, p.233

<sup>24</sup> [WEL 98] C. Welger-Barboza, *Le devenir documentaire du patrimoine artistique. Perméabilités du musée aux nouvelles technologies numériques*, p. 518-519

<sup>25</sup> [BEC 88] H. S. Becker, *Les mondes de l'art*

*l'art en train de se faire*, sans débat critique public sur les œuvres patrimonialisées. Le musée patrimonialise l'art qu'il co-produit. Il fabrique l'histoire de l'art même si l'histoire en question n'est plus animée par un sens ordonnateur. »<sup>26</sup>. L'assimilation de certaines œuvres contemporaines – et, au premier chef, de toutes les œuvres numériques – par le musée n'en est pas moins complexe à cause de leur dématérialisation ou de leur caractère reproductible : « Le musée a toujours nourri sa puissance symbolique de légitimation par la préservation de la rareté, fondée sur *l'unicité des traces matérielles* arrachées au travail destructeur du temps et de l'oubli »<sup>27</sup>.

La pénétration de l'art numérique dans le musée d'art contemporain se fait aussi avec difficulté et certains de ses représentants les plus éminents attribuent à un véritable climat de « technophobie » les causes, en France, de « la méconnaissance, voire la dénégation de l'art numérique par ses élites et ses institutions, par tous ceux qui auraient dû, avant les autres, être attentifs à la naissance et au développement de cet art. L'art numérique n'a pas d'existence officielle en France et n'est jamais catégorisé qu'en tant qu'il est absorbé, occasionnellement, par l'art contemporain, et légitimé par ses critères et son système »<sup>28</sup>. Anne Cauquelin en attribue aussi la responsabilité aux « critiques et esthéticiens [qui] ne font aucune place aux technimages dans leurs ouvrages »<sup>29</sup> ; la démission des critiques et des théoriciens renvoie l'art numérique dans le domaine des technologies de la communication, et l'enferme dans un discours de spécialiste dont le langage ne lui sied guère d'un point de vue de son examen critique et historique. Quelques expositions temporaires s'imposent cependant comme des repères dans la reconnaissance progressive des productions numériques comme œuvres d'art : *Electra* qui

---

<sup>26</sup> [WEL 98] C. Welger-Barboza, *loc. cit*

<sup>27</sup> [WEL 98] *Ibid.*, p. 530

<sup>28</sup> [COU 03] E. Couchot, N. Hillaire, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, p. 11

<sup>29</sup> [CAU 96] A. Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, p.79

s'est tenue au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1983 (conçue par Frank Popper), *Les immatériaux* au Centre Georges Pompidou en 1985 (dont un des commissaires était Jean-François Lyotard) ou *Artifices* organisée par Jean-Louis Boissier et Anne-Marie Duguet à Saint-Denis à plusieurs reprises dans les années 1990.

Assez récemment (1994) sont apparues, au sein de l'art numérique, de nouvelles propositions artistiques qui utilisent le réseau Internet non seulement comme moyen de diffusion, mais aussi comme *medium* : ces productions, que nous choisissons d'appeler Net-art (parmi l'ensemble des appellations utilisées aujourd'hui par les auteurs), associent les caractéristiques techniques des œuvres numériques à celles du réseau planétaire et public Internet<sup>30</sup>. Le Net-art se trouve, dès ses origines, confronté à la question de sa diffusion, de son accessibilité et de sa conservation. Il interpelle d'une nouvelle manière le statut patrimonial et muséographique des œuvres numériques car il conjugue des éléments qui le placent au confluent de l'hypermédia numérique, de la communication, de l'art en réseau.

Les artistes eux-mêmes se sont regroupés et ont constitué des « portails », dont les plus remarquables en France à ce jour sont certainement [panoplie.org](http://www.panoplie.org)<sup>31</sup> et [incident.net](http://www.incident.net)<sup>32</sup>. D'autres émanent d'institutions publiques comme [entrée libre](http://www.entree-libre.fr)<sup>33</sup>. Des centres de création d'art numérique ou de design présentent aussi des listes de Net-art, comme le [CICV-Pierre Schaeffer](http://www.cicv.fr)<sup>34</sup>, qui sont des productions internes. Quelques tentatives pour prendre en compte ces propositions de la part des musées se sont traduites par une présentation (une « exposition ») sur

---

<sup>30</sup> Sont exclus de cette catégorie tous les sites Internet de « promotion » ou autres « galeries virtuelles » qui ont pour objectif de présenter le travail d'un artiste.

<sup>31</sup> <http://www.panoplie.org> <29 août. 03>

<sup>32</sup> <http://www.incident.net> <29 août. 03>

<sup>33</sup> <http://www.entree-libre.fr> <29 août. 03>

<sup>34</sup> <http://www.cicv.fr> <29 août. 03>

leur propre site Internet et quelquefois par des commandes d'œuvres à. Si l'intérêt pour le Net-art est encore timide dans nombre de grands musées d'art contemporain, comme au Musée National d'Art Moderne (Centre Georges-Pompidou), la réflexion est beaucoup plus avancée dans d'autres établissements, comme au San Fransisco Museum of Modern Art (SFMOMA) ou au Walker Art Center de Minneapolis.

A s'en tenir aux principaux musées d'art contemporain européens ou nord-américains, on constate assez rapidement que la présence du Net-art (fût-ce sous une forme seulement critique) y est rare. Il y a lieu de s'interroger sur les raisons de cette « résistance » apparente de l'institution muséale à cette forme émergente de création artistique ; sans doute faut-il l'imputer partiellement aux caractères technologiques du Net-art qui rend son archivage et sa conservation problématiques. Mais l'engagement déjà avancé de quelques institutions laisse penser que d'autres raisons existent. Il y a même lieu de se demander si le Net-art entre dans le champ du patrimoine, malgré l'extension très grande que ce dernier a connu au cours des trente dernières années. Le musée peut-il appréhender une forme artistique aussi volatile, dispersée et ouverte qu'un art qui se produit, se diffuse par et pour Internet ?

Paradoxalement en effet, alors qu'Internet séduit par ses promesses d'ubiquité et fonde largement son succès sur la démocratisation des savoirs (la récupération excessive du « rhizome » deleuzien par de nombreux sites est caractéristique à cet égard), l'accès aux propositions artistiques créées pour le medium particulier que constitue Internet reste très chaotique : la connaissance de cette composante de l'art numérique est assez fragmentaire et il existe peu de catalogues susceptibles de prétendre sinon à l'exhaustivité (autre paradoxe pour un art fondé sur des bases de données) du moins à une approche typologique du Net-art.

La volatilité d'Internet rend nécessaire de penser et d'organiser la conservation des sites de Net-art, qui, comme l'ensemble des sites Internet, sont susceptibles d'être modifiés à chaque instant, voire disparaître définitivement du réseau. Les quelques institutions citées plus haut amorcent une réponse à ces questions ; mais il semble bien que le musée aussi, du moins dans son acception actuelle, doive jouer son rôle dans la conservation du Net-art, car, en tant qu'instance discursive, il est seul capable de mettre en correspondance, après un nécessaire et complexe travail de sélection, les œuvres entre elles – fût-ce de manière ni immédiate ni explicite – et d'en assurer la continuité historique. Ce rôle du musée ne va pourtant pas de soi, car la nature même du Net-art le place en dehors du champ muséal : art disponible depuis n'importe quel écran, en tout lieu, il ne semble pas nécessaire, pour sa diffusion du moins, de lui trouver un espace autre que celui du réseau Internet. Les premières expériences de « muséification » montrent d'ailleurs qu'il n'y a en réalité aucun déplacement physique du Net-art puisque celui-ci n'est à ce jour « exposé » ou montré par les instituts ou les musées que sur leur propre site, et plus rarement sur des écrans de consultation à l'intérieur du musée. On ne doit pas négliger non plus que beaucoup de concepteurs de Net-art ont choisi ce médium précisément pour échapper aux circuits traditionnels de l'art.

Quelle place alors pour le musée ? Alors que son rôle pouvait être contesté par Internet (« ... les artistes ont été les derniers à prendre le train du numérique, bien après les musées. La première vague d'artistes a pu considérer l'internet comme le plus grand musée du monde où ils pouvaient présenter directement leurs œuvres.»<sup>35</sup>), il apparaît comme devant jouer un rôle nécessaire non seulement dans l'archivage et la conservation, mais aussi dans la diffusion du Net-art. Si la patrimonialisation de ce dernier paraît en marche, il semble

---

<sup>35</sup> [\[KER 00\]](#) C. Kerjan, X. Perrot, « Les musées et l'art numérique en 2000 », p. 133

toutefois qu'une phase intermédiaire soit à l'œuvre, au cours de laquelle des instances privées ou « discrètes » (comme les portails d'artistes et certains sites qui s'organisent en forums de discussion et de recherche<sup>36</sup>) constituent des collections, préparent l'émergence d'un espace critique, et engagent des recherches théoriques. Le Net-art serait aujourd'hui bien ancré dans un réseau d'entités qui se construisent autour de problématiques complémentaires générées par le numérique, et qui associent notamment producteurs (créateurs d'art numérique, designers), informaticiens, cognitivistes, sociologues et archivistes. Les liens qui unissent les différents points de ce réseau constituent ce que Howard S. Becker appelle un « monde de l'art » au sein duquel le musée joue encore un rôle discret. Nous faisons toutefois l'hypothèse qu'il est amené à jouer un rôle essentiel, sans doute même indispensable, dans le processus de patrimonialisation du Net-art. Cette position, pourtant encore instable et non assurée à l'égard d'une forme d'expression artistique que les intentions de nombreux créateurs, ainsi que sa publicisation sans limites<sup>37</sup> par le réseau Internet, conduiraient *a priori* à se passer du musée, est d'autant plus surprenante qu'à maints égards le musée d'art contemporain se voit contesté.

Engagé par ailleurs dans les mutations fondamentales introduites par les nouvelles technologies de l'hypermédia numérique, l'avenir des musées se joue largement sur un mode documentaire, ainsi que l'écrit Corinne Welger-Barboza : « Pour les institutions muséales, se joue, dans cette perspective [de perméabilité du musée], *le devenir médiathèque du musée par le développement de la production documentaire (...)*. Ce type de *documentarisation du patrimoine inscrivant l'œuvre comme document parmi d'autres documents*, est appelé à circuler sur les réseaux, tissant un lien nouveau entre le musée intra- et extra-muros. »<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Par exemple « Copyleft attitude » sur <http://artlibre.org/>.

<sup>37</sup> du moins si l'on écarte les questions du coût de l'accès à Internet

<sup>38</sup> [WEL 98] C. Welger-Barboza, *Le devenir documentaire du patrimoine artistique*, op. cit., p. 534

Elle ajoute : « ... *l'interrogation sur le musée d'art contemporain comme institution de patrimonialisation avancée est ouverte.* »<sup>39</sup>.

Le rôle nécessaire que le musée semble appelé à jouer dans la patrimonialisation du Net-art se structure au moins partiellement à partir d'échanges multiples qui dessinent un espace critique et théorique entre les différents acteurs du monde de l'art numérique. Le Net-art, comme l'art numérique avant lui, confronte le musée à des questions fondamentales comme la définition de l'œuvre d'art ; les rapports entre musée réel et musée virtuel ; les incidences sur la muséographie, sur les missions du musée ; la notion même de patrimoine.

Le musée doit d'abord affronter les problèmes soulevés par le numérique, et en premier lieu sans doute interroger la définition de l'œuvre d'art. Ce point à lui seul revêt un intérêt considérable, et étudier le Net-art dans la perspective de sa collection conduirait naturellement à en préciser préalablement la nature en tant qu' « objet » artistique. Nous ne mentionnerons cependant que pour mémoire les réflexions sur l'œuvre d'art elle-même, du point de vue essentiellement esthétique, que sont les analyses et les théories de Nelson Goodman<sup>40</sup>, de Gérard Genette<sup>41</sup>, de Jaus<sup>42</sup>, de Konrad Fiedler<sup>43</sup>, de Rainer Rochlitz<sup>44</sup>, ou celles d'Edmond Couchot<sup>45</sup> spécifiques à l'art numérique, qui, bien qu'importantes dans ce domaine, sont à l'écart de notre analyse puisque nous partons de l'hypothèse d'admettre toutes les propositions artistiques de Net-art comme « œuvres » susceptibles d'entrer en collection, sans nous interroger d'un point de vue d'histoire de l'art au sens strict sur leurs parentés

---

<sup>39</sup> [WEL 98] *ibid.*

<sup>40</sup> [GOO 90] N. Goodman, *Langages de l'art*, (1<sup>ère</sup> éd. 1960)

<sup>41</sup> [GEN 94] G. Genette, *L'œuvre de l'art - Immanence et transcendance*

<sup>42</sup> Jaus, *Pour une esthétique de la réception*,...

<sup>43</sup> [FIE 03] K. Fiedler (1841-1895), *Sur l'origine de l'activité artistique*, 2003

<sup>44</sup> [ROC 98] R. Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*

<sup>45</sup> [COU 98] E. Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*

stylistiques, esthétiques, thématiques ni même sans porter un jugement de valeur sur leurs qualités proprement artistiques.

Le musée a opéré certaines mutations depuis l'apparition des nouvelles technologies dans l'art, liées à l'électronique<sup>46</sup> ; c'est la question du régime de *reproductibilité* qui place se place au centre du problème de la mise en collection de toute œuvre numérique. Mais si l'engagement du musée dans l'hypermédia numérique le dispose à saisir le Net-art dans sa dimension proprement technique, il lui faut aussi l'appréhender en qualité d'objet muséal, ce qu'André Desvallées nomme *expôt*.

---

<sup>46</sup> Nous utilisons un terme plus large qu'informatique, car il englobe techniquement et historiquement la totalité des technologies liées à l'ordinateur.

# **PREMIÈRE PARTIE : SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE**

## **CHAPITRE PREMIER : SOURCES**

Elles sont essentiellement constituées de sites Internet, pour lesquels est indiquée l'URL de la page d'accueil (de la version anglaise ou française le cas échéant), et la date indiquée entre crochets est celle de la dernière consultation. Lorsque cette date est barrée, elle signale un lien rompu ou une page inaccessible.

### **1. Musées et institutions rattachées**

#### **❖ Digital Art Museum**

<http://www.dam.org/index.htm>

Le D.A.M. affiche comme ambition : « Digital Art Museum aims to become the world's leading online resource for the history and practice of digital fine art. »

#### **❖ Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) Languedoc-Roussillon**

<http://www.fraclr.org/> <31 août. 2003>

L'un des pionniers en France pour la constitution d'une collection d'art numérique, mais qui n'est pas encore visible sur son site Internet <31 août. 03>

❖ **Inter Communication Center – Tokyo**

<http://www.ntticc.or.jp/> <31 août. 2003>

Projeté en 1990 et lancé en 1997, l'ICC<sup>47</sup> est un musée entièrement voué aux nouveaux médias dans l'art. Parmi ses multiples activités, il organise des expositions d'art numérique et publie depuis 1992 la revue *Quarterly : InterCommunication*, dont une partie des textes est disponible en ligne : <http://www.ntticc.or.jp/Publication/Icm/index.html> <31 août. 03>.

❖ **International Council of Museums (I.CO.M.)**

<http://icom.museum/francais.html> <31 août. 2003>

Publication en ligne des *Cahiers d'étude* ; dispose également d'un répertoire international des musées. Une bibliographie des principales contributions publiées entre 1994 et 1998 et concernant Internet et les musées a été publiée sur <http://www.willpowerinfo.myby.co.uk/cidoc/netref1.htm> <31 août. 2003>

❖ **Musée Guggenheim, New-York**

<http://www.guggenheim.org> <31 août. 2003> Le musée présente sur son site Internet une section particulière, entièrement vouée au Net-art : [http://www.guggenheim.org/exhibitions/virtual/virtual\\_museum.html](http://www.guggenheim.org/exhibitions/virtual/virtual_museum.html)

❖ **Museum of Modern Art (MOMA) – New-York –**

<http://www.moma.org> <31 août. 2003>

---

<sup>47</sup> “the world's first large-scale museum devoted to art that incorporates the most advanced technologies”, selon J. Reena : <http://www.wired.com/news/culture/0,1284,3138,00.html> <31 août. 2003>

❖ **Museum of Modern Art (SFMOMA) – San-Francisco –**

<http://www.sfmoma.org/> <31 août. 2003>

Le SFMOMA est l'un des pionniers pour la constitution d'une collection de Net-art (cf. Troisième partie).

❖ **Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou**

<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Home.nsf/docs/fhome> <31 août. 2003>

Le MNAM constitue une collection de Net-art.

❖ **The Netherlands Media Art Institute – Montevideo-TBA – Pays-Bas**

<http://www.montevideo.nl/www/english/index.htm> <31 août. 2003>

Cet institut conserve et restaure les collections vidéo de plusieurs musées des Pays-Bas, et a engagé depuis 1992 une réflexion sur la conservation des arts liés aux nouveaux médias.

❖ **Videomuseum**

<http://www.videomuseum.fr/musee/Museec1.htm> <31 août. 2003>

Propose une liste des sites liés à l'art et quelques références de sites de Net-art. Créé en 1991 par une quarantaine d'institutions françaises qui gèrent des collections publiques françaises, l'association Videomuseum est destinée à améliorer la gestion et la connaissance de ces collections. Elle compte aujourd'hui une cinquantaine de membres et s'ouvre à des expériences étrangères.

❖ **Walker Art Center**

[http://www.walkerart.org/salons/shockoftheview/sv\\_front.html](http://www.walkerart.org/salons/shockoftheview/sv_front.html) <31 août. 2003>

<http://gallery9.walkerart.org/> <31 août. 2003>

Archive des textes : <http://209.32.200.27:8080/~shock> <31 août. 2003>

Pour un commentaire de ce site, cf. [infra](#). Est notamment disponible en ligne l'ouvrage *The shock of the view : artists, audiences, and museums in the digital age*, Minneapolis, Walker Art Center, 1998

❖ **Whitney Museum of American Art**

<http://www.whitney.org/welcome.html> <31 août. 2003>

Musée spécialisé dans l'art américain du XX<sup>e</sup> s.

**2. Institutions spécialisées dans les nouveaux médias, universités et centres de recherches, manifestations et événements publics<sup>48</sup>**

❖ **Ars Electronica – Linz**

<http://www.aec.at/de/index.asp> <24 août. 03>

L'Ars Electronica Center organise un important festival annuel depuis 23 ans. Des textes sont disponibles en ligne, ainsi que les archives du festival :

<http://www.aec.at/en/archives/index.asp?nocache=441290> <24 août. 03>

❖ **C3 –Fondation Soros – Budapest**

<http://www.c3.hu>

❖ **Centre International d'Art Contemporain (CIAC) – Montréal**

<http://www.ciac.ca/cadre.htm> <31 août. 2003>

Créé en 1983, le CIAC organise des expositions et des « événements en art contemporain », ainsi que des conférences. Le magazine en ligne est

---

<sup>48</sup> Une liste plus large est proposée en annexes.

consacré aux Net-art ; des numéros traitent de la situation du Net-art dans différents pays (Angleterre, ex-Pays de l'Est, etc) :  
<http://www.ciac.ca/magazine/cadre.htm> <31 août. 2003>

❖ **Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer (CICV) –**  
Hérimoncourt, Doubs –

<http://www.cicv.fr> <31 août. 2003>

Diverses contributions sur la création numérique sont disponibles sur la rubrique « Oasis » du site <http://www.next-movies.com/> <31 août. 2003>

❖ **Délégation aux Arts Plastiques :**

<http://www.cnap.fr>

Ce portail fournit de nombreux liens vers les institutions, un annuaire de musées et d'artistes.

❖ **Dia Center for the Arts – New-York –**

<http://www.diacenter.org> <31 août. 2003>

❖ **Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSba)**

<http://www.ensba.fr>

Propose en ligne un *Bulletin signalétique des arts plastiques* présenté comme « une base bibliographique de la médiathèque de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, qui recense des articles de périodiques d'art contemporain français et étrangers » ; quelques références sur le Net-art.

❖ **Encart**

<http://www.encart.net>

Regroupe 4 des plus importants organismes de création numérique en Europe : V2, C3, ZKM, Ars Electronica.

❖ **Flash Festival**

<http://www.flashfestival.net/2003/> <31 août. 03>

❖ **Fondation Langlois**

<http://www.fondation-langlois.org> <31 août. 03>

Dispose également d'un portail de Net-art : <http://residence.aec.at/> <24 août. 03>

❖ **Laboratoire esthétique de l'interactivité (ifi) de l'Université de Paris VIII**

<http://www.ciren.org/index.html> <31 août. 03>

Organise des séminaires de recherches sur la création numériques et des conférences, dont les textes sont disponibles en ligne.

❖ **Media Center d'Art i Disseny (MECAD) – Barcelone –**

[http://www.mecad.org/index\\_in.htm](http://www.mecad.org/index_in.htm) <31 août. 03>

Créée en 1998, ce centre de recherche et d'enseignement est surtout orienté vers le design. Néanmoins ces centres d'intérêt concernent plus largement l'art et les nouveaux médias. Le site propose des textes théoriques en ligne et prévoit la publication d'ouvrages (livres, cd-rom) sur ces thèmes. Il dispose également d'une collection de Net-art : [http://www.mecad.org/acti\\_i.htm](http://www.mecad.org/acti_i.htm) <31 août. 03>.

❖ **Micromuseum – Grèce -**

<http://www.mikromuseum.org/beta/En/default.htm> <31 août. 2003>

❖ **Playing Field**

<http://www.playingfield.net/> <31 août. 03>

Ce site est issu d'un projet en relation avec l'UNESCO, qui associe plusieurs centres de recherches et de production européens dont le MECAD.

❖ **Réseau des médias variables**

<http://www.variablemedia.net/> <31 août. 2003>

Le *réseau des médias variables* est issu d'une association entre le musée Guggenheim et la Fondation Langlois. Est notamment disponible intégralement en ligne l'ouvrage : DÉPOCAS (Alain), IPPOLITO (Jon), CAITLIN (Jones), dir., *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, New-York, The Salomon Guggenheim Museum, 2003 (éd. bilingue fr. angl.)

❖ **Société des Arts Technologiques (SAT) – Canada –**

<http://www.sat.qc.ca/>

❖ **V2\_Organisation, Institute for the Unstable Media**

<http://www.v2.nl/index.php> <24 août. 03>

Fondée en 1981 par un groupe d'artistes, cette organisation basée à Rotterdam se veut un lieu de recherche théorique, de rencontres, de diffusion et de publication dans le champ de l'art technologique et des médias. Elle organise le Deutch Electronic Art Festival une fois par an à Rotterdam (festival international interdisciplinaire). La section « Lab » est un centre de recherches et d'expérimentation, avec artistes en résidence et textes théoriques. Le site dispose d'archives en ligne sur ses activités (depuis 1993).

### **3. Bibliothèques, centres de documentation, conservation des documents numériques**

#### **❖ Archives de France**

<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr>

#### **❖ ArtsConnected**

<http://www.artsconnected.org/about/index.shtml> <31 août. 2003>

Cette base de données sur l'art est le fruit d'une collaboration entre le Walker Art Center, The Minneapolis Institute of Arts et The MCI Foundation.

#### **❖ Art in Context**

<http://www.artincontext.com/index.htm>

Répertoire sur l'art (artistes, musées, galeries, expositions etc.) dont les entrées sont accessibles grâce à une recherche multi-critères.

#### **❖ Congrès de Dortmund *404-Not Found***

[http://www.404project.net/links/index\\_e.html](http://www.404project.net/links/index_e.html) <31 août. 2003>

Présentation du congrès international de Dortmund (19 au 22 juin 2003) *404 Project Not Found – What remains of media art ?* traitant de la production, de la diffusion et de la conservation du media art.

#### **❖ Electronic Resource Preservation and Access Network (ERPANET)**

<http://www.erpanet.org/> <31 août. 2003>

❖ **Internet Archive**

<http://www.archive.org/> <31 août. 2003>

❖ **Institut Canadien de Conservation (I.C.C.)**

[http://www.cci-icc.gc.ca/main\\_f.shtml](http://www.cci-icc.gc.ca/main_f.shtml) <31 août. 2003>

L'ICC organise en septembre 2003 un symposium sur la préservation des documents électroniques :

[http://www.cci-icc.gc.ca/symposium2003/index\\_f.shtml](http://www.cci-icc.gc.ca/symposium2003/index_f.shtml) <31 août. 2003>

Il organisera le XXXI<sup>e</sup> Congrès d'Histoire de l'Art du 22 au 27 août 2004 à Montréal, dont le thème sera « Sites et territoires de l'histoire de l'art ». Une section sera consacrée à « L'histoire de l'art et la reproductibilité de l'image », une autre aux « sites virtuels » :

<http://ciha2004.uqam.ca/#francais> <31 août. 2003>

❖ **International Directory of Electronic Arts (IDEA)**

<http://www.nunc.com>

Un répertoire auquel participe notamment Ars Electronica.

❖ **Médiathèque du Musée d'Art Contemporain de Montréal**

<http://media.macm.org/><14 fév. 03>

Ce site présente plusieurs articles dont ceux d'Alain Dépocas, documentaliste, à propos de la parution d'ouvrages ou d'événements en rapport avec l'art contemporain et les nouveaux médias dans l'art (ces contributions sont rassemblées sous le titre « Contributions à la veille thématique »).

❖ **Netzspannung – Allemagne –**

<http://netzspannung.org/start/flash/> <31 août. 2003>

Netzspannung est une « plateforme » de réflexion sur les archives numériques en relation avec d'Internet. Ce site a été développé par le laboratoire Media Art Research Studio (MARS) :

<http://www.imk.fraunhofer.de/sixcms/detail.php?template=&id=1007/> ,

émanation du Fraunhofer Institut Medienkommunikation (IMK) :

<http://www.imk.fraunhofer.de/sixcms/detail.php?template=homepage&query=homepage> <31 août. 2003>

❖ **UNESCO Archives Portal**

[http://portal.unesco.org/ci/ev.php?URL\\_ID=5761&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201&reload=1061708993](http://portal.unesco.org/ci/ev.php?URL_ID=5761&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201&reload=1061708993) <24 août. 03>

Propose une liste internationale de liens vers des sites consacrés à l'archivage et à la conservation de documents numériques.

**4. Revue spécialisées, listes de diffusion, portails**

❖ **Art Future**

<http://www.artfuture.com>

Donne une liste de liens vers des sites de Net-art ou vers des œuvres numériques récentes.

❖ **Artnetweb**

<http://www.artnetweb.com/>

Portail de Net-art

❖ **Cybermensuel Archée**

<http://www.archee.qc.ca/index.htm> <31 août. 2003>

Outre des textes critiques et des articles théoriques sur l'art en réseau, le site promet prochainement « une liste commentée d'œuvres cyberartistiques disponibles en ligne. Cette liste sera ouverte à tous, vous aurez alors le loisir de proposer vos coups de cœur ou vos propres oeuvres. La liste sera modérée et s'établira sur la base de catégories prédéfinies. »

❖ **Electronic Journal – MECAD – Barcelone**

<http://www.mecad.org/e-journal/numero7/check.htm> <31 août. 03>

❖ **Javamuseum**

<http://www.javamuseum.org/>

Se définit comme un forum sur les nouvelles technologies d'Internet dans l'art.

❖ **Nettime**

<http://amsterdam.nettime.org/> <31 août. 2003>

Née en 1995, cette liste de diffusion francophone « de politique, art et culture liés au Net », rassemble de nombreuses réflexions sur le Net-art, qui émanent tant de spécialistes (Jon Ippolito, Nathalie Magnan, etc.) que d'artistes (Jeff Koons). Néanmoins, ses archives sont classées par langue et par date, ce qui rend leur exploitation difficile et fastidieuse. Une anthologie des textes a été publiée en anglais : *Read Me! Asii Culture and the Revenge of Knowledge*, New York, Autonomedia, 566 p. (ISBN : 1570270899)

❖ **Observatoire Léonardo des Arts et des Technosciences (OLATS)**

<http://www.olats.org/home.shtml> <31 août. 2003>

Présente en ligne les textes du Colloque *De "l'Esthétique de la communication" au Net art* organisé par Artmedia VIII à Paris du 29 novembre au 2 décembre 2002 <http://www.olats.org/artmedia8.html> <27 août. 03>

❖ **Jon IPPOLITO, Conservateur au département Media Arts du Guggenheim Museum (N.-Y. C.)**

<http://three.org/ippolito/home.html> <31 août. 2003>

❖ **Rhizome**

<http://rhizome.org/> <31 août. 2003>

❖ **Synesthésie**

<http://www.synesthesie.com/> <31 août. 2003>

❖ **Wired**

<http://www.wired.com/> <31 août. 2003>

Ce site publie en ligne d'intéressants textes sur l'art numérique.

## CHAPITRE II : BIBLIOGRAPHIE<sup>49</sup>

Les ouvrages cités en note de bas de page ont été repris dans cette bibliographie ; ils sont repérés par #.

### Sommaire

1. [Ouvrages généraux](#)
2. [Histoire du patrimoine et des musées](#)
3. [Communication, réseaux](#)
4. [Archives, bibliothèques, droits d'auteur](#)
5. [Muséologie, muséographie, études sociologiques sur les musées](#)
6. [L'art contemporain, expositions et musées](#)
7. [Art numérique, Net-art](#)

### **1. Ouvrages généraux**

#[AUG 94] AUGÉ Marc, *Le sens des autres, actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994

---

<sup>49</sup> Tous les ouvrages sont repérés par une référence composée des trois premières lettres du nom de l'auteur ou du titre (ouvrages collectifs) ainsi que des deux derniers chiffres de l'année de publication (avant 1904, les dates sont indiquées par quatre chiffres), soit [ABC xy] ; en cas de pluralité d'ouvrages pour un même auteur édités la même année, un chiffre complémentaire suit la date de façon arbitraire ([ABC xy-1]). En cas de besoin, une ou plusieurs lettres peuvent être ajoutées aux trois lettres de référence pour distinguer les auteurs dont le nom est proche ([ABCD xy]), ou une minuscule dans des cas où cette distinction n'était pas facilement réalisable ([ABCa xy]).

#[BAU 95] BAUDRILLARD (Jean), *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris, 1995

#[BLA 71] BLANCHOT (Maurice), *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971

#[BEN 00] BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres*, T.3, Paris, Gallimard, 2000 (1935-1940)

#[BEN 28] BENJAMIN (Walter), *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, 1988 (1<sup>ère</sup> éd. 1928)

[CAU 02] CAUQUELIN (Anne), *Le site et le paysage*, Paris : PUF (Quadrige), 2002

On retiendra notamment de cet ouvrage l'analyse du concept de *site* dans l'art, en rapport notamment avec le *site Internet*.

[CAU 96] CAUQUELIN (Anne), *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil (Coll. « La couleur des Idées »), 1996

Dans son analyse des causes de l'incompréhension et du rejet dont est victime l'art contemporain, Anne Cauquelin consacre une part importante aux nouvelles technologies de l'information dans l'art, et quelques développements consacrés à « l'art en réseau ».

[COH 01] COHEN-LEVINAS (Danielle), dir., *Convergences et divergences des esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2001

Recueil de textes publiés après un colloque organisé en 1997 à l'Institut Italiano di Cultura par l'Ensemble Itinéraire, qui portait sur la fonction et le statut actuels de l'œuvre d'art et sur la création artistique, du point de vue de la philosophie de l'art et de la philosophie de la connaissance.

Ces textes font le point sur les problématiques actuelles dans ces domaines.

#[COH 02] COHEN-TANUGI (L.), « Le Nouvel ordre numérique », p. 9-21, *in* *Université de tous les savoirs. Les Technologies*, vol. 7, Paris, Odile Jacob, 2002

[DAN 92] DANTO (Arthur), *Après la fin de l'art (Beyond the Brillo Box)*, trad. C Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1992

[DAN 89] DANTO (Arthur), *La Transfiguration du banal*, trad. C Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989

[FIE 03] FIEDLER (Konrad) (1841-1895), *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris, Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure (« Æsthetica »), 2003

#[GEN 94] GENETTE (Gérard), *L'œuvre de l'art - Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994

#[GOO 01] GOODMAN (Nelson), ELGIN (Catherine), *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, Editions de l'Éclat (Coll. « Tiré à part »), 2001 (1<sup>ère</sup> éd. 1990)

#[GOO 90] GOODMAN (Nelson), *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 (1<sup>ère</sup> éd. 1960)

[GOU 01] GOUDINOUX (Véronique), WEEMANS (Michel), dir., *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Ante Post (coll. « La Lettre volée »), 2001

#[HAS 97] HASKELL (Francis), *L'amateur d'art*, Paris, LGF, 1997

#[HAS 86] HASKELL (Francis), *La Norme et le caprice*, Paris, Flammarion, 1986

[HAY 02-1] HAYAT (Michael), *Représentation et anti-représentation : des beaux-arts à l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2002

[JIM 99] JIMENEZ (Marc), *L'esthétique contemporaine, tendance et enjeux*, Paris, Klincksieck (Etudes), 1999

[LEV 98] LÉVY (Pierre), *Qu'est-ce que le virtuel*, Paris, La Découverte, 1998

#[LYO 88] LYOTARD (Jean-François), *L'inhumain – Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988

#[LYO 78] LYOTARD (Jean-François), *La culture postmoderne*, Paris, Minuit, 1978

#[REG 01] MICHEL (Régis), dir., *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris, E.N.S.B.A., 2001

#[MIN 72] MINGUET (Philippe), « Unicité et multiplicabilité en art (le statut esthétique de la reproduction) », p. 97-103, *in* ZEITLER (Rudolf), dir., *Actes du sixième congrès international d'esthétique* (Uppsala 1968), Uppsala, Figura, 1972

#[REC 98] RECHT (Roland), dir., *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, Colmar, Presses Universitaires de Strasbourg et Musée d'Unterlinden, 1998

#[RIE 1904] RIEGL (Alois), *Le culte moderne des monuments, son essence, sa genèse*, Paris, Seuil, 1984 (1ère éd. 1904)

#[ROC 98] ROCHLITZ (Rainer), *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris : Gallimard, 1998

#[ROC 92] ROCHLITZ (Rainer), *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992

#[ROS 92] ROSENBERG (Harold), *The De-definition of Art*, London and Chicago, Chicago University Press, 1972 (éd. fr. 1992)

#[TAC 99] TACKELS (Bruno), *L'œuvre d'art à l'époque de W.Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999

#[VAL 60] VALÉRY (Paul), « Le problème des musées », p. 1290-1293, *in* *Œuvres*, T. II, Paris, NRF Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1960

## 2. Histoire du patrimoine et des musées

[ACT 97] *Patrimoine, temps, espace, patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Actes des Entretiens du Patrimoine, Théâtre National de Chaillot, Paris, 22-24 janv. 1996, Paris, Arthème Fayard/Ed. du Patrimoine, 1997

[AVE 01] *L'avenir des musées*, Actes du colloque organisé par au musée du Louvre les 23,14, 25 mars 200 sous la direction de Jean Galard, Paris, RMN, 2001

Michel Laclotte, « L'expansion des musés : constructions, extensions, rénovations », p.21-51 : traite de l'expansion des musées au cours des trente dernières années ; Rodolphe Rapetti, « L'exposition-événement », p. 55-67 : analyse l'évolution des expositions artistiques depuis les années soixante ; Stefan Kraus, « Plaidoyer pour un musée vivant », p. 95-116.

[BAU 77] BAUDRILLARD (Jean), *L'effet Beaubourg*, Paris, 1977

[BRO 99] BROCH (D.), DAVALLON (J.), CAMIRAND (C.), GOTTESDIENER (H.), et alii, *Les musées face à l'édition multimédia*, Paris, OCIM, 1999

[CHI 98] CHIROLLET (Jean-Claude), *Les mémoires de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998

[CLA 88] CLAIR (Jean), *Paradoxe sur le conservateur*, Paris, Jean Clair et l'Echoppe, 1988

[DAG 84] DAGOGNET (François), *Le musée sans fin*, Paris, Champ Vallon, 1984

[DEL 01] DELOCHE (Bernard), *Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*, Paris, PUF (Questions actuelles), 2001

[DEL 89] DELOCHE (Bernard), *Museologica, contradictions et logique du musée*, Mâcon, 1989 (2<sup>ème</sup> éd.)

[DEO 93] DÉOTTE (Jean-Louis), *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993

[EIN 97] EINREINHOFER (Nancy), *The American Art Museum. Elitism and Democracy*, London, Leicester University Press, 1997

[GUI 02] GUILBAULT (Serge), « Muséalisation du monde ou californication de l'Occident ? », p. 153-171, *in* *Université de tous les savoirs, T. 20 L'Art et la Culture*, Paris, Odile Jacob, 2002

[LAU 96] LAUXEROIS (J.), *L'utopie Beaubourg, 20 ans après*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou, 1996

[LEN 02] LENIAUD (Jean-Michel), *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002

[MAI 02] MAIRESSE (François), *Le Musée Temple Spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002

[MAL 65] MALRAUX (A.), *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965

[MAU 00] AVENIER (Philippe), MAULNY (Alain), « Nouvelles techniques de l'information et accès au patrimoine culturel », p. 49-57, *in* BALPE (Jean-Pierre), dir., *L'art et le numérique, Cahiers du numérique*, Vol. 1-n°4-2000, Paris : Hermès Science, 2000

[LEX 01] LEXTRAIT (Fabrice), *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport à Michel Duffour, secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, mai 2001, Paris, La Documentation Française, s.d.

[NOR 97] NORA (Pierre), dir., *Les lieux de mémoire*, T. 1, Paris, Gallimard (« Quarto »), 1997 [chapitre « Patrimoine » p. 1429-1643]

[POM 89] POMIAN (Krzysztof), « Le musée face à l'art de son temps », p. 5-10, *Les cahiers du MNAM*, Hors série, 1989

[POM 84] POMIAN (Krzysztof), *L'ordre du temps*, Paris : Editions Gallimard, 1984

#[POU 01] POULOT (Dominique), *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001

[POU 99] POULOT (Dominique), « Les mutations de la sociabilité dans les musées français et les stratégies des conservateurs, 1960-1980 », p.89-109, *in* MOULIN (Raymonde), dir., *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999 (1<sup>ère</sup> éd. 1986)

« Actes du colloque de sociologie de l'art organisé à Marseille en 1985 par la société française de sociologie en collaboration avec le comité « Recherche sur l'art » de l'Association internationale de sociologie » (p.IX)

#[POU 98] POULOT (Dominique), dir., *Patrimoine et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998

#[POU 97] POULOT (Dominique), *Musée, Nation, Patrimoine, 1789-1815*, Paris : Editions Gallimard, 1997

[POU 94] POULOT (Dominique), *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris, Éd. du C.T.H.S., 1994

[QUA 89] QUATREMÈRE DE QUINCY (Antoine), *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ; (suivi de) Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, texte revu par Jean Louis Déotte, Paris, Fayard, 1989

[RAS 98] RASSE (Paul), *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1998

[SCH 93] SCHAEER (Roland), *L'invention des musées*, Paris, Gallimard/RMN, 1993

[SEL 00] SELBACH (Gérard), *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000

#[VAL 60] VALERY (Paul), *Ceuvres*, II., Paris, Gallimard (Coll. « La Pléiade »), 1960, « La conquête de l'ubiquité » p.1284-1287 ; « Le problème des musées » p. 1290-1293

#[WEL 01] WELGER-BARBOZA (Corinne), *Le patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris : L'Harmattan (Collection *Patrimoines et Sociétés*), 2001

#[WEL 98] WELGER-BARBOZA (Corinne), *Le devenir documentaire du patrimoine artistique. Perméabilités du musée aux nouvelles technologies numériques*, Thèse de doctorat, Dijon, 1998, 561p.

### 3. Communication , réseaux

[DEB 92] DEBRAY (Régis), *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992

[DAM 96] *Dictionnaire des Arts Médiatiques*, Montréal : Groupe de recherche en arts médiatiques - [Université du Québec à Montréal](http://www.comm.uqam.ca/~GRAM/Accueil.html), 1996, consultable sur <http://www.comm.uqam.ca/~GRAM/Accueil.html>

[LEV 97] LEVY (Pierre), *Cyberculture*, Paris, Odile Jacob, 1997

[LEV 94] LEVY (Pierre), *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994

[MAC 77] McLUHAN (Marshall), *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1977

[PAR 01] PARROCHIA (Daniel), Dir., *Penser les réseaux*, Seyssel : Editions Champ Vallon, 2001

[STU 01] STURKEN (Marita), CARTWRIGHT (Lisa), *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, New-York, Oxford University Press, 2001

Un chapitre de cet ouvrage, consacré à l'analyse des images selon des perspectives multiples (idéologiques, politiques, esthétiques etc.), concerne Internet ; les auteurs dressent un rapide tableau historique de l'évolution d'Internet depuis sa création et amorcent une analyse du réseau comme point de rencontre espace privé – espace.

[VAN 99] VANDENDORPE (Christian), *Du papyrus à l'Hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris : La Découverte, 1999

[WEI 99] WEISSBERG( Jean-Louis), *Présences à distance - Déplacement virtuel et réseaux numériques. Pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris : L'Harmattan, 1999

#### 4. Archives, bibliothèques, droits d'auteur

[ARC 86] « L'archive », *Traverses*, 36, janvier 1986

Numéro de la revue anciennement éditée par le Centre Georges Pompidou et le C.C.I. entièrement consacré au problème de l'archive, en rapport avec les objets conservés par les musées ; notamment l'article « La transformation du musée à l'ère de l'art exposé » de J.-M. Poinso, p. 42-57

[ART 02] ARTIERES (P.), CORPET (O.), DEGUY (M.), DERRIDA (J.), *et alii*, *Questions d'archives*, textes réunis par Nathalie Léger, Paris, IMEC, 2002

[BLA 97] BLANC-MONTMAYEUR (M.), CABANNES (V.), DÉOTTE (J.-L.), HEBRARD (J.) *et alii*, *Le musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ?*, recueil des interventions prononcées lors d'un cycle de conférences organisé par le service des Etudes et de la recherche de la Bibliothèque Publique d'Information du 17 novembre 1994 au 8 juin 1995, BPI et Centre Georges Pompidou (Coll. « Etudes et recherche), 1997

[CHA 00] CHABIN (Marie-Anne), *Le management de l'archive*, Paris, Hermès, 2000

[CHA 99] CHABIN (Marie-Anne), *Je pense donc j'archive. L'archive dans la société de l'information*, Paris : L'Harmattan, 1999

Notamment p. 55-57 « Les archives du Net ».

[DER 95] DERRIDA (Jacques), *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995

[DRO 02] *Le droit à l'image*, Journée organisée par l'I.N.H.A. au Centre allemand d'histoire de l'art le 18 janvier 2002, compte rendu synthétique des communications par Corinne Welger-Barboza, publié sur le site de l'I.N.H.A. <http://www.inha.fr> <31 août. 03>

[FAU 01] FAUCONNIER (Sandra), RIDDER (Boudewijn), NITGEN (Anne), *V2\_Archive, Archive of Living Actualities*, Institute for the Unstable Media/V2\_Lab, 2001, [http://lab.v2.nl/home/docs/v2\\_archive.pdf](http://lab.v2.nl/home/docs/v2_archive.pdf) <24 août. 03>

Texte élaboré à l'occasion de l'archivage des documents collectés par l'Institute for the Unstable Media sur plusieurs années, et notamment des documents en rapport avec Internet ou le Net-art.

[FOU 69] FOUCAULT (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *in Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, n°3, 1969

[FOS 01] FOSTER (Hal), « Archives sans musées », p. 302-340, *in* MICHEL (Régis), dir., *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris, E.N.S.B.A., 2001

[HED sd] HEDSTROM (Margaret), "Digital preservation: a time bomb for Digital Libraries", s.d. (postérieur à 1995), <http://www.uky.edu/~kiernan/DL/hedstrom.html>, <14 fév. 03>

Margaret Hedstrom is Associate Professor in the School of Information and Library Studies at the University of Michigan

[LAT 02] LATOURNERIE (Anne), « Aux sources de la propriété intellectuelle : quelques clés pour une lecture politique et culturelle des batailles du droit d'auteur », p. 177-185, *in éclartS* (numéro spécial Colloque de Montréal), 3, 2002

[LYM 00] LYMAN (Peter), « Archiving the World Wide Web », s.d. (2000 ou postérieur), <http://www.clir.org/pubs/reports/pub106/web.html> (14 fév. 03)

Peter Lyman est Senior Researcher à l'Université de Berkeley, Californie

[MAE 00] MAEDA (John), *Maeda et media. Journal d'un explorateur du numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2000

[ROT 99] ROTHENBERG (Jeff), *Avoiding Technological Quicksand: Finding a Viable Technical Foundation for Digital Preservation. A Report to the Council of Library and Information Resources*, 1999

<http://www.clir.org/pubs/reports/rothenberg/contents.html>

[TRA ] *Traverse*, numéro spécial « L'archive », MNAM

[WEI 00] WEISSBERG (Jean-Louis), « L'auteur en collectif. Entre l'individu et l'indivis », p. 113-124, *in* BALPE (Jean-Pierre), dir., *L'art et le numérique, Cahiers du numérique*, Vol. 1-n°4-2000, Paris : Hermès Science, 2000

[WEL 02-2] WELGER-BARBOZA (Corinne), « Bibliothèque numérique, vers de nouvelles définitions », interview de C.Welger-Barboza par Geneviève Vidal, revue en ligne *Captain Doc*, déc. 2002

## 5. Muséologie, muséographie, études sociologiques sur les musées

[ARS 02] *La Conservation à l'ère du numérique*, Actes des journées internationales d'études de l'ARSAG, Paris, 2002

[BARY 98] DE BARY (Marie-Odile), TOBELEM (Jean-Michel), dir., *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musées*, Paris, Séguier, 1998

Le chapitre V concerne la muséographie.

#[BEC 88] BECKER (Howard Saul), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988

[BLO 84] BLOOM (J.N.), POWELL, *Museums for a New Century. A Report of the Commission on Museums for a New Century*, Washington, American Association of Museums, 1984

[CAI 01] CAILLET (Elisabeth), *Musées et exposition. Métiers et professions*, Paris, AFAA, 2001

[CAI 98] CAILLET (Elisabeth), *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, PUL, 1995 (nouveau tirage 1998)

[CAI 95] CAILLET (Elisabeth), *Professions en mutation*, Lyon, PUL, 1995

[DES 92] *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, textes choisis et présentés par André Desvallées, Mâcon, W/M.N.E.S., 1992, 2 vol.

[DON 98] DONZEL (C.), *Nouveaux musées*, Paris, Tellier, 1998

Un tour du monde en images des nouveaux musées les plus originaux ou nés de la réutilisation de lieux anciens pour y exposer l'art contemporain.

[EDE 02] EDELMAN (Bernard), HEINICH (Nathalie), *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte et Syros, 2002

[GOL 96] GOLDSTEIN (Bernadette), dir., *Interactifs, fonctions et usages dans les musées*, Paris, DMF, 1996

[HEI 98] HEINICH (Nathalie), *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éd. De Minuit, 1998

[HEI 95] HEINICH (Nathalie), *Harald Szeemann. Un cas singulier*, Paris, L'Échoppe, 1995

Entretien avec le célèbre conservateur suisse H. Szeemann, responsable de l'organisation de nombreuses et importantes expositions d'art contemporain depuis la fin des années 1970. N. Heinich s'intéresse, en sociologue, à la position particulière d'« auteur d'exposition ».

[HEI 89] HEINICH (Nathalie), « La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste », p. 37-44, *in Cahiers du MNAM*, 1989

[INS 02] *Les institutions au plus près du public*, Actes des journées d'étude organisées au musée du Louvre les 21 et 23 mars 2002, Paris, La Documentation Française, 2002

[JAC 03] JACCARD-BEUGNET (Annick), *L'artiste et l'ordinateur. Socioanalyse d'une rencontre singulière et de ses conséquences*, Paris, L'Harmattan, 2003

[JAU 00] JAUMAIN (Serge), éd., *Les musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics (Belgique, Canada)*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 2000

[MAC 02] McCARTHY (Kevin F.), HENEGHAN ONDAATJE (Elizabeth), *From Celluloid to Cyberspace: The Media Arts and the Changing Arts World*, s.l., Rand, 2002, disponible sur <http://www.rand.org/publications/MR/MR1552/> <24 août. 03>

[MEL 99] MELOT (Michel), « La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art », p. 191-202, *in* MOULIN (Raymonde), dir., *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999 (1<sup>ère</sup> éd. 1986)

[MET 93] *Les métiers des musées et de la filière culturelle territoriale*, Journées d'étude des 20 et 21 avril 1993, Paris, C.N.F.P.T., 1993

Ce compte rendu comporte en annexe un « Répertoire des compétences des métiers des musées ».

[MUS 91] *Musées, état, culture*, Paris, La Documentation Française, 1991  
Fascicule établi par le Ministère de la Culture et de la Communication

[MUS 86] *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986

[OLU 02] OLU (Elsa), « Internet au service d'une nouvelle triangulation dynamique 'artiste-œuvre-spectateur' : Nouvelles médiations et nouveaux critères de légitimation », *Archée*, 05/2002,

<http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=185> <31 août.03>

[OLU 02-2] OLU (Elsa), « De la critique dans les arts numériques : l'expologie au service d'une pensée de la médiation », *Archée*, janvier 2002, publié sur :

<http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=176> <31 août.03>

[RIV 89] *La muséologie selon Georges-Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989

Cet ouvrage regroupe le cours de muséologie donné par Georges-Henri Rivière à l'École du Louvre dans les années 1970, ainsi que des contributions de plusieurs auteurs sur cette thématique.

[VID 00] VIDAL (Geneviève), « Les images de musées sur Internet ; entre médiation et médiatisation », p. 146-166, *in* *Champs visuels*, 14, avril 2000

## 6. L'Art contemporain : exposition et musées

#[ARD 99] ARDENNE (Paul), *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, Ante Post (coll. « La Lettre volée »), 1999

Notamment sur les questions relatives à l'institutionnalisation de l'art (Deuxième partie : « Stratégies »)

[ARTa 02] *De l'Esthétique de la communication au Net art*, Numéro spécial *artpress* hors commerce, édité à l'occasion du séminaire Artmedia VIII, Centre Français du Commerce Extérieur et Ecole Normale Supérieure à Paris , 29 novembre – 2 décembre 2002

[ARTb 02] *L'art contemporain et son exposition*, t.1, Paris, L'Harmattan, 2002  
Séminaire du Collège International de Philosophie (1999-2001)

[ART 00] « Oublier l'exposition », *artpress*, 21, 2000

[BEL 90] *Passages de l'image*, Catalogue de l'exposition au MNAM-CNAC Georges Pompidou, sous le commissariat de BELLOUR (Raymond), DAVID (C.), VAN ASSCHE (C.), 19 sept.- 18 nov. 1990

[BER 97] BERTRAND-DORLÉAC (Laurence), GERVEREAU (Laurent), GUILBAULT (Serge), MONNIER (Gérard), dir., *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, l'image et ENSBA, 1997

[BIA 95] BIANCHI (Paolo), « Pas-réseaux-hôtes, thèses sur les avant-gardes du XXI<sup>e</sup> siècle », in *L'art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, textes réunis par Bernard Fibicher, Sion (Suisse), 1995

[BAB 00] BABONI-SCHILINGI (Anne-Gaëlle), « Installations et interactivité numérique », p. 167-178, *in* BALPE (Jean-Pierre), dir., *L'art et le numérique, Cahiers du numérique*, Vol. 1-n°4-2000, Paris : Hermès Science, 2000

[BER 02] BERNIER (Christine), *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002

[BUR 96] BUREAUD (A.), LAFFORGUE (N.), BOUTTEVILLE (J.), *Art et technologie : la monstration*, Etude réalisée pour la DAP, 1996, texte publié sur <http://www.olats.org/OLATS/livres/etudes/monstration/presentation-site.htm>  
<12 févr./03>

[CAH 89] « L'art contemporain et le musée », *Cahiers du MNAM*, Hors série, 1989

[CHA 02] CHARBONNEAUX (Anne-Marie), HILLAIRE (Norbert), dir., *Œuvre et lieu. Essai et documents*, Paris, Flammarion, 2002

[CON 94] *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, Actes du colloque organisé par l'École Nationale du Patrimoine du 10 au 12 décembre 1992, Paris, La documentation française, 1994

[CUS 00] CUSSET (Yves), *Le musée : entre ironie et communication. A propos des stratégies d'exposition de l'art contemporain*, Paris, Pleins Feux, 2000

[DAM 00] DAMISCH (Hubert), *L'amour m'expose*, s.l., Yves Gevaert, 2000

#[DAV 00] DAVALLON (Jean), *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000

[DAV 97] DAVALLON (Jean), « L'évolution du rôle des musées », *Lettre de l'OCIM*, 49, janv.-fév. 1997

[DAV 92] DAVALLON (Jean), « Le musée est-il un média ? », *in Publics et Musées*, 2, déc. 1992

[DAV 86] DAVALLON (Jean), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, 1986

[DEO 98] DÉOTTE (Jean-Louis), HUYGHE (Damien), dir., *Le jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998

[DEP 01] DÉPOCAS (Alain), « Digital Preservation : Recording the Recoding. The Documentary Strategy »,

[http://www.aec.at/20jahre/archiv/20011/2001\\_340.rtf](http://www.aec.at/20jahre/archiv/20011/2001_340.rtf) <14 févr. 03>

L'auteur discute les termes de *conservation* et d'*archivage*, dont les acceptions sont remises en question par Internet et le Net-art.

[DEP 98] DÉPOCAS (Alain), « The shock of the view : artists, audiences, and museums in the digital age », 1998, publié sur

[http://www.walkerart.org/salons/shockoftheview/sv\\_front.html](http://www.walkerart.org/salons/shockoftheview/sv_front.html)

[DIE 02] DIETZ (Steve), « Translocations : comment les latitudes deviennent formes », *De "l'Esthétique de la communication" au Net art*, Colloque organisé par Artmedia VIII – Paris du 29 novembre au 2 décembre 2002, contribution à publier sur

<http://www.olats.org/artmedia8.html>

Conservateur en art des nouveaux médias au Walker Art Center de Minneapolis, Minnesota, USA, jusqu'en avril 2003

[DIE 99-1] DIETZ (Steve), « Interview with Sawad Brooks + Beth Stryker », publié sur :

[http://www.artsconnected.org/search/text.cfm?id=143&dbowner=wac&item=1&from\\_search=1&search\\_term=dietz](http://www.artsconnected.org/search/text.cfm?id=143&dbowner=wac&item=1&from_search=1&search_term=dietz) <31 août.2003>

[DIE 99-2] DIETZ (Steve), « Archiving with Attitude. The Unreliable Archivist and äda'web », texte publié sur :

[http://www.walkerart.org/gallery9/three/dietz\\_ua.html](http://www.walkerart.org/gallery9/three/dietz_ua.html) <31août.2003>

[DIE 99-3] DIETZ (Steve), « Interview with Janet Cohen, Keith Frank, and Jon Ippolito » 1999, texte publié sur

[http://www.artsconnected.org/search/text.cfm?id=151&dbowner=wac&item=3&from\\_search=1&search\\_term=dietz](http://www.artsconnected.org/search/text.cfm?id=151&dbowner=wac&item=3&from_search=1&search_term=dietz) <31août.2003>

[DIE 98] DIETZ (Steve), *Curating (on) the Web*, Pittsburgh, Archives & Museum Informatics, 1998, <http://archimuse.com/mw98/papers/dietz/>  
<4 févr. 03>

L'auteur étudie dans ce texte les effets des nouvelles technologies sur le musée, et sur les changements qu'elles impliquent dans la perception de ses missions. Il y aborde la question du Net-art et de son « exposition » par le musée.

[DIE 97] DIETZ (Steve), « Interview with Piotr Szyhalski », 1997, texte publié sur

[http://www.artsconnected.org/search/text.cfm?id=149&dbowner=wac&item=2&from\\_search=1&search\\_term=dietz](http://www.artsconnected.org/search/text.cfm?id=149&dbowner=wac&item=2&from_search=1&search_term=dietz) <31août.2003>

[DUV 00] DE DUVE (Thierry), *Voici, 100 ans d'art contemporain*, s.l., Ludion/Flammarion, 2000

[GOL 99] GOLDBERG (Roselee), *Performances, l'art en action*, Paris, Thames&Hudson, 1999

[GUE 98] GUELTON (Bernard), *L'exposition, interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, 1998

[HAB 78] HABERMAS (Jürgen), *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1978

[HUY 00] HUYGHE (Pierre), *The third memory*, Paris, Centre Pompidou, 2000

[IPP 03] DÉPOCAS (Alain), IPPOLITO (Jon), CAITLIN (Jones), dir., *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, New-York, The Salomon Guggenheim Museum, 2003 (éd. bilingue fr. angl.) ; disponible sur <http://www.variablemedia.net/>

[IPP 98] IPPOLITO (Jon), « Cross talk : the museum of the future : a contradiction in terms ? », *Arbyte*, Vol. 1, n° 2, juin-juillet 1998, p. 18-19

L'auteur s'intéresse dans cet article à la conservation et à la présentation des œuvres numériques (dont le Net-art) par les musées et propose la notion de « Variable Media ».

[IPP sd] IPPOLITO (Jon), « Ten Myths about Internet Art », texte publié en introduction du Guggenheim Virtual Museum sur :

[http://www.guggenheim.org/internetart/internetart\\_index.html](http://www.guggenheim.org/internetart/internetart_index.html) <31 août.03>

Texte essentiel sur l'approche muséale du Net art.

[JAR 00] JAHRMAN (Margarete), *Art\_server : stargate to Netculture, texte und positionen zu Netz Kunst, Kontext und Kultur im O.K. Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich*, Triton & Centrum für Gegenwartskunst, 2000

[KER 00] KERJAN (Cécile), PERROT (Xavier), « Les musées et l'art numérique en 2000 », p.125-143, *in* BALPE (Jean-Pierre), dir., *L'art et le numérique, Cahiers du numérique*, Vol. 1-n°4-2000, Paris, Hermès Science, 2000

[KER 00-2] KERJAN (C.) *Politiques de sélection, d'acquisition, de conservation et de monstration de l'art numérique dans les musées*, monographie de l'Ecole de muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2000

[LIS 97] LISTA (Giovanni), *La scène moderne. Encyclopédie des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> s.*, Paris, Carré et Actes Sud, 1997

Notamment les chapitres IV « Du technologique au multimédia » p. 81-99, et XV « Du Happening à la performance » p. 330-347

[LYO 85] *Les immatériaux*, Catalogue de l'exposition au CCI-CNAC Georges Pompidou, sous le commissariat de J.-F. Lyotard, 28 mars – 15 juil. 1985

[MARa 97] MARSAUD PERRODIN (Roselyne), « L'œuvre et son exposition 1913-1960 », p. 206-243, *in* *Pratiques. Réflexions sur l'art*, 3/4, automne 97

[MARb 01] MARTIN (François-René), « Le musée à l'ère de sa reproductibilité virtuelle », p. 401-425, *in* *L'avenir des musées*, Actes du colloque organisé par au musée du Louvre les 23,14, 25 mars 200 sous la direction de Jean Galard, Paris, RMN, 2001

[MARc 95] MARTIN (Jean-Hubert), «*Collections d'œuvres : collections d'artistes*». *Collections en mouvement : les Fonds régionaux d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1995

[MAZ 98] MAZA (Dominique), *Les installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris : L'Harmattan, 1998

[MIC 01] MICHEL (Régis), « Eidos et les chiens. L'ex-œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité numérique », p. 11-40, in MICHEL (Régis), dir., *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris, E.N.S.B.A., 2001

[MIL 87] MILLET (Catherine), *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987

[MOR 99] MORICE (A.-M.), « Les institutions et l'internet », *Transat vidéo*, janv.-fév.-mars 1999

[PAS 90] *Passages de l'image*, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 19 septembre-18 novembre 1990, salle Garance, 12 septembre-15 octobre 1990, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990

[PAT 97] *Patrimoine et multimédia*, Actes du colloque de l'Ecole Nationale du Patrimoine - oct. 1996, Paris, La documentation française/E.N.P., 1997

[PER 99] PERROT (Xavier), « L'avenir des musées à l'heure des médias interactifs », in CHATEAU (Dominique) et DARRAS (B.), *Art et Multimédia. L'œuvre et sa reproduction à l'ère des médias électroniques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999

[PER 98] PERROT (Xavier), « L'avenir des musées à l'ère des médias interactifs », in THIERRY (D.), dir., *Actes des conférences de l'Observatoire des nouvelles technologies de l'information et de la communication et des métiers (ONTIC, 18 mars 1998)*, Paris, L'Harmattan, 1998

[PER 95] PERROT (Xavier), *Production des hypermédias et des interactifs multimédias pour les musées*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1995

[POI 99] POINSOT (Jean-Marc), *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain & Art édition et Mamco (Genève), 1999

[POI 97] POINSOT (Jean-Marc), « L'exposition, le débat esthétique et l'écriture de l'histoire de l'art », p. 273-295, *in* *Pratiques. Réflexions sur l'art*, 3/4, automne 97

L'auteur examine à travers divers exemples, notamment ceux de Daniel Buren et de Jean-Michel Othoniel, les relations qu'entretiennent certaines œuvres d'art contemporain entre elles et avec leur lieu d'exposition, la collection et l'écriture de l'histoire de l'art (cas du MAMCO de Genève, du Château d'Oiron).

[POP 83] *Electra : l'électricité et l'électronique dans l'art du XXe siècle*, catalogue de l'exposition au MAMVP, sous le commissariat de Franck Popper, 10 déc. 1983 – 5 fév. 1984, Musée d'art moderne de la Ville de Paris,

[PRA 97] *Pratiques. Réflexions sur l'art*, 3/4, automne 97

Le numéro de cette revue, publiée aux Presses Universitaires de Rennes, aborde principalement la question du statut contemporain de l'œuvre d'art et de son exposition (chapitres : « L'ontologie de l'œuvre d'art » et « Propos sur l'exposition »)

[PUT 01] PUNMAN (James), *Le musée à l'œuvre : le musée comme medium dans l'art contemporain*, Londres, Thames & Hudson, 2001

L'auteur est responsable des collections d'art contemporain au British Museum de Londres.

[RAS 89] RASPAIL (Thierry), catalogue de l'exposition de la collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon à la Städtische Galerie de Göppingen (Allemagne), novembre 1989,

<http://www.moca-lyon.org/new/francais/collection/Text/Histoire.pdf> <25 août. 03>

[RAS 87] RASPAIL (Thierry), catalogue, Lyon, octobre 1987, <http://www.moca-lyon.org/new/francais/collection/Text/Generalites.pdf> <25 août. 03>

[SEM 01] SEMIN (Didier), « L'art contemporain échappe-t-il à sa collection ? », p. 489-501, in *L'avenir des musées*, Actes du colloque organisé par au musée du Louvre les 23,14, 25 mars 2000 sous la direction de Jean Galard, Paris, RMN, 2001

[VAN 98] VANDER GUCHT (Daniel), *L'art contemporain au miroir des musées*, Bruxelles, Ante Post (coll. « La Lettre volée »), 1998

[VEL 01] VELTMAN (Kim H.), « Les répercussions des nouveaux médias », p. 383-389, in *L'avenir des musées*, Actes du colloque organisé par au musée du Louvre les 23,14, 25 mars 2000 sous la direction de Jean Galard, Paris, RMN, 2001

[VIA 97] BLANC-MONTMAYEUR (M.), VIATTE (Germain), « Le Centre Georges-Pompidou », p. 207- 242, *in* [BLA 97] BLANC-MONTMAYEUR (M.), CABANNES (V.), DÉOTTE (J.-L.), HEBRARD (J.) *et alii*, *Le musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ?*, recueil des interventions prononcées

lors d'un cycle de conférences organisé par le service des Etudes et de la recherche de la Bibliothèque Publique d'Information du 17 novembre 1994 au 8 juin 1995, BPI et Centre Georges Pompidou (Coll. « Etudes et recherche), 1997

[VIN 99] VINÇON (René), *Artifices d'exposition*, Paris, L'Harmattan (Coll. « esthétiques »), 1999

L'ouvrage porte sur la question de l'exposition de l'art contemporain, question fondamentale car exposition et création sont souvent consubstantielles. L'auteur examine la responsabilité du choix des modalités de l'exposition et de son partage entre l'artiste et le commissaire.

[WIT 02] WITCOMB (Andrea), *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*, New-York, Routledge, 2002 (?)

## 7. Art numérique, Net-art

[ACT 96] *Actualité du virtuel*, CD-ROM, Paris : MNAM/Centre Georges Pompidou, 1996

#[ARA 01] ARASSE (Daniel), « Du lieu au site. Les zones de l'art aujourd'hui », p. 33-39, *in* *Revue d'esthétique*, 39, 2001

L'auteur, à partir de l'exemple d'une exposition récente d'Anselm Kiefer (2000), examine dans ce texte les rapports qu'entretiennent les expositions d'art contemporain avec les lieux qui les accueillent. Il est

conduit à s'intéresser à l'évolution de ce rapport depuis les retables d'église du Moyen-Age.

[ART 99a] « Art virtuel, créations interactives et multisensorielles », *Beaux-Arts Magazine*, numéro spécial publié à l'occasion de l'exposition de Boulogne-Billancourt, du 5/12/1998 au 9/1/1999 à l'Espace Landowski

[ART 99b] « Internet all Over », *artpress*, numéro spécial, 1999

[ART 00] *ArteVisión. A History of Electronic Art in Spain*, cd-rom (éd. angl. et esp.), Barcelone, MECAD, 2000 (résumé et note de présentation : [http://www.mecad.org/acti\\_i.htm](http://www.mecad.org/acti_i.htm) <31 août. 03>)

La note de présentation précise que ce panorama de la création électronique en Espagne, qui concerne 83 artistes et plus de 150 œuvres, aborde également le Net-art.

[ASC 03] ASCOTT (Roy), *Telematic Embrace. Visionary theories of art, technologies and consciousness*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003

Recueil de textes écrits par Roy Ascott entre 1964 et 2000.

[BAL 00-1] BALPE (Jean-Pierre), *Contextes de l'art numérique*, Paris : Hermès Science, 2000

Ouvrage d'un des principaux théoriciens de l'art numérique de l'équipe de l'université de Paris VIII ; Jean-Pierre Balpe est aussi le créateur d'œuvres numériques.

[BAL 00-2] BALPE (Jean-Pierre), dir., *L'art et le numérique, Cahiers du numérique*, Vol. 1-n°4-2000, Paris : Hermès Science, 2000

#[BAR 98] BARBOZA (Pierre), *Les Nouvelles Images*, Paris, CSI/Somogy, 1998

#[BAR 96] BARBOZA (Pierre), *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle des images*, Paris, L'Harmattan, 1996

[BARR] BARRON (Stephan), *Art planétaire*, « *La boîte bleue* », CD-ROM, s.d.

[Travaux de l'artiste ; différentes contributions. Réflexions sur l'archive et les œuvres d'art.]

[BOI 96] BOISSIER (Jean-Louis), *in* *Actualité du virtuel*, cd-rom, Paris : MNAM/Centre Georges Pompidou, 1996

[BUR 02] *Connexions, arts, réseaux, médias, textes réunis et présentés par Annick Bureau et Nathalie Magnan*, Paris, ENSBA, 2002

[BUR 99] BUREAU (Annick), « Utopies distribuées, Net.Art, Web.Art, » *in artpress*, numéro spécial *Internet all Over*, 1999

Annick Bureau tient une chronique régulière dans *ArtPress* intitulée « Les arts électroniques » souvent consacrée au Net-art.

[BUR 98] BUREAU (Annick), « Pour une typologie de la création sur Internet », texte ayant fait l'objet d'une communication dans le cadre du colloque R.A.T.(Réseau Art Technologie) organisé par CYPRES, 27 novembre 1997, publié sur <http://www.olats.org> en janvier 1998

[CAU 01] CAUQUELIN (Anne), « La présentation, l'argument », p. 5-9, *in* *Revue d'esthétique*, 39, 2001

[COS 99] COSTA (Mario), *L'estetica della comunicazione*, Roma, Castelvechi, 1999

[COS 98] COSTA (Mario), *L'estetica dei media*, Roma, Castelvechi, 1998 (1990)

[COU 03] COUCHOT (Edmond), HILLAIRE (Norbert), *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003

Un livre très récent dont Edmond Couchot, l'un des pionniers de la réflexion sur l'art numérique en France, est co-signataire, et qui vient faire le point actuel et général des études sur cette question.

[COU 01] COUCHOT (Edmond), « L'embarquement pour Cyber. Mythes et réalités de l'art en réseau », p.81-89, *in* *Revue d'esthétique*, 39, 2001

[COU 98] COUCHOT (Edmond), *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998

[COU 91] COUCHOT (Edmond), « Esthétique de la simulation. Une responsabilité assistée ? », p. 145-149, *Art Press*, Hors série 12, 1991

[CUL 01] « Cultures électroniques ? », supplément tiré du n°14 de la revue *Mouvement*, 2001

[DUG 02] DUGUET (Anne-Marie), *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Paris : CNAP et Ed. Jacqueline Chambon, 2002, CD-ROM

[EPO 95] EPOQUE (Martine), dir., *Arts et technologies, nouvelles approches de la création artistique*, s.l., 1995

[EST 94] « Les technimages », *Revue d'esthétique*, 25, 1994

[EST 01] « Autres sites, nouveaux paysages », *Revue d'esthétique*, 39, 2001

[FIG 02] *Figures de l'art*, 6, « Anges et chimères du virtuel », 2001/2002

[FOR 02] FOREST (Fred), *Repenser l'art et son enseignement*, Paris, L'Harmattan, 2002

Le livre est consultable en ligne et téléchargeable (format PDF) sur <http://declerck.chez.tiscali.fr/giga/livre.php>

[FOR 00] FOREST (Fred), *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*, Paris, L'Harmattan, 2000

Ouvrage écrit par l'artiste-professeur qui défraya la chronique en intentant un procès au Centre Georges-Pompidou à propos des acquisitions d'œuvres d'art contemporain par l'Etat via le Centre.

[FOR 98] FOREST (Fred), *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan, 1998

[FOR 85] FOREST (Fred), "Manifeste pour une esthétique de la communication", revue *+0*, 43 (numéro spécial *Esthétique de la communication*), oct. 85

[FOR 77] FOREST (Fred), *Art sociologique*, Paris, 10/18, UGE, 1977

[FRO 99] *Les frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, (coll. « arts 8 »), 1999

[HAY 02-2] HAYAT (Michäel), *Arts assistés par machine et art contemporain : vers une nouvelle philosophie ?*, Paris, L'Harmattan, 2002

[KIS 98] KISSELEVA (Olga), *Cyberart, un essai sur l'art du dialogue*, Paris : L'Harmattan, 1998

[LAB 02-1] Laboratoire « Paragraphe », *Action sur image*, séminaire de l'UFR L.I.T. – Université de Paris VIII, 7 et 8 juin 2002, Paris (Université de Saint-Denis), textes publiés sur :

<http://hypermedia.univ-paris8.fr/seminaires/semaction> <29 août. 03>

[LAB 02-2] Laboratoire Paragraphe et CITU, *Esthétique de l'interface*, Journée d'étude, Maison des Sciences Humaines, Saint-Denis, 18 juin 2002, textes publiés sur <http://hypermedia.univ-paris8.fr/seminaires/semaction> <29 août. 03>

[LAF 99] LAFON (Jacques), *Esthétique de l'image de synthèse. La trace de l'ange*, Paris, L'Harmattan, 1999

[MAN 00] MANOVICH (Lev), *Language of New Medias*, Cambridge , M.I.T., 2000

[MIR 98] Mirapaul (Matthew), « Putting a Price Tag on Digital Art », *New-York Times of the Web*, 19 nov. 1998, texte disponible sur :

<http://www.nytimes.com/library/tech/98/11/cyber/artsatlarge/19artsatlarge.html> <31 août. 03>

Rapporte l'acquisition de l'ensemble des « archives » du site *ÄDA'WEB* par le Walker Art Center

[MUS 95] MUSSO (Pierre), ZEITOUN (Jean), *Le Métafort d'Aubervilliers, techniques contemporaines de création artistique et innovation sociale*, Paris, Charles Le Bouil, 1995

[MUS 94] MUSSO (Pierre), « Le projet de métafort d'Aubervilliers à l'ère de la production machinique de l'œuvre d'art », p. 123-131, *in Revue d'esthétique*, 25, 1994

[PEL 02] PELÉ (Gérard), *Art, informatique et mimétisme*, Paris, L'Harmattan (Coll. « Arts & Sciences de l'Art »), 2002

[REV 01] *Revue d'esthétique*, « Autres sites, nouveaux paysages », 39, 2001

[REV 94] *Revue d'esthétique*, « Technimages », 25, 1994

[RIE 01] RIEUSSET-LEMARIE (Isabelle), « Ces objets d'art producteurs de communauté : de la médiation de l'artefact à la mise en œuvre d'un espace de rassemblement », *in Synesthésie*, 3, mai 2001

[RUS 00] RUSH (Michael), *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Paris, Thames&Hudson, 2000

[SEL 94] SELLERON (Béatrice), « Un état des lieux », p. 141-143, *in Revue d'esthétique*, 25, 1994

[SOU 01] SOULAGES (François) (dir.), *Dialogues sur l'Art et la technologie – Autour d'Edmond Couchot*, Paris : L'Harmattan (Collection Arts 8), 2001

## DEUXIÈME PARTIE : L'ART TECHNOLOGIQUE AU MUSÉE

Au cœur du problème de la perspective patrimoniale du Net-art se situe le régime de reproductibilité de l'œuvre numérique. Des analyses désormais classiques (Walter Benjamin) doivent être convoquées pour comprendre de quelle manière l'art numérique en général, et plus particulièrement encore le Net-art, modifient la relation triangulaire œuvre – temps – musée. Récemment, certaines analyses fondamentales interrogent le statut des œuvres numériques au regard de leur patrimonialisation : celles de Corinne Welger-Barboza notamment<sup>50</sup>.

Se dessine ainsi, pour les œuvres numériques, une problématique qui conduit à interroger d'une part l'art contemporain et son exposition (T. Raspail, D. Vander Gucht), le rapport documentaire de l'œuvre numérique à son processus de patrimonialisation (E. Caillet), et enfin les relations entre l'œuvre, l'artiste et le musée dans le processus de médiation culturelle (J. Davallon<sup>51</sup>).

Certains des caractères fondamentaux du Net-art (interactivité et connexion au réseau de communication Internet), s'ils n'en affirment pas moins sa spécificité, nous placent, du point de vue de leurs conséquences sur la patrimonialisation de ces œuvres, en contact avec une réflexion dont

---

<sup>50</sup> [WEL 01] C. Welger-Barboza, *op. cit.* ; [WEL 98] C. Welger-Barboza, *Le devenir documentaire du patrimoine artistique*

<sup>51</sup> [DAV 86] J. Davallon, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, 1986 ; [DAV 00] J. Davallon, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*

l'historiographie se développe dans un espace de temps à la fois beaucoup plus court et plus récent ; son champ est essentiellement occupé par des analyses sur le régime de l'image (P. Barboza<sup>52</sup>, A. Burreaud, A.-M. Duguet<sup>53</sup>), la création numérique (E. Couchot<sup>54</sup>), l'hypertexte (J.-P. Balpe<sup>55</sup>), ou l'interactivité (J.-L. Boissier<sup>56</sup>).

---

<sup>52</sup> [\[BAR 98\]](#) P. Barboza, *Les Nouvelles Images*

<sup>53</sup> [\[DUG 02\]](#) A.-M. Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*

<sup>54</sup> [\[COU 98\]](#) E. Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*

<sup>55</sup> [\[BAL 00-1\]](#) J.-P. Balpe, *Contextes de l'art numérique*

<sup>56</sup> [\[BOI 96\]](#) J.-L. Boissier, *in* *Actualité du virtuel*, cd-rom

## CHAPITRE PREMIER : L'EXPOSITION DE L'ART TECHNOLOGIQUE

Le musée se trouve confronté avec ce qu'il est convenu de ranger sous une catégorie générale dénommée, faute de mieux, « art technologique »<sup>57</sup>, à des questions fondamentales qui ne concernent pas seulement la muséographie, mais qui interrogent aussi ses missions. Au nombre de celles-ci, la mise en exposition de l'art technologique pose des problèmes spécifiques qui conduisent à examiner de nouveau des débats anciens.

L'œuvre, mise à l'écart du monde par le musée, entretient avec lui et le temps une relation particulière, dont les analyses, désormais anciennes et classiques, prennent une résonance particulière avec l'œuvre numérique. Cette dernière n'est, potentiellement, affectée par l'effet d'aucun vieillissement physique ni par aucune dégradation matérielle volontaire ; elle génère en outre une temporalité qui lui est propre et qui ne s'accorde pas toujours avec celle qu'entend lui imposer l'exposition.

D'autre part, la problématique de l'œuvre d'art en viduité de sa fonction originelle (objet de dévotion ou portrait de famille) dans le musée jusqu'au début du XX<sup>e</sup> s., a été radicalement modifiée avec l'apparition de l'art et du musée d'art moderne : l'art est désormais un art de musée, pour le musée. L'œuvre, extraite de son lieu et de sa fonction d'origine, placée hors du temps et de l'espace communs, est transformée en objet spectaculaire.

---

<sup>57</sup> Pour une discussion sur l'étendue et la validité de ce terme, cf. [\[WEL 01\]](#) C. Welger-Barboza, *Le patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*, p. 219 et s.

## 1. Musée contexte

Un double mouvement s'opère dans le musée : en arrachant l'œuvre à son lieu et à sa fonction d'origine, il la place dans le contexte artificiel d'un nouveau lieu, celui d'une exposition qui met souvent l'œuvre à distance du spectateur. La relation discursive qu'il établit entre les œuvres (ou l'ensemble des œuvres dans le sens plus général du patrimoine) et le musée (ou leur lieu d'exposition), induit nécessairement des conséquences sur la réception des œuvres par le public. Cette mise en contexte participe aussi de l'écriture d'une histoire de l'art. Certaines tentatives visent à modifier cette lecture imposée par l'exposition muséale<sup>58</sup>, ou à l'autre bout, à créer une œuvre en fonction d'un contexte d'exposition particulier.

### a) Questions de temps

L'œuvre est d'abord ce qui se présente à nous dans sa matérialité : ainsi le bloc de marbre, ou le morceau de toile tendue sur lequel des pigments sont étalés par le peintre, comme nous le rappelle la célèbre assertion de Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». L'œuvre est aussi investie d'une *présence* non matérielle, son *aura* pour W. Benjamin, ou, pour M. Blanchot, son

---

<sup>58</sup> voir par exemple la récente tentative d'Hubert Damisch au musée Boijmans : [\[DAM 00\]](#) H. Damisch, *L'amour m'expose*

image inaccessible « en quoi s'incarne l'intention artistique »<sup>59</sup>. Une fois déposée dans l'enceinte du musée, la première préoccupation de ses conservateurs est non seulement d'éviter toute dégradation accidentelle de l'œuvre, mais aussi de ralentir le plus possible les effets du temps sur son intégrité physique. Protégée et régulièrement restaurée, l'œuvre accède à l'illusion sans cesse entretenue de sa pérennité. Par là-même se développe l'impression d'une continuité avec le passé, avec l'ensemble des œuvres et des artistes.

L'œuvre dotée, grâce à ses qualités intrinsèques d'une « immortalité artistique », n'est pas seulement l'expression d'une beauté éternelle, hors du temps, mais elle s'y inscrit aussi, en tant qu'elle possède une « valeur de remémoration » (A.Riegl)<sup>60</sup>, un temps révolu qu'elle *réalise* en une forme de souvenir intentionnel.

Le musée est donc la cause d'une distorsion entre la temporalité qu'il impose à l'œuvre et le temps propre de celle-ci. Un cas extrême nous est livré par l'art éphémère, dont la disparition est programmée par l'artiste lui-même ; certaines œuvres de Net-art participent de cette même évanescence<sup>61</sup>.

## **b) De l'artefact à l'expôt**

Le déplacement de l'œuvre de son lieu d'origine et le détournement de sa fonction première par le musée a été critiqué avec force par Quatremère de

---

<sup>59</sup> [BLA 71] M. Blanchot, « Le Musée, l'Art et le Temps », p. 42

<sup>60</sup> [RIE 1904] A. Riegl, *Le culte moderne des monument*

<sup>61</sup> Cf. *Rhizomes* de R. Drouhin (<http://rhizomes.cicv.fr>) dont la disparition progressive a été, dès l'origine, inscrite dans l'œuvre par son concepteur.

Quincy<sup>62</sup>, pour qui la disjonction de l'œuvre et du lieu nuit non seulement à l'appréciation esthétique de l'œuvre mais favorise aussi une approche matérialiste et en modifie le statut social ; cette farouche opposition au déplacement des œuvres a conduit cet auteur à rejeter les musées, non sans un certain élitisme. De même que les artefacts retirés d'un site ancien par des visiteurs peu scrupuleux ou ignorants, ou par des pillards, perdent une grande partie de leur intérêt pour les archéologues<sup>63</sup> – qui qualifient ces artefacts d' « antiquités orphelines », les objets qui ont été déplacés d'une église vers un musée sont devenus orphelins de leur fonction première mais accèdent à une qualité nouvelle, celle d'« expôt muséal ».

Un siècle a passé et une critique vigoureuse du musée s'exprime à nouveau chez Valéry, qui ne voit en cette institution qu'un sanctuaire mortifère dans lequel, en se télescopant de la façon la plus anarchique, les œuvres perdent leur faculté de produire un sentiment esthétique : « Je suis dans un tumulte de créatures congelées, dont chacune exige, sans l'obtenir, l'inexistence de toutes les autres. (...) Devant moi se développe dans le silence un étrange désordre organisé. (...) Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école »<sup>64</sup>. À Valéry répond Proust qui justifie le musée en tant que lieu spécialement destiné à l'art et nécessaire à la séparation des œuvres d'art du monde commun. Corinne Welger-Barboza replace cette discussion dans une perspective historique : « Cette caractéristique originaire adhère à une part importante de l'histoire du musée et s'exprime dans une tension, des débats, où se manifeste un thème récurrent, celui de la destination des œuvres d'art.

---

<sup>62</sup> [QUA 89] A. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*

<sup>63</sup> mais pas pour les musées ni pour l'histoire de l'art

<sup>64</sup> [VAL 60] P. Valéry, « Le problème des musées », p. 1290

Au-delà des conditions particulières de sa naissance, le musée instaure la localisation des oeuvres d'art qui les abstrait du monde empirique pour leur insuffler une vie propre dans un espace dédié<sup>65</sup> ».

Les critiques qui ne voient dans le musée avant tout un lieu d'accumulation carcéral et mortifère sont reprises aujourd'hui par F. Dagognet<sup>66</sup> qui parle même de « violence muséale », car le musée, qui enferme l'artiste dans la série et qui étouffe les œuvres à force de classement, de volonté de présentation objective, d'exhaustivité, et de pédagogie, « aide moins à se souvenir qu'à censurer, à cacher et à imposer certaines conclusions – une machine à conditionner et à hypnotiser »<sup>67</sup>. Le conservateur vise à imposer une lecture particulière de l'histoire par les arrangements et les classements qu'il opère mais qui échouent : le musée « répète les mêmes séquences, il dicte les mêmes hiérarchies. Il fixe. Il obsessionnalise. Il prétend éduquer »<sup>68</sup>. L'un des conservateurs d'une éminente institution muséale, que l'intérêt pour l'image contemporaine place dans le débat, creuse dans le même sillon de cette critique : « L'économie visuelle du musée, écrit Régis Michel, est régie de fondation par un modèle panoptique. (...) Le regroupement des œuvres dans un même édifice, étrange perversion de l'imaginaire occidental, n'est qu'un dispositif *central* de visibilité collective. Tout s'ordonne en fonction d'une rhétorique impérieuse qui distribue ses icônes dans les catégories préfixes d'un espace hiérarchique, écoles, genres, mouvements, etc. Entre taxinomie et généalogie (classer, relier). Dans cette encyclopédie murale ne s'épanouit qu'une histoire d'antiquaire où prime la célébration de l'*origine*. Le paradoxe

---

<sup>65</sup> [WEL 01] C.Welger-Barboza, *Le patrimoine à l'ère du document numérique...*, op. cit., p. 147

<sup>66</sup> il s'agit en fait de la synthèse des travaux menés en 1982 par plusieurs chercheurs dans le cadre de l'Institut Jean-Baptiste Dumay présentée dans [DAG 84] F.Dagognet, *Le musée sans fin*

<sup>67</sup> [DAG 84] *Ibid.*, p. 16

<sup>68</sup> [DAG 84] *Ibid.*, p. 19

est obvie puisque le musée se fonde précisément sur la soustraction de l'œuvre à son contexte original. »<sup>69</sup>.

D'autres voient dans la coupure opérée par le musée la cause de la perte de sens de l'art : « pour la deuxième fois de son histoire, écrit K. Pomian, le musée [d'art moderne] a détourné l'art de sa finalité originale et, en poussant les artistes à faire de leurs œuvres des fins en soi, a contribué à les priver de toute signification »<sup>70</sup> ; selon cette vision nostalgique, il faudrait, pour remédier à cette situation, que le musée commande non plus des œuvres créées pour lui, mais acquière des œuvres dont la finalité première serait religieuse, décorative, et qui entreraient donc en son sein avec le surcroît de signification dont ces fonctions les auraient parées. Nous sommes sans doute loin de cette exigence.

### **c) L'art contemporain et la fin de l'artefact à contours fixes**

L'art moderne sonnait le glas de l'objet unique : l'œuvre d'art commençait à n'y être plus seulement peinture de chevalet, sculpture ou tout objet matériel clairement descriptible. Fin de l'objet *unique* au double sens de ce mot : objet singulier, produit par un être singulier (l'artiste) et sacralisé ; œuvre constituée d'un unique objet, comme une peinture de chevalet ou une sculpture. À l'âge contemporain, une des difficultés de l'étude des œuvres, et du Net-art en particulier, concerne leur *forme*. Elles s'inscrivent dans une problématique plus ancienne, qui remonte au début du XX<sup>e</sup> s., et qui se cristallise autour du double mouvement antithétique de multiplication des matériaux, des techniques et

---

<sup>69</sup> [MIC 01] R. Michel, « Eidos et les chiens. L'ex-œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité numérique », p. 14

<sup>70</sup> [POM 89] K. Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », p.10

des médiums d'une part et de dématérialisation de l'œuvre de l'autre. La *forme* des œuvres rend difficile non seulement leur mise en exposition, mais aussi leur assimilation par le musée : œuvres dématérialisées, performances, art conceptuel, art éphémère, œuvres faisant appel à un dispositif particulier très difficile à recréer etc. L'œuvre « résiste » à sa définition même.

On voit en effet apparaître dès le début du XX<sup>e</sup> s. des œuvres constituées d'assemblages de plus en plus complexes d'éléments objets disparates au point que la définition de leur contours ou de leurs limites tendait à devenir problématique. Dans des cas plus complexes, les techniques se multiplient, et leur association provoque parfois des interférences avec celles qu'utilise le musée pour la présentation des œuvres : « ...les artistes contemporains multiplient les médias qui recouvrent ceux utilisés par les présentations muséales traditionnelles. Le brouillage *systématique* entre ce qui est reconnu comme œuvre d'art et ce qui est censé la présenter caractérise de nombreuses œuvres contemporaines »<sup>71</sup>. Dans certains cas s'ajoute la confusion supplémentaire qu'engendre au sein de l'œuvre d'instruments qui sont eux-mêmes des moyens externes de communication, d'apparition, de diffusion ou d'exposition de l'œuvre<sup>72</sup>. Dès lors, il est parfois difficile de circonscrire la forme des œuvres, voire leur contenu.

L'hétérogénéité des œuvres d'art contemporain pose aussi un problème à l'histoire de l'art dès le stade de sa description, et avant même son étude ; or, comme le note Roland Recht : « Un bonne description constitue un enjeu considérable. Par sa double fonction sémantique et critique, elle est l'instance à partir de laquelle une véritable intelligibilité de l'œuvre est rendue possible »<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> [VIN 99] R. Vinçon, *Artifices d'exposition*, p. 47

<sup>72</sup> pour quelques exemples récents, cf. [ART 02b] *L'art contemporain et son exposition*, t.1, Paris, L'Harmattan, 2002

<sup>73</sup> [REC 98] R. Recht, dir., *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, p. 17

Une réflexion récente a été menée à ce sujet par Jon Ippolito<sup>74</sup>, conservateur associé au Guggenheim Museum de New-York : la difficulté de décrire nombre d'œuvres actuelles qui intègrent des technologies multiples peut être résolue en faisant abstraction de ces dernières. L'artiste est lui-même en charge de dresser une description de l'œuvre en indiquant non pas les éléments matériels des œuvres mais les « effets » qui doivent être reproduits par les conservateurs et d'autre part les modalités de conservation de l'œuvre (cf. infra). Des études dans ce domaine ont été également conduites par Benjamin Weil au Museum of Modern Art de San Francisco et par Steve Dietz au Walker Art Center de Minneapolis.

#### **d) Le lieu d'exposition comme donnée**

L'art moderne n'opère pas seulement le passage des œuvres fonctionnelles (retables d'autels, fresques, portraits de famille peints sur chevalet) aux objets-expôts (*musealia*), mais il prépare aussi l'apparition d'œuvres conçues pour un espace d'exposition particulier. Comme le rappelle D. Arasse : « Indissociable de son succès commercial, liée à la naissance et à la diffusion des collections privées, l'accession du tableau de peinture à un tel prestige philosophique est confirmée par sa mobilité potentielle intrinsèque (...) et par la constitution des galeries et des musées comme lieux institutionnels, publics ou privés, de visibilité des œuvres »<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> [IPP 03] A. Dépocas, J. Ippolito, J. Caitlin, dir., *Permanence Through Change : The Variable Media Approach*

<sup>75</sup> [ARA 01] D. Arasse, « Du lieu au site. Les zones de l'art aujourd'hui », p. 36

Par un mouvement semblable qui les avait conduits à nier ou à contester le musée, du moins dans son symbolisme national voir nationaliste, les artistes sortent les œuvres de leurs lieux d'exposition institutionnel afin d'établir, grâce à l'instauration d'un nouveau rapport de l'œuvre au site qui l'expose, une nouvelle relation spectaculaire en intégrant la perception du site à celle de l'œuvre : « Qu'il s'agisse du *land art*, des pratiques *in situ*, des installations ou des interventions, l'opération de l'artiste consiste à abolir la relation spectaculaire classique : il transforme le spectateur (qui n'est supposé que regard) en 'récepteur sensoriel' de l'œuvre en le confrontant à la présence d'une œuvre indissociable de son lieu »<sup>76</sup>. Cette relation au site est parfois si forte qu'une fois l'exposition achevée, les œuvres déplacées peuvent perdre une grande partie de leur force ou de leur signification. Ainsi, à propos d'une exposition récente<sup>77</sup> Daniel Arasse s'est interrogé sur les rapports qu'entretiennent une exposition temporaire et le lieux qui l'accueille dès lors que celle-là a été conçue en fonction de celui-ci ; le lieu de cette exposition « demeure (...) singulier dans la mesure où son ancienne fonction culturelle se marque toujours dans sa configuration architecturale – au point que celle-ci peut sembler rebelle à la pratique de l'exposition et exige de l'artiste qui y intervient qu'il prenne en compte cette spécificité »<sup>78</sup>.

L'étude de l'exposition de l'art contemporain a été renouvelée et enrichie par J.-M. Poinot<sup>79</sup> (rapports de l'œuvre à son lieu d'exposition, à sa collection et à l'histoire de l'art), par Thierry Raspail<sup>80</sup> (questions du musée et de la collection

---

<sup>76</sup> [ARA 01] *Ibid.*

<sup>77</sup> Exposition *Chevirat Ha-Kelim* d'Anselme Kiefer à la chapelle de Salpêtrière lors du Festival d'automne 2000 à Paris

<sup>78</sup> [ARA 01] D. Arasse, *op. cit.*, p. 34

<sup>79</sup> [POI 99] J.-M. Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* ; [POI 97] J.-M. Poinot, « L'exposition, le débat esthétique et l'écriture de l'histoire de l'art »

<sup>80</sup> [RAS 89], T. Raspail, catalogue de l'exposition de la collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon à la Städtische Galerie de Göppingen (Allemagne), novembre 1989, <http://www.moca-lyon.org/new/francais/collection/Text/Histoire.pdf> <25 août. 03> ; [RAS 87] T. Raspail, catalogue,

d'art contemporain confrontées à la pratique), par les études fondamentales de J. Davallon<sup>81</sup> (en ce qui concerne la médiation culturelle).

## 2. L'exposition de l'art technologique

Le rapport de l'œuvre au temps et à l'espace s'est modifié au cours du XX<sup>e</sup> s. sous l'influence croisée de la modification du statut de l'art, de la conception ontologique de l'œuvre d'art, du musée lui-même, et des inventions technologiques. Ces dernières, en facilitant et démultipliant à grande échelle la reproduction des œuvres, en modifient radicalement le processus de patrimonialisation, en même temps qu'elles brouillent la frontière entre l'œuvre et le document. Ces mutations changent de dimension et de vitesse avec l'apparition de la technologie numérique.

### a) De l'œuvre unique à l'œuvre multipliée

Les idées que Walter Benjamin a développées dans les années 1930 à propos des différents régimes de reproduction de l'œuvre d'art s'ouvrent comme un passage obligé dans cette réflexion, ne serait-ce qu'à en juger par la référence presque systématique que leur font la plupart des auteurs – jusqu'à en

---

Lyon, octobre 1987, <http://www.moca-lyon.org/new/francais/collection/Text/Generalites.pdf> <25 août. 03>

<sup>81</sup> [DAV 00] J. Davallon, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, op. cit

dessiner un véritable culte – mais qui, malgré sa genèse hésitante<sup>82</sup>. Nonobstant les objectifs de W.Benjamin en matière de critique sociale (visant à fournir un instrument capable de libérer les masses du fascisme), ses réflexions présentent un point d'articulation entre la conception élitiste de l'œuvre et le régime du réplikat confronté à son modèle (l'œuvre reproduite), qui, dans la problématique actuelle de l'œuvre d'art technologique, permet de penser le changement de régime de reproductibilité de l'œuvre : celui de la reproductibilité numérique qui succède au régime de reproductibilité technique<sup>83</sup>. Comme l'écrit en effet Corinne Welger-Barboza : « Certes, l'adhésion de Benjamin aux arts reproductibles doit être comprise au moment particulier où il énonce son analyse de *l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (...) D'une portée plus générale, cependant, cet écrit présente l'intérêt majeur d'analyser le changement culturel qui s'opère dès lors que le régime d'unicité de l'œuvre est battu en brèche (...). Ces voies de réflexion, nous devons les poursuivre dans la perspective ouverte par les supports numériques hypermédias qui s'offrent à la reproduction des œuvres d'art mais également qui forment le support d'arts neufs (...). Dès lors, le régime de reproductibilité franchit-il un simple degré supplémentaire ou bien se trouve-t-il profondément modifié par les nouveaux outils ? »<sup>84</sup>.

Selon Walter Benjamin l'œuvre possède une *aura* qui lui confère son unicité et sa perfection, ce qu'il appelle son *hic et nunc*, qualités que ne possède pas la reproduction. Le caractère de l'unicité de l'œuvre a pour conséquence

---

<sup>82</sup> Comme le note Bruno Tackels dans une analyse d'ensemble de la notion de reproductibilité de l'œuvre d'art, ce texte si souvent présenté comme essentiel ne fut pas donné d'un seul jet, mais connu, entre toutes ses versions, un cheminement fort complexe, qui n'est pas sans souligner la difficulté du sujet : « entre la première et la quatrième version, nous n'assistons pas tant à une évolution ou à une maturation de la pensée qu'à un renversement dialectique de la pensée contre elle-même » ([TAC 99] B.Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W.Benjamin. Histoire d'aura*, p. 34).

<sup>83</sup> « reproductibilité technique » est parfois remplacée par « reproductibilité mécanisée » ce qui nous semble plus juste, en particulier pour articuler l'opposition avec la reproductibilité numérique. Cf. W.Benjamin, *Ecrits français*, présentés par J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 19..

<sup>84</sup> [WEL 01] C. Welger-Barboza, *Le patrimoine à l'ère du document numérique...*, op. cit., p.7

fondamentale qu'elle ne peut être reproduite à l'identique. Elle se distingue toujours en effet de sa reproduction ; à l'extrême, la copie d'une toile de maître, aussi proche soit-elle du chef d'œuvre original, jouit tout au plus de sa propre aura, pour peu et pour autant que le talent du copieur fût grand, mais elle se distingue nécessairement de son modèle.

L'apparition de la photographie opère un changement radical dans le régime de reproductibilité des œuvres d'art. L'œuvre désormais reproduite mécaniquement, *multipliée* à très grande échelle, et d'une façon extrêmement fidèle, est vidée de son aura. L'œuvre d'art n'est plus un objet unique voué à l'éternité. La perte de l'aura porte atteinte à la mise à distance de l'œuvre : sa mise à l'écart du monde empirique n'est plus une assurance incontestable. La photographie la première, dans l'ordre des nouvelles formes artistiques liées aux nouvelles technologies de reproduction du son et de l'image (cinématographe, art vidéo) opère cette rupture insupportable pour nombre d'esthètes de la fin du XIX<sup>e</sup> s. et du début du XX<sup>e</sup> s., nostalgiques d'une conception idéale et élitiste de l'art qui les pousse au rejet de la photographie, comme Charles Baudelaire et Lamartine.

Le concept d'aura n'a pourtant pas été admis facilement, par les proches mêmes de Walter Benjamin comme Theodor W. Adorno. Des analyses contemporaines ont renversé les propositions de Walter Benjamin, comme celle-ci : « *Ce que manifeste en définitive la pratique moderne intensive de la reproduction, c'est le principe même de l'œuvre d'art. La reproductibilité est la condition même de l'apparition de l'art au plan de la conscience esthétique. L'art, au sens moderne du mot, comme activité autonome et justifiée de soi, existe à partir du moment où l'on admet la répétition de ses produits. (...) De même qu'un sermon ou une plaidoirie sont d'abord des actes singuliers pris dans le *hic et nunc* de leur propos persuasif et ne deviennent chefs-d'œuvre*

littéraires – page de Cicéron ou de Bossuet – que par leur répétition au-delà du contexte où ils ont servi, ainsi la reproduction assure le passage de la valeur fonctionnelle à la valeur spectaculaire, ou plutôt elle réduit à elle-même la valeur d’art originellement impliquée »<sup>85</sup>. Et Régis Michel ajoute : « Il est fort douteux que la reproduction diminue l’aura. C’est même tout le contraire. Elle la renforce. En la *modifiant*. Car la multiplicité des images exalte mécaniquement l’unicité de l’œuvre. Le modèle se fortifie de ses contrefaçons : l’abstraction du reflet (l’illusion de la réplique) promet en proportion la physique de l’objet (la réalité de la chose). »<sup>86</sup>.

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> s., c’est à Nelson Goodman que l’on doit une contribution importante aux notions d’unicité et de multiplicité, révisés au travers des concepts d’œuvre *autographique* et *allographique*. Plus récemment, Rainer Rochlitz renverse la perspective en se plaçant de point de vue du spectateur : « L’unicité (peinture), la pluralité (gravure) ou la multiplicité (littérature), telles qu’elles caractérisent les différents modes d’apparition de l’œuvre, ne concernent que l’habitable, non l’œuvre telle qu’elle est à chaque fois perçue dans les conditions d’une expérience esthétique et qui, on l’a vu, est toujours singulière : quel que soit le nombre de ses exemplaires, l’œuvre est toujours celle que nous avons devant nous et dont nous faisons l’expérience. »<sup>87</sup>.

Avec le numérique, le mode de création de l’œuvre recouvre son mode de reproduction : le numérique enchaîne l’œuvre au document. Ces questions seront examinées au chapitre suivant ([cf. B/](#)).

---

<sup>85</sup> [\[MIN 72\]](#) P. Minguet, « Unicité et multiplicabilité en art (le statut esthétique de la reproduction) », p. 97

<sup>86</sup> [\[MIC 01\]](#) R. Michel, « Eidos... », p. 19

<sup>87</sup> [\[ROC 98\]](#) R. Rochlitz, *L’art au banc d’essai...*, p. 59

## b) La mise à distance de l'œuvre par le musée

Revenons pour un temps à W. Benjamin et à la notion assez floue d'*aura* : « Qu'est-ce qu'en somme que l'*aura* ? Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre – cet homme respire l'*aura* de cette montagne, de cette branche »<sup>88</sup>. L'œuvre appelle la distance pour être opérante : distance spatiale et distance temporelle. L'œuvre d'art unique possède cette contradiction essentielle de rendre perceptible un lointain dans sa proximité spatiale avec le spectateur ; toutefois, bien que proche physiquement dans l'espace du musée (à quelques centimètres parfois du regard), elle n'en demeure pas moins « mise à distance » par l'institution.

Munie des qualités (unicité, perfection) qui, historiquement, sont des attributs de sa fonction rituelle et qui renvoient au divin, « plus l'œuvre s'éloigne, plus elle devient visible. Mais en même temps, *plus elle se montre, plus elle se cache*. (...) L'*aura* est ce qui se charge de l'œuvre pour la faire disparaître »<sup>89</sup>. Ces caractères sont donc antithétiques avec l'exposition où l'œuvre perd sa fonction religieuse.

Pour Valéry, l'œuvre aspire à se mettre à l'écart, à être seule, à échapper à la cacophonie engendrée par la présence d'autres œuvres, et des spectateurs<sup>90</sup>. Adorno, tout en reconnaissant l'irréversibilité du phénomène de muséification

---

<sup>88</sup> [BEN 00] W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936) » *in Ecrits français*, (trad. J.-M. Monnoyer), Paris, Gallimard, 1991, p. 144

<sup>89</sup> [TAC 99] B. Tackels, *L'Œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin – Histoire d'aura*, p.10

<sup>90</sup> [VAL 60] P. Valéry, *Œuvres*, II., Paris, Gallimard (Coll. « La Pléiade »), 1960

de l'art constaté par Valéry et Proust, rejoint la conception de ce dernier selon laquelle le musée opère une nécessaire mise à l'écart des œuvres qu'il détache de leur finalité première. Malraux souligne qu'une œuvre ne peut se placer hors du monde car elle renvoie, malgré elle, aux autres œuvres avec lesquelles elle forme une histoire. Et M. Blanchot d'ajouter que le musée est le lieu nécessaire de cette rencontre : « le Musée n'est pas un mythe, mais une nécessité : c'est que la condition d'être hors du monde que cherche à soutenir l'œuvre d'art, la met cependant en rapport avec un ensemble, finit par constituer un tout et donne naissance à une histoire »<sup>91</sup>. S'opère ainsi une dialectique au sein du musée, entre une œuvre particulière et les grandes œuvres, entre une œuvre et toutes les autres : c'est la *métamorphose* chère à A. Malraux<sup>92</sup>. Récemment, Bernard Deloche considère que l'art et le musée entretiennent un lien indissoluble car le musée a pour vocation d'opérer une distanciation de l'œuvre par rapport au réel afin de la désigner comme un artefact d'une nature particulière : il a pour finalité de nous montrer « du sensible à l'état pur » ; reprenant la célèbre formule de Maurice Denis, il affirme : « avant d'être une nativité, une vierge, un paysage ou une nature morte, avant même de recevoir un statut spécifique dans le champ culturel, le tableau est quelque chose qui se donne à voir »<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> [BLA 71] M. Blanchot, *op.cit.*, p. 45

<sup>92</sup> Pour une critique du « musée imaginaire », cf. [BLA 97] J.-L. Déotte « Le musée et la bibliothèque » : le musée imaginaire ne peut fonder le développement d'un savoir historique sur l'art : « Malraux sera certainement celui qui, du côté du musée et dans une perspective hégélienne, va produire la fiction d'une totalité de l'œuvre d'art, d'une totalisation de l'art, non seulement en termes d'accumulation de toutes les œuvres, ou du moins de photos des œuvres, de photos de fragments d'œuvres. Ce sera l'idée à la fois d'une totalisation et en même temps l'idée que la totalisation de l'art, du fait de la photographie, rend possible le savoir absolu de l'art lui-même » (p. 29). Cette dénégation se fonde sur le fait que la photographie n'est pas elle-même un médium neutre puisqu' « elle a un devenir artistique » (p. 30)

<sup>93</sup> [DEL 01] B. Deloche, *Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*, p. 85-56

### c) L'œuvre ubiquiste

Le changement de régime de reproductibilité de l'œuvre, s'il a porté atteinte à l'aura, n'en a pas moins assuré sa diffusion à grande échelle. L'hypermédia en a encore élargi le champ à partir du début des années 1990 à travers la réalisation de CD-ROM qui ajoutent, à l'image fixe ou animée et au son, une relation interactive aux reproductions d'œuvres. Le développement de ces productions restait lié à celui de l'équipement des ménages en micro-ordinateurs, car elles visaient clairement le grand public. Corinne Welger-Barboza en a analysé le développement et son utilisation dans la présentation des collections et la diffusion du patrimoine : « Le musée y projette un support didactique idéal qui renforce sa vision actuelle de la démocratisation du rapport aux œuvres d'art. »<sup>94</sup>.

Toutefois, c'est la connexion des supports numériques hypermédia au réseau Internet qui apporte un moyen décisif d'atteindre ces objectifs. Mais, pour les œuvres d'art numérique, il ne constitue pas seulement un moyen de diffusion privilégié : Internet devient un *medium* pour lequel les artistes créent des œuvres numériques spécifiques. Les premières réalisations de l'art numérique, alors appelé « art informatique », datent des années 1960. Certains considèrent même que le premier branchement d'un ordinateur sur un réseau de communication en 1950 constituerait une date fondatrice pour l'art numérique en réseau. L'introduction de cette technologie dans l'art apporte un bouleversement fondamental : l'œuvre est dématérialisée (elle n'apparaît que comme une image lumineuse à travers des écrans émissifs), sans lieu d'attache (à l'exception des images qui seraient conçues pour un environnement bien

---

<sup>94</sup> [WEL 01] C. Welger-Barboza, *Le patrimoine à l'ère du document numérique...*, op. cit., p. 50

particulier<sup>95</sup>), transmissible à tout instant en n'importe quel endroit de la planète, et potentiellement indestructible (possibilité de réaliser un nombre infini de copies rigoureusement identiques à l' « original »). L'œuvre, devenue ubiquiste, réalise ainsi la prémonition de Valéry : « Sans doute ce ne seront d'abord que la reproduction et la transmission des œuvres qui se verront affectées. (...) Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel. Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera, et quelque appareil. »<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> ...ou pour une exposition, encore que dans ce cas, si l'on songe par exemple à la dernière exposition Léonard de Vinci au Musée du Louvre, l'image numérique de très haute définition diffusée sur écran géant (*La Cène*) pourrait être présentée dans n'importe quel autre lieu.

<sup>96</sup> P. Valéry, « La conquête de l'ubiquité », p. 1284-1287, *in Œuvres*, p. 1284

## CHAPITRE II : L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DE SA REPRODUCTIBILITÉ NUMÉRIQUE

Le passage de la reproduction analogique de l'œuvre d'art (photographie, cinématographe, enregistrement mécanique ou électro-magnétique du son) à sa reproduction numérique entraîne une seconde mutation fondamentale, après celle qui fut opérée par le passage de la reproduction manuelle (gravure, estampe etc.) à la reproduction analogique (de l'image et du son). Ces changements de régime de reproductibilité induisent de nouveaux rapports entre l'œuvre et le document : le double mouvement généré par l'accélération des progrès de l'informatique (en matière d'uniformisation des supports de conservation) et par le développement des réseaux (Internet), entraîne une mise au même plan de toutes les œuvres numériques, qui sont également transformées en documents sur l'art lui-même, immédiatement et universellement disponibles. On assiste, écrit Corinne Welger-Barboza à l'apparition d'un regard documentaire sur l'art : « La numérisation du support électronique dissémine une exploitation documentaire du patrimoine, savoir-faire directement issu des pratiques et des sciences de l'information »<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> [WEL 01] C. Welger-Barboza, *Le patrimoine à l'ère du document numérique...*, op. cit., p. 8

## 1. Œuvre et document

Lorsque Francis Bacon fait le célèbre portrait du pape Innocent X, d'après le non moins célèbre tableau de Velásquez, il n'utilise qu'une reproduction de l'œuvre originale qu'il avoue n'avoir jamais vue. C'est donc le document sur l'œuvre qui sert de modèle à l'œuvre, affirmant d'une manière magistrale un nouveau mode de production de l'image qui perd ainsi son caractère anthropocentré en évacuant toute référence directe au réel, celui-ci n'étant perçu au mieux qu'à travers sa reproduction technique (la photographie).

Pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> s. la distinction entre un *document* et une *œuvre* est clairement établie. Est document ce qui témoigne, ce qui prouve, ce qui informe. Investie d'une *aura*, l'œuvre se distingue du document qui renseigne sur elle. L'apparition de la photographie bouleverse cette distinction, et les analyses de Walter Benjamin résonnent comme l'un des derniers avatars de la conception idéale d'une œuvre qui tend à la perfection, jugée selon des critères esthétiques absolus mais indéfinissables. C'est logiquement chez Benjamin que l'on trouve une étude des rapports historiques de l'œuvre, du document et de leur distinction<sup>98</sup>. Le document permet aussi de créer une relation universelle entre toutes les œuvres, d'époques et d'origines fort différentes, dans un *musée imaginaire*<sup>99</sup>.

La ligne de partage perd de sa netteté après 1950, notamment avec le développement des performances artistiques et la dématérialisation de l'œuvre. Par nature, les performances sont des événements qui requièrent en

---

<sup>98</sup> [BEN 28] W. Benjamin, *Sens unique*

<sup>99</sup> [MAL 65] A. Malraux, *Le musée imaginaire*

principe la participation des spectateurs ; bien qu'éphémères, ces « prestations » artistiques ont très tôt été informées par les artistes eux-mêmes, soucieux d'en conserver un témoignage. L'œuvre ainsi documentée persiste plus ou moins largement dans la trace : « Par le passé, des artistes ont 'documenté' leurs performances, mais il s'agissait simplement de conserver le témoignage de l'occurrence d'une action. »<sup>100</sup>. Le musée a dû lui aussi s'impliquer dans la distinction entre œuvre et document, dès lors qu'il a commencé à exposer des performances, à la fin des années 1970<sup>101</sup>.

Mais la trace peut tendre à se substituer entièrement à l'œuvre elle-même, car : « Plus nombreux sont ceux qui 'voient' des performances par la reproduction que ceux qui ont jamais pu y assister réellement. La lecture d'un texte imprimé, la contemplation des illustrations qui l'accompagnent sont une expérience inévitablement différente de celle qui consiste à assister en personne à un événement. Le lecteur peut revenir aussi souvent qu'il le souhaite à l'image d'une performance exécutée une seule fois, et ressusciter à de nombreuses reprises cette dernière en imagination »<sup>102</sup>. Le document sur l'œuvre génère ainsi une perception qui peut être extrêmement éloignée de l'œuvre d'origine (la performance unique), voire acquérir le statut d'œuvre à part entière. On se rapproche ainsi de l'art conceptuel dans lequel l'œuvre n'existe souvent pas réellement : elle émerge *potentiellement* de l'appareil conceptuel et documentaire qui la constitue. Le document se fait œuvre ; ainsi dans *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth<sup>103</sup>, sont associées une vraie chaise et sa reproduction en noir et blanc dont la valeur documentaire est renforcée par l'inscription de la définition du mot « chair » tirée d'un dictionnaire.

---

<sup>100</sup> [GOL 99] R. Goldberg, *Performances, l'art en action*, p. 32

<sup>101</sup> [GOL 99] *Ibid.*, p. 25

<sup>102</sup> [GOL 99] *Ibid.*, p. 33

<sup>103</sup> 1965, M.N.A.M. – Centre Georges Pompidou

Avec le numérique, le télescopage entre l'œuvre et le document se fait encore plus remarquable, l'un tendant vers l'autre en un isomorphisme qui rend ambiguë leur distinction et qui fait prévoir des transformations importantes dans le devenir du musée en un « musée médiathèque »<sup>104</sup>. L'image numérisée relève de deux catégories : une image de reproduction (l'image d'une œuvre d'art est numérisée, soit par prise directe, avec un appareil photographique, soit à l'aide d'un scanner à partir de la photographie analogique de l'œuvre originale) ou une image de *synthèse*, c'est-à-dire élaborée par l'ordinateur sans nécessairement faire référence au réel. Le passage de l'une à l'autre est possible grâce à des logiciels de traitement de l'image ; l'ordinateur est aussi en mesure de *simuler* les moyens traditionnels de création de l'image (graphisme, peinture etc.).

Pour ne s'en tenir qu'à l'image, le numérique entraîne la disparition complète de la notion d'original et de copie. L'image numérique accède à cette ubiquité pressentie par Paul Valéry, mais une ubiquité totale, qui n'est pas celle de la reproduction démultipliée qui se distinguerait encore d'un original comme l'est un concert entendu sur un disque, ou une toile découverte sur une reproduction, aussi bonne soit-elle. Plus d'original, plus de copie, puisque l'un et l'autre dissolvent complètement leurs différences sous le règne du code informatique. Une des conséquences essentielles de cette égalité est la convergence technologique de l'œuvre numérique avec le document.

---

<sup>104</sup>[[WEL 01](#)] C. Welger-Barboza, *Le patrimoine à l'ère du document numérique...*, *op. cit.*

## 2. La tentation documentaire du musée

Le musée s'est donc trouvé contraint, pour les raisons que nous venons de dire, de se faire producteur de documents sur l'œuvre, car « ...les œuvres produites depuis la fin des années soixante ne se laissent pas 'historiser' aussi facilement que les tableaux de chevalet modernes. », ainsi que le note Jean-Marc Poinot à propos des idées et des réalisations de William Rubin au MoMA. Le musée a donc développé une fonction documentaire pour répondre à ces nouvelles données, au risque d'une ambiguïté essentielle : « On sait que l'attitude documentaire est toujours une tentation du musée, mais on ne doit pas perdre de vue que l'histoire de l'art au musée, c'est une collection d'objets esthétiques dont la dimension historique est dite et qu'un musée d'art est l'archive de l'art dans la mesure même où il a conféré aux objets esthétiques du fait qu'il les conserve une dimension esthétique »<sup>105</sup>.

Dès la fin des années 1970, les musées ont commencé à s'intéresser aux performances, d'abord en les intégrant dans des rétrospectives ou des expositions d'artistes<sup>106</sup>, puis en se confrontant à la délicate question de la conservation, c'est-à-dire du souvenir de la performance : dès lors les textes et surtout la photographie –dans un premier temps– sont les supports de remémoration d'un événement unique qui sont les seules traces à partir desquelles le spectateur doit reconstituer en imagination la performance. Mais ces traces elles-mêmes ne sont pas sans induire une déformation dans cette reconstitution, puisque le choix des éléments qui seront transmis est tributaire de l'artiste ou du photographe qui les aura enregistrées : « Les prises de vue sont généralement dues à un cercle dévoué de photographes de toutes

---

<sup>105</sup> [POI 99] J.-M. Poinot, *Quand l'œuvre a lieu...*, p. 20

<sup>106</sup> [GOL 99] *Ibid*, p. 25

nationalités (...). Travaillant rarement sur commande, et aussi rarement rémunérés (...), ces photographes sont autant d'historiens de la performance. Chacun exprime son point de vue particulier sur le travail d'un artiste et sur le milieu intime dans lequel tous deux évoluent, souvent en tandem »<sup>107</sup>. Afin de contrôler la conservation du souvenir de leurs performances, beaucoup d'artistes utilisèrent par la suite eux-mêmes la vidéo. Les performances artistiques survivent donc, partiellement, sous forme de documents ; l'œuvre elle-même n'est plus, subsiste son souvenir. Il y a là une rupture fondamentale avec la mission traditionnelle du musée qui consiste à conserver l'artefact lui-même.

La dématérialisation de certaines œuvres produit aussi du discours sous toutes ses formes (vidéo, texte, enregistrements sonores). Il est de la nature de nombreuses œuvres d'art contemporain, au premier rang desquelles *l'art conceptuel*, de proposer un « *mode d'emploi* » de l'œuvre, ou du moins un « *mode de mise en œuvre* » permettant d'exister réellement ou dans une représentation mentale du spectateur. L'œuvre produit aussi son propre discours et sa propre documentation.

Favorisé par la nature de l'inventaire informatique et de sa souplesse d'utilisation (ouverture, augmentation, et modification sont simples à réaliser), l'inventaire muséal touche désormais, selon Elisabeth Caillet, à l'utopie : « La position du musée est celle qui consiste à croire qu'il est possible de tout inventorier : la collection du musée, les œuvres de tel artiste, l'environnement de l'œuvre à toutes les époques qui l'ont accueillie, les œuvres des artistes proches, les collections par lesquelles l'œuvre est passée, etc. »<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> [GOL 99] *Ibid*, p. 34

<sup>108</sup> [CAI 95] E. Caillet, *Professions en mutation*, p. 63

### 3. Archivage et conservation

« Le musée est mémoire, écrit E. Caillet. Il est donc légitime que les conditions techniques de la mémoire affectent directement la nature même des musées, de ce qu'ils conservent et des moyens à l'aide desquels ils conservent ; mais aussi de ce qu'ils donnent à voir au visiteur et des modalités de cette mise à disposition<sup>109</sup>. » Jean-François Lyotard définit plusieurs catégories de mémoires dans *L'inhumain. Causeries sur le temps* qui permettent de penser le rapport de l'œuvre au musée et à l'histoire.

Le point où se cristallise de la manière la plus complexe la convergence entre l'œuvre d'art numérique et le document numérique est celui de la conservation des œuvres. Cette spécificité de l'œuvre numérique fait ressurgir la mise en regard du musée et de la bibliothèque, non pas pour la première fois, mais d'une façon nouvelle (B. Banc-Montmayeur, J.-L. Déotte<sup>110</sup>). Le rapprochement entre les deux institutions est en effet déjà fort ancien et fait apparaître de nombreux points communs, à commencer par le rapport que leurs objets entretiennent avec le temps. La bibliothèque repose sur deux principes : celui de l'homogénéisation et de l'archivage, rendus possibles par l'écriture et par son caractère alphabétique. Elle entretient des rapports au document proches de ceux du musée à certains égards, mais aussi très différents.

---

<sup>109</sup> [CAI 95] *Ibid.*, loc. cit.

<sup>110</sup> [BLA 97] M. Blanc-Montmayeur et alii, *Le musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis*

## a) La question de l'auteur

La perte de l'unicité en art ne vaut pas seulement pour l'œuvre mais concerne aussi l'auteur. Non seulement la fonction auctoriale se trouve divisée entre plusieurs « producteurs » (nous n'osons pas dire « artistes », puisque, dans le cas des performances notamment – domaine qui a particulièrement contribué à cette problématique – s'opère encore clairement la plupart du temps la distinction entre l'artiste et les spectateurs qui participent à la performance), mais il existe dans certains cas une difficulté à identifier clairement un groupe d'auteurs.

Sans s'attarder sur les questions liées à l'authenticité, malgré leur importance pour l'art contemporain<sup>111</sup>, se pose bien le problème de l'attribution de la paternité de l'œuvre. Nous verrons qu'avec le Net-art, cette question revêt une complexité particulièrement grande. Selon Howard S. Becker « Une œuvre d'art doit sa forme définitive aux choix successifs, importants et minimes, que l'artiste et d'autres effectuent jusqu'au dernier moment. (...) L'œuvre prend sa forme à mesure que s'opère ces choix. »<sup>112</sup>. La solution qui est apportée par un consensus des participants des « mondes de l'art » est de n'accorder *in fine* le statut d'auteur qu'aux réalisateurs principaux de l'œuvre, défini comme « ceux dont le choix compte vraiment, dont les actions révèlent un talent particulier et dont la réputation dépend directement de l'accueil réservé aux œuvres ».<sup>113</sup> Ces difficultés rencontrent par ailleurs les questions d'identification de l'œuvre par le musée<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Selon Nathalie Heinich, l'authenticité « ne serait pas une qualité substantielle, appartenant à l'objet mais un effet du regard porté sur l'objet » ([EDE 02] N. Heinich, B. Edelman, p. 181)

<sup>112</sup> [BEC 88] H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, p. 209

<sup>113</sup> [BEC 88] *Ibid.*, p. 212

<sup>114</sup> Les réflexions sur le droit d'auteur et de reproduction émanant de professionnels de musées et recueillies dans [BRO 99] D. Broch, J. Davallon, C. Camirand, H. Gottesdiener, et alii, *Les musées face*

Dans le cas de l'œuvre numérique, les réflexions d'Edmond Couchot prennent compte d'une donnée supplémentaire inhérente à cette forme d'art : « On assiste alors, avec la simulation numérique, non seulement à un ultime déplacement de la responsabilité du créateur mais également à l'apparition d'une véritable *autonomisation de cette responsabilité* ». Cette responsabilité passe « par la manipulation de savoir-faire technoscientifiques hypersophistiqués, par une relation de l'homme à la machine entièrement renouvelée »<sup>115</sup>.

La question de l'auteur renvoie inéluctablement, pour le musée, à celle des droits juridiques attachés. Elle se confronte nécessairement aux questions plus larges qui concernent les droits à la reproduction de l'image numérique ; Anne Latournerie, responsable de l'administration du projet informatique de la B.N.F., rappelle que le droit français a posé depuis 1957 « le principe de neutralité du droit par rapport à la technologie. Or en réalité aujourd'hui, ajoute-t-elle, il est vraiment difficile de méconnaître que les projets technologiques, en particulier la vision de l'hypertexte, organisatrice sur le Web, induisent des points de vue sur les relations auteur/lecteur, sur le système de régulation/circulation des œuvres et qu'il existe en outre une normalisation technologique qui est concurrente de la normalisation juridique. »<sup>116</sup>. Ces questions des droits d'auteur sont également à considérer dans l'espace plus large du débat sur la reproduction des images numérisées d'œuvres d'art et sur celui de l'utilisation des logiciels « libres » et de l'« open source ».

---

à l'édition multimédia, si elles concernent directement le multimédia au service des musées (cd-rom et sites Internet de musées), apportent d'intéressants éclairages sur la perception de ces problèmes au sein du musée lui-même.

<sup>115</sup> [COU 91] E. Couchot, « Esthétique de la simulation. Une responsabilité assistée ? », p. 148

<sup>116</sup> [LAT 02] A. Latournerie, « Aux sources de la propriété intellectuelle : quelques clés pour une lecture politique et culturelle des batailles du droit d'auteur », p. 185

## b) L'archivage et la conservation du numérique

En matière de numérique, le musée se trouve paradoxalement confronté à de difficiles problèmes de conservation des œuvres (ou des documents d'une manière plus générale), malgré leur dématérialisation en un code infiniment reproductible à l'identique car : « si ni le code ni les octets ne s'altèrent, s'ils peuvent être dupliqués sans perte à l'infini, les dispositifs matériels s'usent, deviennent industriellement obsolètes, donc introuvables, et la programmation de l'interactivité ne reste pas indéfiniment compatible avec l'évolution des systèmes opératoires, ou même matériels (disparition des périphériques comme les lecteurs de disquettes, voire les claviers, etc.). »<sup>117</sup>.

Des réflexions importantes sur ce sujet sont engagées depuis quelques années sous l'impulsion de l'artiste Jon Ippolito<sup>118</sup>, conservateur au département Media Arts du Guggenheim Museum (New-York), inventeur du concept de *Variable Media*, ou par Alain Dépocas<sup>119</sup>. Toute action de préservation d'une œuvre qui entre dans cette catégorie (installation, ou Net-art par exemple) doit être précédée d'une description de l'œuvre par l'artiste lui-même. À lui revient également la responsabilité de définir les modalités de conservation de l'œuvre. Dans le cas de l'œuvre numérique, il est possible d'opter pour la « migration » c'est-à-dire rendre possible le transfert ultérieur d'une œuvre lorsque son support sera obsolète vers un nouveau support (exemple : passage de la disquette au CD-ROM, puis au DVD-ROM), ou pour l'« émulation », qui consiste à créer un logiciel permettant au matériel, à chaque nouvelle

---

<sup>117</sup> [KER 00] C. Kerjan, X. Perrot, « Les musées et l'art numérique en 2000 », p.139

<sup>118</sup> [IPP 03] A. Dépocas (Alain), J. Ippolito (Jon), J. Caitlin, dir., *Permanence Through Change : The Variable Media Approach*, disponible sur <http://www.variablemedia.net/> <26 août. 03>

<sup>119</sup> [DEP 01] A. Dépocas, « Digital Preservation : Recording the Recoding. The Documentary Strategy », [http://www.aec.at/20jahre/archiv/2001/2001\\_340.rtf](http://www.aec.at/20jahre/archiv/2001/2001_340.rtf) <14 févr. 03>

modification technologique, de continuer à lire ce qui a été stocké sur un ancien support.

Les documents qui « circulent » sur Internet, pour ne s'en tenir qu'à ceux qui concernent l'art, posent des problèmes délicats d'archivage et de conservation. Commencer par prendre les dimensions du réseau afin de mettre en évidence la dérision des moyens disponibles : voilà, jusqu'à ce jour, le point de départ de nombreux écrits consacrés à l'archivage du réseau Internet<sup>120</sup>. Néanmoins, à en croire les récents développements technologiques relatifs aux mémoires numériques<sup>121</sup>, ce qui paraissait utopique hier encore serait accessible dans un futur assez proche. Mais s'il advenait que la possibilité conserver la mémoire intégrale d'Internet était prochainement à notre portée, cette mémoire serait aussi absurde dans son contenu que la bibliothèque de Borgès<sup>122</sup>, considérée non comme métaphore de l'infini, mais comme masse documentaire indifférenciée, composée d'un ensemble de documents aussi inutiles que dénués de sens.

---

<sup>120</sup> P. Lyman, « Archiving the World Wide Web », s.d., <http://www.clir.org/pubs/reports/pub106/web.html> <25 août. 03>

<sup>121</sup> J. Péping, « Le nouveau défi du stockage de données », p. 43-59, *in* *Université de tous les savoirs*, vol. 7, *Les Technologies*, Paris, Odile Jacob, 2002

<sup>122</sup> J.-L. Borgès, *La Bibliothèque de Babel*, p.71-81, *in* *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957

### CHAPITRE III : L'ŒUVRE CONTEMPORAINE ET SA MÉDIATION INSTITUTIONNELLE

Dans les années 1960, le musée doit affronter un ensemble d'éléments qui, s'ils ne sont pas nouveaux, se conjuguent pour en contester profondément la conception : le statut de l'objet dans l'œuvre d'art et la position relative des artistes, l'attitude de ceux-ci à l'égard du musée et la mise en concurrence de l'exposition permanente et de l'exposition temporaire<sup>123</sup>. Le développement des réseaux porte un nouveau coup au musée en entraînant la « désintermédiation » de l'art, en « shuntant » les institutions dans leur rôle de médiation.

P. Rasse<sup>124</sup> interroge le musée en tant qu'espace public à partir des analyses de J. Habermas<sup>125</sup> sur les conditions d'apparition et la formation de cet espace. Les analyses déjà citées de J. Davallon<sup>126</sup>, à partir de la notion complexe de dispositif culturel, posent la question du musée en tant que média. F. Dagognet<sup>127</sup>, dans ses propos sur l'avenir des musées, discerne trois moments dans leur histoire, depuis leur condamnation comme lieux d'accumulation inutile et d'enfermement jusqu'au nouveau musée (« le musée renversé ») en passant par une période de « politique du souvenir ».

---

<sup>123</sup> pour une vue d'ensemble des débats qui concernent le développement du musée en tant qu'institution de médiation culturelle, voir la première partie de [BER 02] C. Bernier, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution* ; cet ouvrage a, en outre, l'intérêt de présenter des références anglo-saxonnes

<sup>124</sup> [RAS 98] P. Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*

<sup>125</sup> [HAB 78] J. Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*

<sup>126</sup> [DAV 00] J. Davallon, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique* ; [DAV 97] « L'évolution du rôle des musées », *in Lettre de l'OCIM*, 49, janv.-fév. 1997 ; [DAV 92] « Le musée est-il un média ? », *in Publics et Musées*, 2, déc. 1992 ; [DAV 86] *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*

<sup>127</sup> [DAG 84] F. Dagognet, *Le musée sans fin*

Le musée opère sur l'œuvre cette abstraction du temps et de l'espace, non seulement par arrachement de l'œuvre de sa fonction d'origine (église, salon particulier) mais aussi en créant un cadre destiné à lui conférer le plus d'autonomie possible, le parangon de cette conception étant d'un point de vue muséographique le « cube blanc » censé laisser à l'œuvre un espace suffisamment neutre et vaste pour que rien n'interfère dans sa médiation ni dans sa force d'expression (B. O'Doherty<sup>128</sup>). Malgré le très large consensus qui paraît exister chez les commissaires d'exposition et chez les conservateurs à propos de ce cube blanc, à commencer par le Musée National d'Art Moderne au Centre Georges Pompidou, certains auteurs réfutent radicalement cette conception : « ... l'utopie contradictoire de l'exposition d'une œuvre, écrit René Vinçon, est de la présenter telle quelle, toute seule, ou plutôt comme si elle pouvait être isolée intégralement, et vue exclusivement pour elle-même, dans une autarcie éternelle. Contradictoire, car le résultat est le plus souvent de couper l'œuvre de sa réception par un 'in vitro' qui, croyant l'activer, la désactive, désamorce son mode d'existence esthétique, lequel ne peut pas ne pas être en relation d'interférence avec un contexte, un 'cadre', un environnement, qui, comme tels, sont voués aux changements »<sup>129</sup>. D'autres mettent en avant l'inadéquation foncière entre cet espace uniforme et normatif, et certaines œuvres d'art contemporain qui ne peuvent se plier à un cadre prédéterminé : « A partir des avant-gardes historiques, et plus encore des années 1960/1970, il semble de plus en plus évident que l'espace classique d'exposition ne peut plus contenir certaines propositions qui, précisément, excèdent le cadre des salles tridimensionnelles et des durées limitées. (...) Elles respectent donc de moins en moins un principe de déroulement et de narration linéaire. (...) Parce qu'il [le « white cube »] limite ou contrarie la

---

<sup>128</sup> pour une étude d'ensemble de cette question et une approche historique, cf. B. O'Doherty, plusieurs articles dans *Artforum* intitulés « Inside the White-Cube » : mars 1976 (p. 24-30), avril 1976 (p. 26-34), novembre 1976 (p. 38-44)

<sup>129</sup> [VIN 99] R.Vinçon, *Artifices d'exposition*, p.21

lisibilité (et la compréhension) de nombreuses propositions contemporaines, cet espace classique s'avère très rapidement frustrant pour le spectateur qui doit alors se livrer à des contorsions physiques et mentales un peu exagérées. (...) Face à des pratiques contemporaines difficiles et complexes dans leurs déroulements et leurs protocoles, il semble y avoir une absence de réflexion sur les conditions possibles de leur présentation et un manque de courage pour proposer des solutions imaginatives »<sup>130</sup>.

### 1. Déclin de l'objet au profit de l'artiste

Avec la fin de la valeur suprême de l'unicité de l'œuvre d'art, et du diktat des jugements esthétiques (la dimension morale de l'esthétique kantienne ayant exercé une influence considérable sur l'appréciation des œuvres d'art), l'œuvre s'est inclinée du côté de l'objet anecdotique sous l'influence de Marcel Duchamp et du mouvement Fluxus, et de diverses autres tendances parmi lesquelles la dématérialisation (lorsque l'artiste travaille avec l'énergie ou le temps, l'œuvre ne peut plus revendiquer la moindre matérialité), la perméabilité des genres et des catégories (arts mineurs/arts majeurs, art populaire/ « grand art ») ou les tentatives d'exploration de l'acte de créer inhérents à l'œuvre elle-même.

Le déclin de l'objet au profit de l'artiste conduirait, pour H. Rosenberg à la « dé-définition de l'art » : « The artist has become, as it were, too big for art<sup>131</sup> ». Les artistes produisent des objets dont on ne sait dire s'ils sont de l'art ou non

---

<sup>130</sup> [ARTb 02] C .David, « Accompagner la discursivité de l'art expérimental », p. 65-66

<sup>131</sup> [ROS 92] H. Rosenberg, *The De-definition of Art*, p. 11

et qu'il appelle « anxious objects ». L'artiste est auto-proclamé : « Everything can be done through art, whatever an artist does is a work of art. (...) The nature of art has become uncertain. No one can say with assurance what a work of art is – or, more important, what is not a work of art<sup>132</sup>». L'art atteint ainsi un point où l'artiste se perd lui-même : « The post-art artist carries the de-definition of art to the point where nothing is left of art but the fiction of the artist. (...) The de-definition of art necessarily results in the dissolution of the figure of the artist, except as fiction of popular nostalgia. In the end everyone becomes an artist »<sup>133</sup>.

## 2. Le musée contesté

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> s., les artistes tentent de s'émanciper du musée au moment même ou changent leur statut et leur rôle dans la société. Paul Ardenne voit dans l'irrépressible institutionnalisation de l'art la cause de la transformation de l'artiste en un « animateur institutionnel », qui, malgré son statut encore marginal, se révèle « une figure sociale formatée pour l'*establishment* artistique »<sup>134</sup>, figure honnie par d'autres qui, pour s'en détacher, s'éloignent à la périphérie, dessinant une tendance contemporaine qui se distingue notamment par « sa capacité (...) à générer une esthétique singulière, fréquemment marquée par le primat de la communication (...) sur l'impératif de l'œuvre d'art comme vecteur de contemplation »<sup>135</sup>.

---

<sup>132</sup> [ROS 92] H. Rosenberg, *op. cit.*, p. 12

<sup>133</sup> [ROS 92] H. Rosenberg, *op. cit.*, p. 13

<sup>134</sup> [ARD 99] P. Ardenne, *L'art dans son moment politique*, p. 17

<sup>135</sup> [ARD 99] *Ibid.*, *loc. cit.*

En 1968, un groupe auquel appartient Marcel Broodthaers crée une assemblée libre au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles qui veut non pas nier radicalement le musée, mais en refuser le symbolisme : « Broodthaers entend démythifier le statut du musée comme intermédiaire indispensable et autoritaire (un aigle) entre l'homme et l'art »<sup>136</sup>. Après une période de contestation des musées, les artistes ont été conduits, à partir de la fin des années 1960, à créer eux-mêmes des « musées d'artistes », sous l'impulsion de certains conservateurs ou organisateurs d'expositions (comme H. Szeemann), et dont Marcel Duchamp préfigurait, quelques années plus tôt, la genèse avec sa *Boîte-en-valise*. Mais les artistes se retrouvèrent alors confrontés aux problèmes fondamentaux des musées : « L'artiste invité à créer un musée, à installer les œuvres, revendique progressivement une position qui est celle du conservateur. Avec cette avancée, l'artiste intègre progressivement les mécanismes du musée : acquisition, conservation, exposition, mais aussi rapports politiques avec les autorités de tutelle »<sup>137</sup>. Aussi, loin de chercher à évacuer totalement le musée, les artistes comprennent qu'il leur faut au contraire investir l'espace institutionnel d'exposition, et éviter qu'il ne leur échappe : « Songeons aussi à tous ces musées d'artistes (...) qui témoignent de la préoccupation centrale, et nullement anecdotique ou mercantile, (...) pour la forme muséale dont l'enjeu demeure la question de l'espace destinal de l'œuvre d'art »<sup>138</sup>.

Même une tentative récente de s'affronter à la toute puissante institution, pour spectaculaire qu'elle ait été, n'en témoigne pas moins d'une revendication à faire partie des « happy few », petit cénacle d'artistes vivants qui, selon Fred Forest, bénéficieraient des bonnes faveurs du Centre Georges Pompidou et verraient leurs œuvres acquises au détriment du reste du monde artistique. Ce

---

<sup>136</sup> [MAI 02] F. Mairesse, *Le musée temple spectaculaire*, p.92

<sup>137</sup> [MAI 02] *Ibid.*, p. 93

<sup>138</sup> [VAN 98] D. Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, Ante Post, 1998, p. 10

« procès pour l'exemple »<sup>139</sup>, au-delà des questions légitimes qu'il pose, témoigne de la relation ambiguë qu'entretiennent les artistes vivants avec les musées d'art contemporain ; à propos du Net-art, dont il est un des pionniers, Fred Forest notait (en 2000) que « Des musées américains (...) se lancent actuellement, non sans une certaine audace, dans l'achat de sites Internet à des artistes qui en sont les premiers ravis, stimulés et excités. »<sup>140</sup>. Cette assertion résonne comme un appel paradoxal au musée pour un artiste qui, comme d'autres, construit une partie de son discours et de son œuvre sur une critique de l'institution.

Toutefois, la majeure partie de la production artistique actuelle ne présente pas de résistance volontaire au musée, bien au contraire : le musée, par sa fonction légitimante, opère un transfert de l'œuvre de la sphère confidentielle de l'art récent à l'espace public du musée, le passage de l'événementiel à l'historique (selon un mouvement de plus en plus rapide<sup>141</sup>), et un retour à bien des égards paradoxal à la sacralisation de l'art. L'œuvre d'art contemporain acquiert en effet un rapport particulier au présent, car elle entre souvent au musée ou dans des collections publiques (FRAC<sup>142</sup>) avant même que le nécessaire processus de sédimentation critique ne soit entré en jeu. Ainsi que l'écrit Dominique Poulot : « La patrimonialisation contemporaine se vit sous une exigence d'immédiateté sans doute inédite dans l'histoire. »<sup>143</sup>.

C'est que le musée, et particulièrement le musée d'art contemporain, pris dans le double mouvement d'institutionnalisation de l'art et de muséification de la

---

<sup>139</sup> [FOR 00] F. Forest, *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain. Un procès pour l'exemple*

<sup>140</sup> [FOR 00] *Ibid*, p. 80

<sup>141</sup> Cf. notion de « patrimonialisation avancée » in [WEL 98] C. Welger-Barboza, *Le devenir documentaire du patrimoine artistique*

<sup>142</sup> sur les collections des FRAC, cf. [MARc 95] J.-H. Martin, « Collections d'œuvres : collections d'artistes ». *Collections en mouvement : les Fonds régionaux d'art contemporain*

<sup>143</sup> D. Poulot, 2001, p. 202

culture, occupe une place de premier plan au sein du vaste ensemble du monde de l'art. En entretenant des liens particuliers avec les discours sur l'art (critiques, praticiens, théoriciens, universitaires), il participe largement à la légitimation de l'art contemporain : « Ce qui doit être pris en considération aujourd'hui, c'est plutôt le fait que le système de l'art a besoin du musée, pour des raisons différentes de celles que nous avons connues jusqu'à présent : l'institution muséale agit présentement comme instance discursive indispensable pour déterminer les critères de distinction entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas »<sup>144</sup>. C'est la fonction légitimante du musée qui se fonde, historiquement, sur l'émergence, au XIX<sup>e</sup> s., de la notion d'authenticité<sup>145</sup> de l'objet artistique<sup>146</sup> et de la qualité d'auteur de l'œuvre<sup>147</sup>. L'invention du « ready-made » par Marcel Duchamp (la transformation bien connue d'un urinoir en *Fontaine*) et son rejet par le jury du Salon des Indépendants en 1917 constitue la manifestation la plus spectaculaire de cette double exigence.

### 3. Musée et exposition temporaire

Hubert Damisch, à propos de l'exposition dont il fut le concepteur au musée Boijmans, pose l'équation qui lie le musée à l'exposition temporaire : « Pour avoir souvent partie liée, institutionnellement parlant, les divers modes de présentation n'en sont pas moins susceptibles d'entrer en concurrence. Sans

---

<sup>144</sup> [BER 02] C. Bernier, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.16

<sup>145</sup> [EDE 02] N. Heinich, B. Edelman, chap. V, « Les Aléas de l'authenticité »

<sup>146</sup> [HAS 86] F. Haskell, *La Norme et le caprice*

<sup>147</sup> C. Taylor, *Le malaise de la modernité*, Paris, Éd. Du Cerf, 1994 ; R. Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982 ; [FOU 69] M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? »

doute nombre d'expositions participent-elles, à un titre ou à un autre, de la même entreprise de légitimation que le musée. Mais le seul fait qu'elles puissent trouver place dans ses murs, en marge des collections régulières, est l'indice d'une différenciation nécessaire des fonctions, en même temps que leur possible complémentarité »<sup>148</sup>.

La critique de la croissance des expositions temporaires se fait vive chez certains auteurs qui y voient essentiellement une stratégie pour tenter d'accroître la fréquentation des musées par renouvellement périodique de l'offre, et qui serait d'autant plus contestable qu'elle se ferait au détriment des collections permanentes ; certains n'y discernent aucun choix clair et réfléchi, mais plutôt des décisions opportunistes : « Ne pas faire d'exposition temporaire serait donc considéré, en France, comme un manque de dynamisme. En faire d'importantes, accompagnées de catalogues de plus en plus épais, semble assurer la notoriété du conservateur, sa carrière, sa reconnaissance par le milieu professionnel plus difficile à acquérir avec un travail concernant les fonds permanents »<sup>149</sup>.

Wil Sandberg du Stedelijk Museum (Pays-Bas), à l'encontre des pratiques courantes et de la conception du rôle du musée en vigueur dans les années 1950, privilégie l'organisation d'expositions temporaires au détriment des collections permanentes, tout en reconnaissant et en revendiquant que le conservateur y gagne un rôle de créateur : « ...un musée porte l'empreinte de son organisateur puisque c'est lui qui y rassemble ses amours. Le musée impersonnel est un cimetière, les objets y sont déposés et n'y vivent pas. Le vrai musée est une œuvre d'art »<sup>150</sup>. De son côté Elisabeth Caillet propose

---

<sup>148</sup> [DAM 00] H. Damisch, *L'amour m'expose*, p. 38

<sup>149</sup> [CAI 95] E. Caillet, *Professions en mutation*, p.88

<sup>150</sup> W. Sandberg, « Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art aujourd'hui », p.1-9, *Art d'Aujourd'hui*, s.2(1), oct.1950, cité in [MAI 02] F. Mairesse, *op. cit.*, p. 92

l'invention d'une « muséographie qui soit à chaque fois une aventure, une œuvre de création elle-même », qui ferait que l'exposition serait « nettement liée à l'univers de [son] auteur »<sup>151</sup>.

Dans un réexamen récent de cette question, N. Heinich et B. Edelman<sup>152</sup> décrivent et analysent la tension apparue entre la fonction de conservation et celle d'exposition : l'accession de l'organisateur d'une exposition au statut d'*auteur* se révèle antinomique au rôle du conservateur de musée. Les auteurs précités constatent une séparation entre la fonction d'accrochage des collections permanentes, qui a finalement assez peu évolué techniquement, et l'organisation d'expositions temporaires, dont le nombre ne cesse de croître, et qui est porteuse d'une valeur positive (position gratifiante du *commissaire d'exposition*). N. Heinich note, dans un entretien avec H. Szeemann, que l'apparition de ce statut singulier est récente : « ...ce travail trouve sa spécificité non seulement dans ces singulières conditions d'exercice mais aussi, corrélativement, dans le déplacement qu'il tend à opérer, de l'œuvre d'art à la personne de l'artiste – engendrant un style d'expositions particulier, distinct de ce qu'autorise d'ordinaire l'exposition muséale. (...) Si donc tout créateur, dès lors qu'il expose ses œuvres, s'expose à *se faire* artiste (particulièrement depuis Duchamp), de même celui qui expose (...) un artiste, contribue à en faire un artiste reconnu, tout en s'exposant à *se faire* auteur d'une exposition que lui seul peut signer...»<sup>153</sup>. Les analyses de la position auctoriale de l'organisateur d'une exposition sont nombreuses : B. Marcadé<sup>154</sup>, Bianchi<sup>155</sup>, Déotte<sup>156</sup>.

---

<sup>151</sup> [CAI 95] *Ibid.*, p. 38

<sup>152</sup> [EDE 02] B. Edelman, N. Heinich, *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, 2002

<sup>153</sup> [HEI 95] N. Heinich, *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*, p. 12

<sup>154</sup> B. Marcadé, « Exposer c'est s'exposer », p. 133-138, *in* [ARTb 02] *L'art contemporain et son exposition*

De nouveaux rapports se sont donc tissés entre l'œuvre et son lieu d'exposition. Comme le note Jean-Marc Poinso, pour acquérir sa propre autonomie dans le champ des sciences humaines, l'histoire de l'art a présumé l'autonomie de l'art moderne, ou du moins a tenté de fonder cette autonomie sur une perte du cadre et du lieu ; mais, ce faisant, elle a occulté des dimensions essentielles des œuvres d'art, alors même que les artistes ont souvent intégré dans leur prestation esthétique la prise en charge du cadre de l'exposition de leurs œuvres.

L'entrée des nouvelles technologies de communication et de l'image dans les musées modifie encore ces rapports, et engendre nombre d'interrogations chez beaucoup d'auteurs. Parmi ceux qui font preuve d'un scepticisme très affirmé, Jean Lauxerrois, dans sa critique du Centre Georges Pompidou, énumère des griefs fréquemment exprimés : « Nous assistons aujourd'hui à l'étrange collusion de la culture patrimoniale et de la technologie des nouveaux supports. L'un et l'autre s'entendent à merveille pour se servir de mutuel alibi et se prêter main forte, dans l'étonnante et insidieuse entreprise de neutralisation de la culture qui commence à s'effectuer sous nos yeux. Le retour 'intégriste' de la culture plate, nourrie de l'encyclopédisme et de la connaissance documentaire, dépourvue du moindre sens historique, s'accommode le mieux du monde des nouveaux outils qui permettent de circuler dans les réseaux de la connaissance. Le règne qui s'annonce est ni plus ni moins celui de la culture la plus muséale et la plus embaumée, celui d'un vaste 'tourisme de la connaissance' (dirait René Char), qui a délibérément

---

<sup>155</sup> [BIA 95] P. Bianchi, « Pas-réseaux-hôtes, thèses sur les avant-gardes du XXI<sup>e</sup> siècle », in *L'art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*

<sup>156</sup> [DEO 98] J.-L. Déotte, D. Huyghe, dir., *Le jeu de l'exposition*

renoncé à toute réflexion critique sur la fonction et la destination de l'œuvre d'art, sur la signification et sur l'essence de la culture d'aujourd'hui »<sup>157</sup>.

L'introduction dans les années 90 des nouvelles technologies de la communication et de l'image feraient écho, en induisant des réflexions sur les missions de l'institution, à la modification des pratiques muséographiques entraînées par l'apparition de musées consacrées aux sciences et à la technologie au début du XX<sup>e</sup> s. : l'hypermédia renverrait « les professionnels aux questions essentielles du musée (définition, moyens, rôle), en révélant les tendances sous-jacentes (instrumentalisation de l'institution, diversification des activités), et en ouvrant des perspectives insoupçonnées (organisation, sphère d'influence). »<sup>158</sup>. Mais « Ce qu'on peut redouter, écrit J.-F. Lyotard, c'est que le musée néglige les modes d'inscription et d'organisation de l'espace et du temps que sont les nouvelles technologies au moment même où elles sont en train de remplacer, dans l'humanité d'aujourd'hui, la *vieille* technologie d'écriture-graphique. Et, ce qu'on pourrait redouter encore, c'est, quel que soit le mode technique auquel satisfait le musée, que l'aspect d'archivage et de blocage, le *dispositif*, dans l'exposition des œuvres, l'emporte, dans leur réception ou leur perception, sur l'aspect de différé, de remise en jeu, de *rebondissement*, comme le dit Buren, je dirais *d'accueil de l'événement* ». <sup>159</sup>

Avec le Net-art, le musée est conduit à repenser les questions d'exposition, malgré l'expérience déjà acquise de l'utilisation des nouvelles technologies à des fins muséographiques. Il oblige d'abord à le penser en tant qu'objet à placer dans le musée, à appréhender par les concepts muséologiques et par les techniques muséographiques.

---

<sup>157</sup> [LAU 96] J.Lauxerois, *L'utopie Beaubourg, 20 ans après*, p. 18

<sup>158</sup> [KER 00] C. Kerjan, X. Perrot, « Les musées et l'art numérique en 2000 », p. 127

<sup>159</sup> [LYO 88], *L'inhumain, causerie sur le temps*

### **TROISIÈME PARTIE : LE NET-ART COMME OBJET MUSÉAL**

De toutes les productions numériques hypermédia, le Net-art existe simultanément dans et hors du musée. Il ne semble guère aujourd'hui devoir se préoccuper de ce dernier ni même des galeries ou des expositions pour parvenir à atteindre, potentiellement, le public. Néanmoins, on sent bien que la création de « portails » de Net-art par les artistes eux-mêmes ne répond pas seulement à un besoin de se regrouper pour des raisons matérielles (mettre en commun des moyens techniques), pour partager des expériences, ou pour des motifs idéologiques (élaborer une charte ou une déclaration à visée dogmatique), mais vise aussi à augmenter l'impact que chacune de ces réalisations ne pourrait obtenir seule sur le réseau. La difficulté première que rencontre toute œuvre de Net-art, comme tout site Internet, consiste à assurer sa « visibilité », c'est-à-dire son possible repérage dans l'immensité du réseau. Paradoxalement en effet, alors qu'Internet séduit par ses promesses d'ubiquité et fonde largement son succès sur la démocratisation des savoirs (la récupération excessive du « rhizome » deleuzien par de nombreux sites est caractéristique à cet égard), l'accès aux propositions artistiques créées pour le medium particulier que constitue Internet reste très chaotique : la connaissance de cette composante de l'art numérique est assez fragmentaire et il existe encore peu de catalogues de Net-art. Les moteurs de recherche courants (Google, Alta Vista, Lycos etc.) ne permettent aucunement une approche sérieuse de la question ; le classement qu'ils opèrent souverainement semble d'ailleurs, dans tous les domaines, dépendre de moins en moins de critères

qualitatifs (pertinence des résultats par rapport à la requête de l'internaute) que de considérations mercantiles. Il est possible d'emprunter au domaine des bibliothèques une réflexion qui concerne directement le Net-art, dans des termes très proches : « Loin d'en faire l'exclusivité de la BNF, écrit Viviane Cabannes, il nous faut parler ici des bibliothèques sans lieux et des réseaux : le seul lieu concret est alors celui où le lecteur reçoit l'information demandée, celle-ci étant décentralisée, stockée sur des supports compacts, et acheminée à distance par la conjugaison de l'informatique et des télécommunications. Cette figure d'une immense toile d'araignée aux ramifications infinies bouleverse l'idée d'un lieu sacralisé, qu'il soit temple ou forum, où un ensemble d'objets constituent un trésor. Certes, le rêve d'exhaustivité s'approche, mais celui de l'accessibilité s'approche-t-il autant ? »<sup>160</sup>.

Mais se regrouper ne suffit pas, et les artistes l'ont bien compris. Il faut en plus – et surtout – créer une véritable dynamique en établissant des liens (hypertextuels et réels) avec d'autres portails du même genre (*panoplie.org* renvoyant par exemple à *incident.net*), avec des organismes liés à la « production » numérique (nous plaçons dans cette catégorie les centres de création comme le CICV<sup>161</sup>), et avec des associations ou des institutions vouées à la réflexion théorique et critique sur l'art numérique, l'archivage ou, plus largement, sur les conséquences sociales de l'extension des nouvelles technologies. Un réseau se tisse ainsi, qui assure sa meilleure visibilité auprès des internautes et auprès du musée. Ces sites, encore peu nombreux, peuvent être regroupés en trois ensembles : les catalogues et « portails » (qu'ils soient issus d'initiatives d'artistes ou non), les centres de création d'art numérique, et les musées (dans un sens large : institutions publiques ou organismes privés).

---

<sup>160</sup> V. Cabannes, « Le secret », p. 181-193, in [BLA 97], p. 188-189

<sup>161</sup> Cf. [infra](#)

Constitutifs d'un en-dehors muséal dans lequel le Net-art parvient à assurer sa diffusion et, partiellement du moins, son archivage, ces sites peuvent compter désormais sur quelques musées pour partager ces missions, auxquelles ceux-ci ajoutent des pratiques d'exposition sur leur sites Internet et dans leurs propres locaux, ainsi que les premières expériences de conservation du Net-art.

Avant de subsumer sous une catégorie unique tous les musées qui présentent une collection « permanente » de Net-art, il y a lieu d'examiner dans chaque cas la nature réelle de la collection présentée : s'agit-il d'une réelle collection, c'est-à-dire d'œuvres commandées ou acquises par le musée, qui font donc partie de son patrimoine juridique, ou bien de ce que nous pouvons appeler une *pseudo-collection* qui consiste uniquement à proposer des liens vers des sites de Net-art ? Cette distinction est fondamentale, car elle marque la ligne de partage entre les œuvres de Net-art qui appartiennent aux collections d'un musée, et celles qui ne sont que référencées dans un catalogue. En l'absence d'une information précise émanant du musée, rien ne distingue clairement les œuvres qu'il possède de celles qu'il ne fait que *pointer* par un lien. Mais dans les deux cas, le résultat apparent est une légitimation des œuvres présentées, alors même que le musée n'assume pas dans le second le risque de ses choix.

## CHAPITRE PREMIER : LE NET-ART HORS DU MUSÉE : UNE FAUSSE PROMESSE ?

Pour de nombreux créateurs, nous l'avons vu, le Net-art se tient en marge des réseaux institutionnels de diffusion, et affirme une volonté de liberté à l'égard du système médiatique et du secteur marchand (logiciels libres ; copie libre des documents numériques : son, texte, image) à laquelle se mêlent souvent des revendications de nature politique. Anne-Marie Morice, rédactrice en chef de la revue en ligne *Synesthésie* rapporte l'exemple du site américain [@RTMark](#)<sup>162</sup> qui « propose des concepts pragmatiques pour saboter les activités de la net-économie. Engagement politique ou volonté de proposer de nouveaux modes d'action qui formuleraient une nouvelle esthétique de la vie ? Le but final de [@RTMark](#) étant 'd'éliminer le principe de responsabilité limitée', les cinq artistes anonymes qui administrent ce site ont créé des fonds mutualisés servant à générer des actions contre les multinationales. »<sup>163</sup>.

Des initiatives éparses de regroupement ont vu néanmoins le jour et leur aboutement permet de se faire une idée de la production de Net-art à l'échelle internationale ; elles émanent du secteur public (*entrée libre*), d'initiatives d'artistes (*panoplie.org*, *incident.net*), ou d'institutions souvent liées à la création numérique et au secteur du design (*CICV*). Nous les avons classées en trois catégories, qui correspondent à peu près à l'énumération que nous venons de faire : répertoires, portails d'artistes, portails d'institutions. Nous avons choisi d'en présenter quelques-uns, qui nous paraissent représentatifs dans chaque

---

<sup>162</sup> <http://www.rtmark.com>

<sup>163</sup> A.-M. Morice, « Des arts visuels aux (nouveaux) médias », *in* [\[CUL 01\]](#)

cas. L'on verra que, loin de tenir sa promesse d'un espace de libre création qui se suffit à lui-même et qui court-circuite les réseaux de médiation habituelle (musées ou galeries), Internet ne peut assumer seul la conservation et la diffusion du Net-art.

### **1. Le portail de Net-art : du simple catalogue à la « méta-œuvre »**

« Un annuaire ou répertoire de site est une base de donnée (*sic*) constituée généralement non automatiquement décrivant une sélection de sites et les indexant généralement à l'aide d'une liste arborescente de sujets (ou catégories) jouant à la fois le rôle d'une classification et d'une indexation matière. On peut dire qu'il s'agit d'un catalogue de sites. Une notice peut comprendre une description du site établie par l'organisme éditeur de l'annuaire ou formulé par l'éditeur du site. L'interrogateur peut formuler sa recherche à l'aide de mots et/ou en se déplaçant dans l'arborescence de sujets. (...) »<sup>164</sup>. C'est ainsi que l'Association des Bibliothécaires Français définit l'*annuaire* ou le *répertoire* sur Internet. Elle le distingue du portail : « Un portail est un site Web qui propose, à partir d'une page d'accueil, un ensemble de service à un ensemble d'utilisateurs défini (grand public, membre d'une profession ou d'une branche d'activité, etc.). Ces services comprennent généralement un ou plusieurs outils de recherche sur Internet (moteur et/ou annuaire) propres ou non au portail mais aussi des informations régulièrement

---

<sup>164</sup> Définition figurant sur le site Internet de l'Association des Bibliothécaires Français : <http://www.abf.asso.fr/liens/definitions-internet.html> <31 août. 03>

mises à jour et, le cas échéant, d'autres types de prestations commerciales ou non. »<sup>165</sup>

Il existe sur Internet des listes de sites de Net-art qui se placent entre ces deux définitions. [Entrée libre](#) est issu d'une commande publique de la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la Culture ; il propose une courte présentation de quinze sites de Net-art. Il se définit lui-même comme « Un espace virtuel dédié à une vingtaine d'artistes contemporains. ». Rien ne transparait cependant des critères qui ont prévalu pour la sélection des artistes et des sites ; le chiffre d'une « vingtaine d'artistes contemporains » paraît tout aussi arbitraire. On y relèvera quelques noms déjà reconnus de longue date : Daniel Buren, François Morellet etc. Dans le cas de Buren, il s'agit d'une proposition extrêmement simple qui consiste pour l'internaute à colorer des bandes verticales ou d'autres formes géométriques soit en se déplaçant sur l'image, soit en choisissant des couleurs, à partir, semble-t-il, de travaux anciens de l'artiste ou de photographies d'expositions antérieures. Pour chaque artiste, un très bref texte de présentation accompagne son nom. Ces courtes amorces tiennent essentiellement lieu de « mode d'emploi des œuvres ». Aucun élément descriptif de l'œuvre n'est donné, à l'exception de la date de création<sup>166</sup>. Les œuvres sont présentées sous forme de liste, sans mise en correspondance, classement ou renvoi vers des matériaux critiques ou théoriques. Il s'agit, si l'on reprend la définition précédente, d'un *catalogue* de Net-art dont les entrées correspondent aux noms des artistes, et qui constitue la forme la plus simple d'une « collection » de Net-art sur Internet.

---

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> Toutes les « œuvres » sont datées de 1998, à l'exception d'une seule qui est datée de 1999.

Fred Forest, à l'origine des concepts et des mouvements de l'art sociologique et de l'esthétique de la communication, habitué des « coups » médiatiques<sup>167</sup>, a créé en 2001 [Le Web Net Museum](#)<sup>168</sup>, site qu'il présente comme étant « un musée dynamique à vocation internationale, de nature strictement privée. Il est destiné à se substituer à des institutions plus traditionnelles pour présenter et soutenir des artistes, des œuvres, des expériences et des événements, en rapport avec la nouvelle culture numérique. ». Le site, sans doute malgré lui à en juger par la déclaration d'intention précitée, est en réalité un « musée » exclusivement consacré à Fred Forest. Il tient à la fois du catalogue, puisqu'on y trouve une liste des œuvres de l'artiste (entre 1963 et 2000) avec leurs adresses (URL)<sup>169</sup>, et du portail car il présente une tribune, une rubrique « actualité », des textes théoriques et critiques sur l'art numérique. Dans la mesure où ce site présente l'ensemble de l'œuvre de l'artiste depuis ses débuts, il est évident que le Net-art n'y tient proportionnellement qu'une place secondaire. Néanmoins, il constitue un exemple de la façon dont Internet peut être utilisé aux fins d'exposer (et la rubrique qui présente les œuvres de Fred Forest s'intitule précisément « exposition »), d'exprimer une critique du réseau et des institutions culturelles, ou d'engager des réflexions sur l'art numérique. Mais il s'agit surtout d'une véritable entreprise de promotion de l'artiste Fred Forest : liste d'œuvres avec des notices de présentation, textes biographiques qui tiennent du panégyrique<sup>170</sup> – sympathique – autour desquels sont réunis les noms de quelques personnalités du monde numérique<sup>171</sup> : philosophes,

---

<sup>167</sup> Il est le premier artiste à avoir vendu aux enchères une œuvre numérique (*Parcelle/Réseau* à l'Hôtel Drouot, en octobre 1996), le premier à s'être marié sur Internet. Il a été à l'origine d'un procès retentissant contre le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou auquel il reprochait le refus de lui communiquer les contrats d'achat d'œuvres d'art contemporain. Au terme d'une longue bataille juridique, le Conseil d'Etat finit par le débouter de ses demandes le 15 janvier 1997.

<sup>168</sup> <http://www.webnetmuseum.org/info/>

<sup>169</sup> Les URL ne sont toutefois pas présentées sous forme de liens actifs. <31 août. 03>

<sup>170</sup> « On dit de lui qu'il est le " pape " des réseaux et on le nomme Citizen Fred ! (...) Incontournable en France, il est l'artiste pionnier et incontesté des moyens de communication modernes. » : [http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo\\_retr\\_fredforest/edito\\_fr.htm#text](http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo_retr_fredforest/edito_fr.htm#text) <31 août. 03>

<sup>171</sup> Annick Bureau, Louis-José Lestocart, Mario Costa, Pierre Lévy, Derrick de Kerckhove, Pierre Restany†, Pierre Moeglin

critiques, sociologues, etc., qui font figure de caution intellectuelle. Le héraut du Net affiche une volonté délibérée de se tenir à la marge des circuits institutionnels, et semble une exception dans le domaine du Net-art.

En effet, plus nombreux sont les artistes qui regroupent leurs œuvres dans des sites comme [panoplie.org](http://panoplie.org) qui constitue une proposition particulièrement élaborée. Toutes les œuvres y sont présentées avec un cadre commun : une fenêtre s'ouvre au centre de l'écran sans dissimuler la page de menu. Dans une version antérieure du site, les fenêtres étaient de des tailles différentes afin de s'adapter au contenu des œuvres, tout en conservant une unité de présentation : même cadre de fenêtre, mêmes caractères typographiques. Seule une couleur différente pour chaque œuvre rompait cette uniformité, tout en permettant une discrète individualisation.

[\*Incident\*](#) est un catalogue de sites de Net-art d'un type particulier. Dès la page d'accueil, les liens vers les œuvres flottent dans un vaste panorama, ciel, ville ou paysage, portés par une bande sonore qui égraine des extraits de films au fil d'une musique changeante et intermittente. Les séquences de textes glissent les unes sur les autres, parfois se recouvrent, se mêlent à la musique et à des bruits. Des champs divers sont appelés à se chevaucher (l'amour, le temps, l'art, la guerre, etc.). Quel que soit le mode de fonctionnement du programme, l'ensemble est très convaincant, producteur d'un sens, et d'une certaine richesse poétique. Le glissement des fragments textuels entre eux et avec bruits et musique possède un très fort pouvoir d'évocation sans que le défaut d'images jamais ne crée un manque ; c'est peut-être même par leur absence que la suggestion devient aussi puissante.

Sous la rubrique « archives » du menu de [panoplie.org](http://panoplie.org), nous trouvons d'autres exemples très convaincants d'intégration d'œuvres d'auteurs différents. En

janvier-février 1999, lorsque le thème était *Le bonheur*, le site prend la forme de sept exemplaires identiques de la *Transverbération de sainte Thérèse* du Bernin. Chacune de ces têtes correspond à un lien hypertexte qui conduit aux œuvres dont le nom des concepteurs est parfois indiqué. Toutes, à l'exception d'une seule (*Eventails pour Hiroshima*), sont consultables dans un environnement qui rappelle constamment celui du site [panoplie.org](http://panoplie.org), dont le nom reste apparent dans un cadre à gauche de l'image principale. D'une manière plus simple que dans le cas d'[incident.net](http://incident.net), nous avons affaire, là encore, à une intégration d'œuvres différentes qui traitent du même thème. Le principe est le même pour toutes les autres archives du site. Cette homogénéité de la présentation vise clairement à fondre en une proposition artistique unique l'ensemble des œuvres. Ce sentiment est renforcé par une identité thématique<sup>172</sup> – qui n'existe pas dans [incident.net](http://incident.net), et par l'absence du nom du concepteur (on pourrait ainsi croire, de prime abord, qu'il s'agit du même artiste à chaque fois).

Le site du Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer (CICV) propose un portail appelé *Dunes* dont la finalité consiste à présenter « des projets artistiques de type Netart ; - des projets en cours de réalisation dans les domaines de la création vidéo et multimedia ; - des projets concernant la performance et les différents domaines du spectacle vivant dans leurs rapports avec la machinerie numérique ». Toutes les œuvres créées entre 1996 et 1998 inclus sont rassemblées sous une rubrique distincte, intitulée « archives ». Alors que le reste du site est, techniquement et esthétiquement, très élaboré, l'environnement de *Dunes* est volontairement neutre et équi-potent dans la mesure où il ne cherche pas à établir de relations entre les œuvres qui sont uniquement classées d'après leur date de création, contrairement à [panoplie.org](http://panoplie.org) et à [incident.net](http://incident.net) qui intègrent les œuvres des différents artistes dans un environnement unique qui les relie esthétiquement en un ensemble signifiant.

---

<sup>172</sup> voir pour cela la rubrique « archives »

C'est pourquoi *panoplie.org* et *incident.net* pourraient être qualifiés de « méta-œuvres », en risquant un néologisme voulant signifier « ce qui dépasse, ce qui englobe »<sup>173</sup>.

Il semble que l'appellation « portail » de Net-art pour désigner les sites que nous venons d'évoquer soit quelque peu excessive, si l'on reprend la définition précédente. On n'y trouve pas d'outils de recherche, ni véritablement de « services » aux internautes. Toutefois il ne s'agit pas non plus de simples catalogues, puisque l'on voit bien que *panoplie.org* ou *incident.net* ajoutent à la liste des œuvres des documents de diverse nature (archives, biographie, bibliographie, etc.), fût-ce en petit nombre. C'est leur contribution à l'émergence d'un espace critique et théorique qui nous les rend particulièrement intéressants dans la perspective d'une patrimonialisation du Net-art.

## **2. La constitution d'un espace critique et théorique**

Comme le montre Annick Jaccard-Beugnet dans un ouvrage récent<sup>174</sup>, l'université, en France, est à l'origine de la reconnaissance de l'utilisation de l'informatique dans le monde de l'art (Abraham Moles, François Molnar, Franck Popper, le Groupe de Recherches en Arts Visuels (GRAV), etc.). Malgré les « progrès » importants réalisés depuis les années 1960, que jalonnèrent des expositions importantes comme *Électra* (organisée en 1983 par Franck Popper au Musée d'Art Moderne de Paris) et *Les Immatériaux* (organisée par Jean-

---

<sup>173</sup> au sens donné par le dictionnaire *Le Robert* aux néologismes scientifiques formés sur ce préfixe grec

<sup>174</sup> [JAC 03] A. Jaccard-Beugnet, *L'artiste et l'ordinateur. Socioanalyse d'une rencontre singulière et de ses conséquences*

François Lyotard au Centre Georges Pompidou en 1985), la reconnaissance de l'art numérique par le monde de l'art et par le grand public n'est pas (encore) acquise<sup>175</sup>. Dans les années 1990, se sont mis en place des « lieux intermédiaires pour la création »<sup>176</sup> qui tiennent à la fois de l'atelier et du laboratoire de recherches : le CICV, le Métafort d'Aubervilliers, le Laboratoire Artifices à Saint-Denis et le Studio National des Arts Contemporains Le Fresnoy sont les plus importants en France. Lieux de mise en commun de moyens techniques (dont le coût est souvent très élevé) ou humains (chercheurs et enseignants) dont peuvent bénéficier des « artistes en résidence », ils interviennent souvent comme co-producteurs des œuvres, et tissent des relations avec le monde industriel.

Parmi ces lieux, le CICV propose un espace critique de réflexion dénommé « Oasis » et consacré, entre autres, à « l'évolution des arts visuels », et aux « nouvelles muséographies et nouvelles représentations ». Bien que, à ce jour, les textes présentés en ligne ne concernent pas encore ce dernier sujet, il est possible de percevoir dans cette déclaration d'intention l'émergence de préoccupations qui débordent sensiblement les objectifs fondamentaux du CICV. Une amorce de textes « théoriques » voit le jour sur le site *incident.net*, qui brossent une rapide description du Net-art, essentiellement sous l'aspect technique et à partir de la notion d'interactivité. C'est la possibilité de faire participer le public aux œuvres qui semble surtout retenir l'intérêt des rédacteurs de ces textes, qui voient dans les jeux vidéos « un des médiums de création les plus prometteurs pour l'avenir ». Comme *panoplie.org*, ce portail propose des archives (catégorie « hors série ») accompagnées de commentaires, de biographies, d'une bibliographie, et des textes émanant d'artistes.

---

<sup>175</sup> [\[JAC 03\]](#) *Ibid.*, p. 66-74

<sup>176</sup> [\[JAC 03\]](#) *Ibid.*, p.137-160

Comme nous l'avons vu plus haut, le CICV propose une collection de Net-art sous forme d'un portail. Il présente aussi une liste de liens dans la rubrique « Rose des Sables » vers un « réseau international (partenaires institutionnels, centres d'art, collectifs d'artistes indépendants, universités, partenaires privés, partenaires techniques) qui collabore avec l'équipe de Next-Movies à des projets et des événements en réseau : performances, spectacles interactifs, conférences, etc. ». Il y a là l'expression d'une volonté, souvent répétée par les organismes de même nature que le CICV, de créer un réseau de partage d'expériences et de réflexions sur l'art numérique et ses différentes composantes, réseau constitutif d'un espace international critique et théorique, ouvert, et partagé par tous.

Plus généralement, ces sites Internet ou ces organismes partagent la situation des centres d'art en France, qui, en marge des musées, occupent une place importante dans la diffusion et l'exposition de l'art contemporain depuis les années 1980. Néanmoins, comme l'écrit Jean-Louis Maubant « Il faut donc démontrer chaque jour que si le centre d'art n'est pas un musée, il n'est pas non plus un anti-musée. Il pourrait être simplement un lieu accepté de turbulence, de confrontation, d'ouverture. Un lieu de questionnement de l'art en train de se faire, mais aussi un lieu de questionnement de la société par l'art. »<sup>177</sup>.

[Encart](#) (European Network for Cyberart)<sup>178</sup> est né du regroupement des organismes qui comptent parmi les plus importants en Europe pour la création numérique : [Ars Electronica Center](#) (Linz), [C3](#) (Budapest), [V2](#) (Rotterdam), [ZKM](#) (Karlsruhe). Il se définit comme « a common platform using high

---

<sup>177</sup> J.-L. Maubant, *in* *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, p. 397-399

<sup>178</sup> [www.encart.net](http://www.encart.net)

bandwidth network connections for Artists in Residence programs and for the joint distribution of seminars, lectures, workshops and in the long term as shared workspace for the realization of artworks. ». Des manifestations sont organisées par les membres qui mettent en commun leurs différents sites (réels et sur Internet).

La mise en réseaux paraît s'être généralisée à tous ces organismes : « Suivant en cela les nouvelles technologies de l'information, qui sont au cœur de tous les pôles technologiques, chacun de ces centres s'efforce, pour accroître son importance, de s'équiper en matériel de communication performant et de constituer des réseaux de partenaires en France et à l'étranger. »<sup>179</sup> D'une manière générale toutefois, ce qui est au centre de la réflexion de ces organismes (textes théoriques en ligne, séminaires, « master classes » etc.) est presque exclusivement en rapport avec la création artistique, les notions de « réalité virtuelle », d'immersion dans des univers numériques, ou d'interactivité. Est donc laissé vacant un espace que le musée est à même d'occuper : recensement des œuvres et des artistes, identification des thématiques, des regroupements de créateurs autour de projets artistiques, classement etc. Un travail de recherche et de documentation qui participe de la prise en compte du Net-art par l'histoire de l'art, car, si « L'art sur le web (...) ne nécessite pas en soi l'intervention des institutions pour exister [il] n'empêche qu'un musée sait le documenter et peut en conserver une mémoire dynamique, suivre des sites ou des artistes dans leurs évolutions, afin d'offrir des perspectives éclairantes dans ses propres publications ou expositions. »<sup>180</sup>. Comme l'écrit aussi J.-M. Poinot : « Lorsque les modes d'expression inédits tissent des relations entre les différentes disciplines artistiques (...), le musée peut être en mesure d'explicitier matériellement les filiations et les courants

---

<sup>179</sup> [\[JAC 03\]](#) *Op.cit.*, p.144

<sup>180</sup> [\[KER 00\]](#) C. Kerjan, X. Perrot, « Les musées et l'art numérique en 2000 » p. 138

d'influence, et de les commenter, en s'attachant à montrer d'abord que l'art numérique ne sort pas de nulle part. »<sup>181</sup>. Mais c'est d'abord à un travail de documentation qu'il doit se livrer.

---

<sup>181</sup> [\[POI 97\]](#) *Ibid.*, p. 138

## CHAPITRE II : ARCHIVER ET CONSERVER LE NET-ART

Le Net-art, du fait de sa nature documentaire, s'inscrit potentiellement dans les tentatives actuelles d'archivage de l'ensemble du réseau Internet et subséquemment, de sa conservation. Nous avons vu précédemment que les artistes se préoccupent de l'archivage de leurs sites de Net-art. Nous avons également évoqué les difficultés techniques liées à la conservation des documents numériques et les réponses que Jon Ippolito propose dans le domaine artistique ([cf. supra](#)). Nous voudrions aborder plus précisément cette question d'un point de vue de l'œuvre elle-même, car le Net-art recouvre des productions très variées qui posent des difficultés spécifiques en matière de conservation. Pour cela il nous faut distinguer selon que l'œuvre fait appel ou non à la participation du public, qu'elle établit ou non des liens vers d'autres sites, ou examiner si son concepteur a prévu un terme à son existence : dans chaque cas, sa prise en charge par le musée pose des problèmes différents, et souvent fort complexes.

### **1. Œuvres ouvertes / œuvres fermées<sup>182</sup>**

Quiconque explore les sites de Net-Art constate assez rapidement qu'il est en face d'au moins deux grandes catégories de propositions, mises en évidence

---

<sup>182</sup> On peut assimiler, pour notre propos, cette dichotomie à une autre, aussi souvent évoquée par les auteurs pour tenter de classer les œuvres de Net-art : œuvre participative / œuvre non-participative, et ce, bien que ces bipôles ne se recouvrent pas exactement. C'est l'aspect du lien nécessaire de l'œuvre de Net-art vers le réseau Internet qui nous importe en effet ici.

par Annick Bureau<sup>183</sup> : d'une part des *œuvres fermées* – qu'elle définissait comme des « entités autonomes dont les liens et les nœuds sont internes à l'œuvre » – qui, techniquement parlant, ont une existence autonome par rapport au réseau dans la mesure où, en tant qu'œuvres numériques, elles pourraient exister sur un autre « support » (cd-rom par exemple). Ce sont des œuvres pour lesquelles la connexion au réseau n'est pas nécessaire pour interagir : l'internaute est conduit à consulter une ou plusieurs pages reliées entre elles, et indépendantes d'autres sites. Il en est ainsi de la remarquable œuvre de Sophie Calle [Vingt ans après](#) sur le portail *panoplie.org*. Il s'agit d'une version double d'une journée de la vie de Sophie Calle : la première est rédigée par elle-même, une page étant affectée à chaque moment particulier dont l'heure est indiquée. La seconde version est établie par les rapports des détectives privés qui suivent l'artiste dans ses déplacements. Ce récit interactif, simple dans sa structure réticulaire, utilise d'une manière particulièrement réussie les interfaces à des fins esthétiques et donne l'illusion d'une grande complexité quant aux parcours que peut suivre l'internaute. L'on pourrait toutefois le consulter sur un cd-rom, car il n'existe aucun lien hypertexte avec le réseau Internet. Une telle œuvre pourrait donc être déconnectée du réseau Internet. Ce type d'œuvre pose a priori peu de problèmes quant à sa conservation par un musée : son inscription sur un support (cd-rom, dvd-rom) ou sur le serveur du site Internet du musée est une solution simple et satisfaisante, nonobstant les problèmes de version successives que nous aborderons plus loin (cf. [infra](#)).

Toutefois, beaucoup d'œuvres fermées (et sans doute une large majorité, du moins en osant une extrapolation de l'échantillon étudié) restent indissociables d'Internet, soit qu'elles engagent une réflexion sur ce média, soit qu'elles

---

<sup>183</sup> [\[BUR 98\]](#) A. Bureau, « Pour une typologie de la création sur Internet »

s'inscrivent dans un ensemble plus large d'œuvres ouvertes et fermées avec lesquelles elles font sens, comme c'est le cas de *panoplie.org* (cf. [supra](#)).

D'autre part, le Net-art est constitué d'œuvres ouvertes qui, toujours selon A. Bureau, « relèveraient intrinsèquement du web, c'est-à-dire de son aspect rhizomatique, hypertextuel et collaboratif, des liens, de la circulation des informations et de la participation d'individus répartis sur la planète. ». Plusieurs œuvres de ce type fonctionnent sur le principe d'une « mosaïque » composée de cases d'égales dimensions que les internautes complètent généralement par des images (qui leur sont personnelles, ou proposées par le concepteur de l'œuvre) : [DesFrag](#)<sup>184</sup> de Reynald Drouhin est tout à fait caractéristique de ce genre. La conservation pose ici d'épineux problèmes. Si le musée choisit de conserver l'œuvre, comme dans le cas précédent, sur un support déconnecté du réseau, qu'advient-il de son principe même qui est d'évoluer au gré des connections des internautes ? Faut-il alors se contenter d'une version particulière, qui n'aurait comme finalité véritable que d'informer sur le processus, comme dans le cas d'une œuvre conceptuelle ? Si non, comment, et à quel intervalle, conserver plusieurs versions différentes ?

Le [Museum of Modern Art de San Francisco](#) (SFMOMA) qui, fait remarquable, constitue une collection de Net-art depuis 1997<sup>185</sup>, accessible dans la rubrique « [e-space](#)<sup>186</sup> », a clairement opté pour la solution consistant à déconnecter les œuvres du réseau, et à les conserver sur son propre serveur. Il a également supprimé tous les liens vers des sites extérieurs. Un avertissement figurant avant l'accès aux archives de « e-space » met ainsi en garde à l'égard des difficultés de consultation qui peuvent survenir (sans que l'on sache si elles

---

<sup>184</sup> <http://desfrags.cicv.fr>

<sup>185</sup> Entre 1997 and 1999, Aaron Betsky, alors conservateur en charge de l'architecture, du design, et des « digital projects », a été responsable de l'acquisition de neuf œuvres numériques. La collection s'enrichit depuis, sous la direction de Benjamin Weil notamment.

<sup>186</sup> [http://www.sfmoma.org/espace/espace\\_overview.html](http://www.sfmoma.org/espace/espace_overview.html)

sont dues à l'obsolescence technique ou à d'autres causes) et précise qu'il s'agit de copies des œuvres originales *qui ne sont plus reliées au réseau*. Un avertissement complémentaire du même ordre figure sur la notice de présentation de chaque œuvre : « Because of the ever-changing nature of World Wide Web standards, work created for the Internet does not always continue to function as expected. The sites that make up the SFMOMA Web collection may therefore not work on all browsers. ». Les conservateurs vont encore plus loin, puisqu'ils n'hésitent pas à intervenir sur les œuvres elles-mêmes, pour des raisons qui ne sont d'ailleurs pas clairement exprimées (on suppose qu'il s'agit ici de l'obsolescence technique des supports de conservation) : « We are currently reviewing these projects to make sure they appear here as the designers intended them to look. ». Le SFMOMA s'engage donc apparemment dans une politique de conservation du Net-art résolument interventionniste, ainsi que dans un mode de présentation différent, *in situ*, c'est-à-dire non plus sur son seul site Internet, comme nous le verrons plus loin (cf. [infra](#)).

Dans certaines œuvres « collaboratives » ou « participatives », on pourrait bien être tenté de répartir le rôle de l'auteur du « résultat final » entre le concepteur du projet et les internautes qui ont apporté des éléments à l'œuvre (textes, son, images, action). Il n'est d'ailleurs pas sûr que les choix du concepteur soient toujours les plus déterminants dans le résultat final. Sans doute conviendrait-il de « démembrer » – comme disent les juristes – le statut d'auteur entre le concepteur d'une « matrice », sorte de proposition artistique dont il en définit les bords, et les participants qui, par leurs choix, remplissent cette matrice d'éléments dont l'assemblage constituera l'œuvre finale. Méritent-ils véritablement moins que le « concepteur » la qualité d'auteurs ?

À cette situation déjà fort complexe, s'ajoute, dès le stade de la création de l'œuvre, une dissolution supplémentaire de la position auctoriale entre l'artiste concepteur et une équipe d'intervenants pour les créations numériques les plus lourdes. Nous avons vu qu'elles étaient souvent réalisées dans des centres de (co-)production comme le CICV en France. Annick Jaccard-Beugnet, à l'occasion d'une étude qu'elle a réalisée dans cet organisme, a pu en étudier le processus de création, et en déduit les remarques suivantes : « Il semble donc bien que l'on soit ici en face d'une création collective, qui se rapproche de l'organisation du cinéma ou de l'audiovisuel, avec un(e) réalisateur(trice) et divers collaborateurs : maquettiste, techniciens divers etc. C'est cependant le centre lui-même qui est désigné comme concepteur dans les différents documents afférents à ces expositions rejoignant en cela le concept d'entreprise-auteur développé dans le cas du logiciel (...) ».<sup>187</sup> Dans le cas du Net-art, beaucoup de productions, semble-t-il, sont toutefois réalisées par un concepteur unique, soit qu'il maîtrise lui-même très bien la programmation (par exemple Frédéric Durieu, ancien élève de l'École Polytechnique), soit que les artistes se contentent des logiciels accessibles sur le marché par le grand public.

## **2. Œuvres à disparition / œuvres sans terme extinctif**

La conservation des sites de Net-art, pour réalisable techniquement qu'elle soit, pose, comme pour tout site Internet, la question de leur versatilité : dans

---

<sup>187</sup> [JAC 03] A. Jaccard-Beugnet, *L'artiste et l'ordinateur...*, op. cit., p. 157 ; elle fait ensuite référence à l'article 45 de la loi du 3 juillet 1985 stipulant que « sauf stipulation contraire, le logiciel créé par un ou plusieurs employés dans l'exercice de leurs fonctions appartient à l'employeur auquel sont dévolus tous les droits reconnus aux auteurs. »

la mesure où les pages d'un site sont modifiées parfois chaque jour, et qu'en conséquence le site (l'œuvre) entier est modifié, quelle(s) version(s) faut-il retenir ? Ainsi que l'écrit Alain Dépocas, documentaliste de la médiathèque du Musée d'Art Contemporain de Montréal (MAMCO), c'est à une révision d'ensemble de la question de l'archivage et de la conservation que nous sommes conduits avec Internet : « The Web forces us to re-examine what we mean by 'preserve', to reconsider the definition of the term 'Archiving'. In this context, where everything becomes an archive, where instant accessibility to a gigantic mass of information has become possible, and in the context of a *medium of availability*, the definition of archive shifts from the notion of accumulation, of storing information, to that of navigation, of links between pieces of information, of mapping, and of the ability to identify relevant information. »<sup>188</sup>.

Reynald Drouhin déclare s'intéresser avant tout à la création de sites évoluant au gré des modifications apportées par les internautes : « Mes actions vont à l'encontre des sites qui n'évoluent pas, restent des archivages d'infos, ne réagissent pas à la consultation des visiteurs. »<sup>189</sup>. Parmi ces créations, *Rhizomes* nous fournit l'exemple intéressant d'une œuvre qui se constitue grâce à la collaboration des internautes. Elle se présente ainsi, dans la page d'information insérée sur le site : « Le "rhizomes" (sic) comme tentative expérimentale d'œuvre collective éphémère sur le web. ».

Reynald Drouhin a distribué 192 images en noir et blanc de son choix en rapport avec la violente tempête de 1999 à autant d'internautes ; elles représentent des arbres, des branches, des racines et quelques bâtiments, pour peu qu'on puisse en deviner le contenu, leur taille étant très petite (40x40

---

<sup>188</sup> [DEP 01] A. Dépocas, « Digital Preservation : Recording the Recoding. The Documentary Strategy », [http://www.aec.at/20jahre/archiv/2001/2001\\_340.rtf](http://www.aec.at/20jahre/archiv/2001/2001_340.rtf) <14 févr. 03>

<sup>189</sup> [HEM 02] A. Hemery, « Reynald Drouhin, plasticien numérique », *SVM Mac*, 139, mai 2002

pixels, soit environ 1cm de côté). L'ensemble de ces images est présenté sur une mosaïque de 12 x 16 images. Les internautes ont un rôle finalement assez restreint : ils doivent accepter d'héberger l'image sur leur ordinateur pendant un temps donné, et ils peuvent ajouter des commentaires à l'image (possibilité que peu d'internautes ont utilisée à ce jour). Du fait que certains engagements d'hébergement sont arrivés à leur terme, les images correspondantes ont disparu de la mosaïque et sont remplacées par des vignettes noires comportant une croix rouge, icône utilisée habituellement sur Internet pour signifier que le lien vers une image n'est pas actif ou n'existe plus.

A propos du qualificatif *éphémère*, Reynald Drouhin précise : « Lorsqu'elles [ses œuvres] disparaissent, leur effacement, qui participe au projet plastique, se fait doucement au fur et à mesure des déconnexions. »<sup>190</sup>. La disparition progressive de l'œuvre, sans terme précis, est donc une volonté de l'artiste qui « participe au projet plastique ». Dans ce cas, que peut-on – que *doit-on* ? – conserver de l'œuvre ? Le musée peut se limiter à n'en conserver que *la matrice*, qui, dans beaucoup de cas, se réduirait sans doute à une seule page. Il peut aussi conserver toutes les occurrences de l'œuvre, ce qui conduit à enregistrer chaque modification de l'œuvre. Dans le cas de [Rhizomes](#), en supposant que toutes les cases du damier aient été complétées par une image (et une seule), le nombre d'enregistrements successifs serait de 192 ; le même nombre serait ensuite nécessaire pour tenir compte de la disparition des images, dans la mesure où elle se produirait l'une après l'autre. Soit un total de 384 phases successives de l'œuvre à conserver. Pour réalisable qu'elle soit techniquement, une solution aussi systématique n'épuiserait pas toutes les dimensions de l'œuvre, car elle ne tiendrait compte, par exemple, ni de l'épaisseur temporelle de ses modifications, ni du dépliement liée à la

---

<sup>190</sup> [HEM 02] *Ibid.*

navigation hypertextuelle à l'intérieur de l'œuvre, ou, dans d'autres cas, vers le réseau Internet.

Une telle solution tendrait même à l'absurdité pour les œuvres dont le nombre d'enregistrements à réaliser – malgré sa faisabilité technique – devient très grand. Le musée doit alors procéder à des choix souverains et se résoudre à ne conserver que quelques « moments-clés » de l'œuvre. C'est là, sans doute, que le concours des artistes est précieux, conformément au concept de *Variable media* de Jon Ippolito (cf. [supra](#)). Le Museum of Modern Art de San Francisco confirme d'ailleurs son rôle résolument interventionniste dans ce domaine : « As SFMOMA confronts the reality of works produced in digital media, it must meet yet another challenge to the integrity and logic of its method of presenting art. (...) museums have had to continually find new means of maintaining control, value, and identity. If we accept the idea that a museum is an institution that enhances and, some might even say, creates art by framing objects and images, then we must respond to the installation, performance, and digital artists who demand new ways of framing their work. »<sup>191</sup>

### **3. Conservation et archivage du Net-art**

Les quelques exemples qui précèdent ont montré la disparité des situations et les difficultés qu'il y a à circonscrire l'œuvre de Net-art, aussi bien dans son *étendue* (ensemble des liens hypertextuels que ses concepteurs ont voulu lui

---

<sup>191</sup> <http://www.sfmoma.org>

voir tisser avec d'autres sites du réseau Internet) que dans sa *forme* (versions du site à considérer).

La conservation des nouvelles productions artistiques (et en particulier du Net-art) ne peut bien souvent pas se passer de la mise en place d'une documentation sur les œuvres et leur contexte : car, comme l'écrit A. Dépocas « If we take into account the huge volatility, for example, of certain on-line projects, it is more than likely that in many cases this documentation will soon be the only remaining trace of the work »<sup>192</sup>.

Le même auteur ajoute, à propos des productions hypermédia sur Internet : « Il est ici question de documentation, de mise en mémoire d'une pratique artistique nouvelle. Les problématiques avaient déjà été soulevées, lors de l'émergence de la vidéo, qui contenait déjà un aspect documentaire inscrit à même le médium. Elles doivent être requestionnées, face aux nouvelles technologies où le document, l'œuvre et l'archive fusionnent de manière plus intensive, et où l'état des œuvres est souvent instable. »<sup>193</sup>.

Le Net-art est aussi abondamment producteur de documents auto-référentiels, qui en constituent un véritable *paratexte* au sens littéraire, et qui peuvent guider les conservateurs dans les choix techniques à opérer pour la conservation d'une œuvre. De nombreux sites, qui se construisent sur le mode du récit hypertextuel interactif, proposent à l'internaute un ensemble de textes qui constituent des préfaces selon la définition de Gérard Genette : « Je nommerai ici *préface*, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à

---

<sup>192</sup> [DEP 01], A. Dépocas, *ibid.*

<sup>193</sup> [DEP 98], A. Dépocas, « The shock of the view : artists, audiences, and museums in the digital age », 1998, publié sur [http://www.walkerart.org/salons/shockoftheview/sv\\_front.html](http://www.walkerart.org/salons/shockoftheview/sv_front.html) <14 fév. 03>

propos du texte qui suit ou qui précède.»<sup>194</sup>. Ces textes visent à guider l'internaute dans son exploration du récit (préfaces *auctoriales* ou *autographes*), ou à lui expliquer la démarche de l'auteur (préfaces *allographes*, écrites par toute personne distincte de l'auteur). Gérard Genette précise davantage : « La préface auctoriale assumptive originale, que nous abrégeons en *préface originale*, a pour fonction cardinale d'*assurer au texte une bonne lecture*. »<sup>195</sup> Il s'agit pour l'auteur d'inciter à lire et dire au lecteur de quelle manière il doit appréhender son texte, pour lui proposer une situation « confortable » de lecture en lui donnant, en somme, un « mode d'emploi », c'est-à-dire la manière de mettre pleinement en œuvre l'interactivité. Si l'on considère en outre les rapports qu'entretient le texte avec l'image, on constate une dépendance intime qui ouvre un dialogue virtuel, dont l'internaute actualise le sens à chaque consultation de l'œuvre. Le paratexte relatif à l'articulation images/textes permet également à l'internaute d'interagir avec une plus grande conscience de son action. Le conservateur trouvera là sans doute des informations précieuses qui le guideront dans les choix à opérer pour l'exposition et la conservation des œuvres de Net-art de ce type.

L'Internet est aussi fréquemment utilisé dans des installations interactives. À l'occasion de la fête de l'Internet en 2001, Fred Forest a créé une œuvre intitulée « Internet-graffitis/dansons sur Internet... comme sur le pont d'Avignon »<sup>196</sup>. Parmi les différents éléments de l'installation, se trouvent des écrans géants sur lesquels sont diffusés des mots envoyés par les internautes. L'ensemble du dispositif est filmé par une « webcam » qui renvoie aux internautes une image en temps réel de leur action. Fred Forest précise bien : « Un site Internet, spécifique, qui est une création en soi, est réalisé à cette occasion. Ce site constitue à la fois un support de communication et l'interface

---

<sup>194</sup> [GEN 87] G. Genette, *Seuils*, p. 164

<sup>195</sup> [GEN 87] *Ibid*, p. 200

<sup>196</sup> [http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo\\_retr\\_fredforest/actions/56\\_fr.htm#text](http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo_retr_fredforest/actions/56_fr.htm#text)

par laquelle les internautes transmettent leurs créations textuelles. » Dès lors, que conserver de l'événement ? Doit-on considérer qu'il s'agit d'une installation et traiter l'ensemble comme tel, ensemble dont le site Internet ne serait qu'un élément parmi les autres. Ou faut-il, en plus, considérer que le site constitue une œuvre de Net-art à dissocier de l'installation et à conserver distinctement ?

### CHAPITRE III : MONTRER /EXPOSER LE NET-ART

L'approche muséale du Net-art renouvelle la réflexion à propos de l'exposition des arts issus des technologies numériques et de l'ordinateur – eux-mêmes ancrés dans une problématique plus large de l'exposition de l'art contemporain, et soulève de nouvelles questions au sujet de la *description* des œuvres, préalable à leur étude et à leur conservation.

Le Net-art échappe a priori à toute relation contextuelle mais sa mise en exposition et sa patrimonialisation par le musée engendrent l'apparition d'une situation nouvelle, soit que l'œuvre côtoie les collections d'art contemporain sur le site Internet du musée (il conviendrait alors de s'interroger sur ce rapprochement au regard des collections et de l'histoire de l'art), soit qu'elle s'insère physiquement dans l'espace du musée (ce qui entraîne d'autres interrogations, au moins d'ordre muséographique). Le Net-art peut exister à la fois *intra muros* en tant qu'expôt (œuvres consultables sur des écrans ad-hoc), et *extra muros* lorsqu'il est présenté sur le site Internet du musée, et parfois même en dehors de toute médiation lorsque le musée ne fait que « conserver » l'URL d'œuvres qui restent donc accessibles à partir de n'importe quel navigateur. Le Net-art ajoute aussi à la relation *extrinsèque* qu'il entretient avec le temps au sein du musée une relation *intrinsèque* (temps de l'œuvre/temps du spectateur/temps des interfaces etc.). Seule nous intéresse ici la première relation.

## 1. Exposition temporaire du Net-art

Dans un article paru en septembre 2001, Guillaume Fraissard constate, à l'occasion de plusieurs manifestations consacrées à l'art numérique, que « De plus en plus d'artistes choisissent ainsi de s'affranchir de la Toile et de l'écran de l'ordinateur pour exposer leurs travaux. Les galeries, les musées institutionnels, les espaces publics et même le corps humain deviennent ainsi des supports pour des œuvres vivantes, durables ou éphémères. »<sup>197</sup>. Il ajoute néanmoins que l'exposition de l'art numérique dans un espace réel pose des problèmes « aux artistes et aux responsables de musées », liés à des questions techniques (intégrer des dispositifs disproportionnés avec l'espace du musée, comme des écrans géants) et à des coûts financiers : « Une installation peut coûter plusieurs centaines de milliers de francs. Des sommes qui refroidissent nombre de galeries et de musées, d'autant plus que beaucoup d'œuvres numériques ne sont pas vendables, donc impossibles à rentabiliser. »<sup>198</sup>.

La pratique de l'exposition du Net-art exige pourtant sans doute moins de moyens financiers (sauf dans le cadre d'installations numériques comme celles qu'évoquait l'auteur précité) que de savoir-faire en matière de médiation culturelle et de choix d'ordre *muséologique*. Le [Musée d'art contemporain de Séoul](#)<sup>199</sup> a ainsi organisé une [exposition](#) de Net-art du 1<sup>er</sup> décembre 2000 au 1<sup>er</sup> février 2001 dans laquelle les œuvres, spécialement commandées par le musée, n'ont été présentées que le temps qu'a duré l'exposition (les artistes retrouvant ensuite l'entière propriété de leurs œuvres) et uniquement sur le site Internet du musée<sup>200</sup>. Il est intéressant de rapprocher cette exposition de l'expérience

---

<sup>197</sup> G. Fraissard, « L'art numérique se cherche une place », *Le Monde interactif*, 12 sept. 2001

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> <http://www.totalmuseum.org/>

<sup>200</sup> <http://www.totalmuseum.org/webproject8.html>

différente organisée quelques mois auparavant, par le Zentrum für Kunst und Medientechnologie<sup>201</sup> (ZKM) de Karlsruhe du 23 septembre 1999 au 27 février 2000 dans ses locaux, consacrée au Net-art et intitulée *Net-condition* ; les œuvres étaient consultables à partir de postes installés in situ. L'exposition posait clairement la question : « Aber kann man Netzkunst eigentlich ausstellen? ». Le directeur du ZKM, Peter Weibel, également commissaire de cette exposition, affirmait par ailleurs son enthousiasme dans le rôle que le Net-art est amené à jouer dans le renouvellement du discours théorique sur l'œuvre d'art : « At present, net art is the driving force, which is the most radical in transforming the closed system of the aesthetic object of modern art into the open system of post-modern (or second modern) fields of action. »<sup>202</sup>.

Dans son texte introductif, le commissaire de l'exposition de Séoul, Marc Voge, apporte une information intéressante : « Cultural institutions are only beginning to invent ways of working with Web artists. For these institutions, it's an essential problem: should one put virtual space into real space? The temptation is almost irresistible, given the existing physical plant and the desire to, well, put on a show. The Total Museum resisted this temptation and decided to organize a virtual exhibition only. »<sup>203</sup>. De son côté, le Centre européen de l'image (*Icon*) produit une curieuse inversion des rôles, car il organise des expositions temporaires sur Internet dans un espace virtuel qui veut imiter celui d'une galerie ou d'un musée : il « propose aux internautes une programmation annuelle de 'cyberexposition ®' envisagées comme des expositions virtuelles (...) [dont] les parcours sont organisés en salles à parcourir (...) suggérant ainsi l'action d'une visite 'réelle'. Des documents

---

<sup>201</sup> Le ZKM forme un ensemble complexe qui regroupe musées, centres de recherche et d'enseignement, et notamment un « Medienmuseum » présenté ainsi : « Das ZKM\_Medienmuseum ist das weltweit erste und einzige Museum für Interaktive Kunst. »

<sup>202</sup> [http://on1.zkm.de/netcondition/start/language/default\\_e](http://on1.zkm.de/netcondition/start/language/default_e) <28 août. 03>

<sup>203</sup> [http://www.totalmuseum.org/webproject8/marc\\_text.html#introduction](http://www.totalmuseum.org/webproject8/marc_text.html#introduction)

d'accompagnement sont à la disposition des visiteurs. »<sup>204</sup>. Ces expériences contradictoires attestent de l'ambiguïté que le Net-art produit en matière d'exposition et de médiation. La situation paraît toutefois moins complexe pour les expositions temporaires que pour les musées qui doivent, de surcroît, affronter la question de la constitution d'une collection permanente de Net-art, et penser le rapport avec ses autres collections.

## 2. Exposer sur le site du musée

Plus souvent, semble-t-il, les organisateurs d'« expositions » de Net-art choisissent de les présenter sur le site Internet de leur musée. Quelles relations entretiennent alors ces créations avec les collections permanentes du musée, qui peuvent dans certains cas être très éloignées dans le temps (au Musée Boijmans Van Beuningen, le Net-art côtoie Peter Bruegel l'Ancien, Van Eyck ou Chardin). Nous souhaitons mettre en évidence le rôle particulièrement intéressant que joue le Walker Art Center de Minneapolis dans ces problématiques.

### a) **disjoindre ou associer les collections permanentes au Net-art**

Le [Musée Boijmans Van Beuningen](#)<sup>205</sup> dispose d'une [collection de Net-art](#)<sup>206</sup> présentée sous la forme d'une tour de Babel (version de Peter Bruegel

---

<sup>204</sup> [OLU 02] E. Olu, « Internet au service d'une nouvelle triangulation dynamique 'artiste-œuvre-spectateur' : Nouvelles médiations et nouveaux critères de légitimation »

<sup>205</sup> [Musée Boijmans Van Beuningen](#) <31 août. 03>

<sup>206</sup> <http://boijmans.kennisnet.nl/websalon/babel%20html/babeltom.html> <31 août. 03>

l'Ancien), la même œuvre servant d'ailleurs de lien pour les œuvres des peintres du XIV<sup>e</sup> s. au XIX<sup>e</sup> s., comme si le musée manifestait le souhait de rapprocher les œuvres du passé avec les dernières productions multimédia. Ici, aucun discours n'accompagne ce catalogue : il ne s'agit manifestement que d'un ensemble de liens vers des sites. Un texte déroulant propose même aux créateurs de Net-art de soumettre au musée l'URL de leur site pour la voir, éventuellement, figurer dans la Tour de Babel.

Le [Musée National d'Art Moderne](#) - Centre Georges-Pompidou ne brille pas par une disposition plus convaincante de sa collection de Net-art, mis à part sa présentation thématique : sous le titre « Vernaculaires - Parler, déformer, inventer les nouveaux langages du web, une exposition virtuelle pour le site netart du Centre Pompidou », elle se découpe en « Langage d'initiés, distordre le code », « Parler politique- retourner l'outil de communication contre lui-même », « Cliquez, c'est interactif ». Un bref texte de présentation de l'artiste accompagne l'URL de chaque site, selon une disposition graphique extrêmement peu claire ni pratique. Aucune information sur les dates de mise à jour la rubrique de Net-art ni sur la date de création des sites répertoriés n'est présentée. La rubrique consacrée au Net-art figure dans la catégorie « Musée » qui apparaît sur la page d'accueil du site du Centre Georges-Pompidou. Elle côtoie les rubriques « Accrochages », « Acquisitions », « Dossiers », et « Nouveaux médias ». La rubrique Net-art est distincte de celle consacrée aux « Nouveaux médias ». Il y a une disjonction volontaire des collections permanentes, et manifestement un intérêt assez limité de cette institution pour le Net-art dans son ensemble. Aucune précision sur le statut des œuvres n'est apportée (acquisition, simple lien ?).

Nous verrons en revanche comment le Walker Art Center de Minneapolis tente de mettre en correspondance le Net-art avec ses collections permanentes.

## b) The Walker Art Center (Minneapolis)

Nous abordons l'un des organismes les plus avancés en matière de collection de Net-art, avec le [Guggenheim Virtual Museum](#) que nous aborderons plus loin (cf. infra). Le [Walker Art Center](#) de Minneapolis dispose d'une collection permanente de plus de huit mille œuvres du XX<sup>e</sup> s. Il énonce clairement dans la rubrique « Mission » de son site Internet qu'il se consacre à l'art actuel : « The Walker Art Center is a catalyst for the creative expression of artists and the active engagement of audiences. Focusing on the visual, performing, and media arts of our time, the Walker takes a global, multidisciplinary, and diverse approach to the creation, presentation, interpretation, collection, and preservation of art. Walker programs examine the questions that shape and inspire us as individuals, cultures, and communities. ». Il entend donc explicitement jouer un rôle actif dans la création actuelle en se voulant un « catalyseur », sans toutefois faire une référence directe à l'art numérique.

À partir de la page « [Collections & Resources](#) », s'ouvre une rubrique [Net-art](#) qui figure au même niveau que « Sculpture », « Video work » et « Performances ». Cette page est divisée en deux ; elle contient, à gauche, une image-lien vers une œuvre (en l'occurrence c'est *Äda'web* qui apparaît systématiquement) en-dessous de laquelle sont proposés quelques textes et, à droite, des liens vers d'autres œuvres du même artiste, de Net-art ou non, comme par exemple pour Doug Aitken une photographie conservée au Walker Art Center (*The Mirror #7*, 1998).

Dans la partie gauche, en dessous de l'URL renvoyant à l'œuvre de Net-art, se trouve, outre un commentaire (extrait d'un article dont les références sont

citées), une notice précise sur l'œuvre, intitulée *Object details*. Elle comporte les rubriques *Classification, Owner, Credit Line*. La première rubrique comporte par exemple, pour l'œuvre de Doug Aitken, *Loaded X5*, les mentions : « Web; text; DASC; visual; Internet Art ». Un schéma éclairera cette description (cf. figure 1).

**Figure 1 Structure d'une page de présentation des collections du Walkert Art Center de Minneapolis <29 août. 03>**

Œuvre principale de Net-art ; artiste principal	Œuvres d'autres artistes en rapport avec l'œuvre principale, appartenant aux collections du Walker Art Center
Lien hypertexte vers l'œuvre sur le réseau Internet	Liste d'artistes en relation avec l'artiste principal
Texte de présentation, commentaires, bibliographie	Bibliographie « interne » ie articles et documents sonores conservés par le Walker Art Center et accessibles en ligne
Notice descriptive de l'œuvre	
Liens vers d'autres sites, vers des articles etc.	

Le Walker Art Center propose donc une présentation de ses collections qui est à la fois *réticulaire* et *multipolaire*. *Réticulaire*, parce qu'il existe de nombreuses circulations transversales entre les œuvres et les artistes et qu'il n'existe pas de cloisonnement entre elles (contrairement au MNAM par exemple, ou d'une manière encore plus remarquable, quoique dans un autre domaine, à ce que propose le musée du Louvre sur son [site](#)). Les œuvres ne sont pas classées selon des catégories de l'histoire de l'art (« art conceptuel », « nouveau réalisme », « pop art » etc.), ou du moins ces catégories ne structurent-elles pas

les collections selon une perspective clairement historique, voire chronologique. L'accès aux œuvres ne se fait pas par le « filtre » de telles catégories, mais d'une façon plus neutre, à partir du nom des artistes, des titres des œuvres, ou à partir de mots-clés comme « community », « language », « network », qui sont d'autre part en relation avec l'œuvre principale présentée à gauche de la page : ces mots-clés fonctionnent comme des pondérations de certaines problématiques abordées par les œuvres, et leur mise en exergue fournit à l'internaute un accès non conventionnel aux œuvres, *multipolaire*.

La collection de Net-art<sup>207</sup> est – semble-t-il – également présentée distinctement des collections permanentes dans la « [Gallery 9](#) »<sup>208</sup> : ce catalogue, d'une utilisation d'ailleurs fort malcommode, fournit une fiche de présentation pour chaque œuvre : pour *WonderWalker* par exemple, qui propose de manière amusante aux internautes de « collectionner » des objets sur Internet pour créer leur propre « cabinet de curiosités », une fiche renseigne la date de création de l'œuvre, la date de mise en réseau<sup>209</sup>, le commanditaire, et le statut de l'œuvre : elle peut être hébergée (*host*) ou non (dans ce cas elle est seulement *linked*) par le Walker Art Center. Cette distinction est importante comme nous l'avons vue, et correspond au « degré d'intégration » dans les collections permanentes de l'œuvre de Net-art présentée.

« Gallery 9 », dont la programmation était assurée par Steve Dietz, ex-conservateur des nouveaux médias au Walker Art Center, où il avait créé le département « New Media Initiative » en 1996, est d'autre part associée à un projet en cours de construction, dénommé « [smArt](#) »<sup>210</sup>, qui fonctionne sur un mode ludique de découverte. Se manifeste ainsi une probable prise en compte

---

<sup>207</sup> Cette collection, appelée *Collection Walker Digit Art Study*, comprend plus d'une vingtaine d'œuvres qui ont été commandées par le Walker Art Center.

<sup>208</sup> <http://www.walkerart.org/gallery9/>

<sup>209</sup> du moins est-ce ainsi qu'il faut comprendre « launch date »

<sup>210</sup> <http://www.walkerart.org/nmi/iim/index.html>

des attentes du public (qui par ailleurs est appelé à suggérer par l'intermédiaire d'un espace de courrier électronique) de présentation « transversale » de l'art, en dehors de toute référence directe à l'histoire de l'art. Présenté comme « innovative access to information resources », il vise à explorer les possibilités offertes par l'architecture de l'information dans l'approche non conventionnelle des bases de données, en l'occurrence des collections d'œuvres présentées par un musée sur Internet. À propos de sMart, Steve Dietz écrit : « How can the information architects help to tell interesting stories and ask challenging questions, not just provide access to data? ». À ce jour cependant, il ne semble pas que la collection de Net-art du Walker Art Center soit reliée à ce projet ; mais étant donné l'uniformisation du traitement des œuvres, dans leur approche documentaire, cela reste tout à fait réalisable techniquement.

### c) The Guggenheim Museum (New-York)

Ce [musée](#)<sup>211</sup>, qui rassemble des œuvres de la fin du XIX et du XXe s., est l'un des pionniers en matière de collection de Net-art, dont il a confié la conservation à l'artiste Jon Ippolito. Même si cette collection est encore modeste, car elle ne comporte que deux œuvres<sup>212</sup>, elle présente une double association intéressante avec l'ensemble des collections du musée.

Le Net-art est en effet intégré directement aux collections permanentes : il dispose d'au moins deux entrées, l'une par la rubrique « medium » (qui renvoie à « Internet »), l'autre par « movement » (qui renvoie à « Networked

---

<sup>211</sup> <http://www.guggenheim.org>

<sup>212</sup> Franck Napier, *net.flag*, 2002 ; John F. Simmon Jr., *Unfolding Object*, 2002

art »). De plus, les décisions d'achat des œuvres de Net-art sont prises par des commissions générales qui concernent toutes les périodes : « Yet the Guggenheim is bringing a particularly long-term vision to collecting online art, acquiring commissions directly into its permanent collection alongside painting and sculpture rather than into ancillary special Internet art collections as other museums have done. »<sup>213</sup>.

D'autre part, l'inscription du Net-art dans l'ensemble des collections du musée ne se fait pas ici, comme nous l'avons vu pour le Walker Art Center, par une mise en correspondance entre les œuvres à partir de préoccupations de transversalité qui tendent à les libérer des diktat de l'histoire de l'art, mais par l'intégration originale dans un projet architectural virtuel. Il s'agit de créer un musée virtuel, dans la continuité architecturale du musée réel, et d'y présenter toutes les collections (y compris celles des musées Guggenheim de l'étranger), dans une simulation en « 3D », dans laquelle l'internaute se déplacera de salle en salle pour y découvrir les reproductions des œuvres. Ainsi que l'annoncent les responsables de ce musée virtuel : « The project will consist of navigable three-dimensional spatial entities accessible on the Internet as well as real-time interactive components installed at the various Guggenheim locations. ». La référence historique est explicite : « The Guggenheim's own history, architectural vanguardism and cultural significance will serve to form a unique scaffolding for this museum of the future. ». Ce musée virtuel constitue aussi l'espace d'exposition privilégié du Net-art : « In addition, the virtual museum is an ideal space for the deployment and experience of art and events created specifically for the interactive digital medium where simultaneous participation, as well as viewing is made possible for an audience distributed around the globe. ». Les deux œuvres de Net-art

---

<sup>213</sup> [IPP sd] « Ten Myths about Internet Art », texte publié en introduction du Guggenheim Virtual Museum sur : [http://www.guggenheim.org/internetart/internetart\\_index.html](http://www.guggenheim.org/internetart/internetart_index.html) <31 août. 03>

précitées, bien qu'incluses dans les collections permanentes, ne sont pas consultables à partir du site Internet du Guggenheim Museum. La notice qui les accompagne ne donne pas non plus l'adresse URL de l'œuvre. Il y a donc apparemment une volonté de séparer la présentation de l'œuvre de l'œuvre elle-même, comme peut l'être le tableau (dans le musée) de sa reproduction (sur le site Internet du musée). L'accès à l'œuvre de Frank Napier ne peut se faire que par un moyen détourné, en se connectant directement, à partir d'un navigateur, à une adresse spécifique : <http://netflag.guggenheim.org/netflag/>.

Le Guggenheim Museum développe également une tentative pour cartographier le « cyberspace », à partir de thématiques liées à l'art : il s'agit du [Cyberatlas](#)<sup>214</sup>. Une telle expérience, qui n'a pourtant rien de nouveau<sup>215</sup>, mais appliquée à l'art, présente d'intéressantes perspectives pour la mise en correspondance des sites de Net-art, et pourrait ainsi ouvrir des perspectives nouvelles d'ordre muséologique et muséographique.

### 3. Exposer in situ

Par rapport à de nombreuses œuvres numériques, qui exigent une implication du spectateur dans un environnement simulé, et qui rend nécessaire la mise en place d'un système interactif complexe, il semble que l'exposition du Net-art ne pose guère de problèmes pratiques, l'installation de quelques postes de

---

<sup>214</sup> <http://cyberatlas.guggenheim.org/home/index.html> <31 août.03>

<sup>215</sup> Voir par exemple d'autres tentatives pour cartographier Internet : <http://www.mappingcyberspace.com/gallery/colourplate1d.html>

consultation dans l'enceinte du musée constituant une option muséographique simple et relativement peu coûteuse. Elle est toutefois encore peu développée.

Une des seules expériences dont nous ayons connaissance à ce jour d'une présentation de collection permanente de Net-art *in situ*, c'est-à-dire dans les locaux même du musée, à partir de postes de consultation prévus spécialement à cet effet – en dehors bien sûr des expositions temporaires que nous avons signalées plus haut<sup>216</sup> – est celle du Museum of Modern Art de San Francisco (SFMOMA) intitulée [The 010101: Art in Technological Times gallery exhibition](#), ouverte le 3 mars 2001. Cette galerie présente « a range of such video works, sculptures, design projects, computer-driven installations, traditional drawings and paintings, and new art works commissioned for the gallery ». Les œuvres de Net-art présentées sont des commandes du musée.

Le Net-art ne fait pas que s'y exposer sur des écrans *ad hoc* mais diffuse dans l'espace d'exposition tout entier. Les intentions des concepteurs de cette galerie expriment clairement leur volonté de parvenir à une relation osmotique entre l'espace réel et l'espace virtuel d'exposition ; elles méritent d'être citées entièrement : « From a remote database, an ever-changing sequence of Think Texts (quotations) are introduced to the gallery space appearing electronically on Liquid Crystal Displays. The encounter with these displays in the gallery potentially provides an aperture by which to re-couple the space of the Museum with the virtual space of the Web presentation. This is possible because of the fact that some of the Think Texts presented in the gallery space may actually have been generated within the Web space of the exhibition. For example, my words typed while visiting the theme discussions of the 010101 Web presentation may actually be read by you, while you are in the gallery space. We believed that by making both the gallery and Web presentations

---

<sup>216</sup> et sauf peut-être au Museum of Modern Art de San Francisco.

dependent upon the same infrastructure for content, the perceptual threshold between the online and offline experience might actually erode. »<sup>217</sup>

Comme l'écrivent Cécile Kerjan et Xavier Perrot, « Dans le mouvement de numérisation généralisée de la société de l'information, les musées sont conduits à repenser les notions essentielles de patrimoine et de conservation. (...) Quelle que soit la nature des collections artistiques, historiques ou scientifiques – une *muséographie dynamique* reste à inventer, art hybride de la technologie, de l'infographie, de l'art dramatique et des muséographies d'idées et d'objets. »<sup>218</sup>. Jean-Marc Poinot estime que les artistes ont un rôle important et actif à jouer dans l'élaboration de cette nouvelle muséographie. Distinguant deux catégories d'œuvres d'art aujourd'hui (œuvres de *représentation*/ œuvres de *présentation*), l'auteur s'intéresse à leur mise en contact avec le public : « La présentation est mise en œuvre dans la situation particulière de l'exposition qui la rend compréhensible et possible. L'exposition est le mode d'apparition de l'œuvre privilégié par les artistes qui choisissent de travailler en recourant à la présentation. Il n'y a pas de ready-made, d'objet, d'assemblage, d'installation, d'environnement sans exposition. »<sup>219</sup>. Dans certains cas, la présentation des œuvres est même « une composante de leur prestation esthétique », le « véritable travail artistique ». À partir de l'exemple de Daniel Buren (exposition de 1987), l'auteur montre que l'espace de l'exposition, dans le musée, fonctionne sur un double plan : idéologique et muséographique ; le travail de Buren « donne à comprendre que la présentation n'est pas moins complexe, articulée et dialectique que la représentation. »<sup>220</sup>. Il considère que cette ré-appropriation des espaces d'exposition publics par les artistes est un événement important : « que les

---

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> [KER 00] C. Kerjan, X. Perrot, « Les musées et l'art numérique en 2000 », p. 128-129

<sup>219</sup> [POI 97] J.-M. Poinot, « L'exposition, le débat esthétique et l'écriture de l'histoire de l'art », p. 273

<sup>220</sup> [POI 97] *Ibid.*, p. 279

artistes investissent à nouveau des champs où précisément les limites de leurs moyens de représentation avaient été mesurées et qu'ils revendiquent des compétences beaucoup plus larges, non pas exécutives, mais inventives, alors là il s'agit d'un événement qui redonne à l'art l'accès à un champ d'investigation dont il semblait exclu et qui valorise les qualités critiques et créatrices des artistes »<sup>221</sup>. Mais dans la mesure où ils investissent eux-mêmes les lieux d'expositions, ils ouvrent de nouvelles perspectives muséographiques : « Quant au renouvellement de la syntaxe d'exposition, cela tient au fait que le principe de l'isolement associé à l'idée d'œuvre autonome ne constitue plus un enjeu et que la pratique de la représentation ne peut a priori exclure totalement une pratique de méta-présentation, c'est-à-dire l'exposition de l'exposition »<sup>222</sup>.

Les choix d'ordre muséographique engagés par le SFMOMA conduisent donc à une intégration poussée du Net-art dans l'espace muséal. Ce faisant, l'œuvre est libérée de son cadre de perception habituel, c'est-à-dire l'écran de l'ordinateur d'une dimension moyenne<sup>223</sup> de 15 à 17 pouces environ. Le surdimensionnement que le musée peut imposer à l'œuvre (diffusion sur les murs ou sur des écrans géants) a des conséquences sur sa perception qu'il ne faut pas négliger. Il entraîne aussi une contextualisation d'une forme artistique réputée « sans lieu » : ce n'est pas un des moindres rôles du musée que d'opérer ce passage d'une « télé-présence » de l'œuvre à une *spatialisation*, c'est-à-dire à une inscription de l'œuvre dans un *site* réel, et de permettre sa publicisation dans un lieu d'exposition qui l'extrait du *non-lieu* qu'elle occupe sur le réseau Internet.

---

<sup>221</sup> [POI 97] *Ibid.*, p. 284-285

<sup>222</sup> [POI 97] *Ibid.*, p. 285

<sup>223</sup> Actuellement, cette dimension est celle des écrans couramment disponibles sur le marché non professionnel, à un prix abordable par le grand public.

## CONCLUSION

À propos de la réflexion engagée au cours du forum *The Shock of the View* par le Walker Art Center, qui concernait le rôle des musées dans le développement de projets artistiques hypermédias sur Internet, Alain Dépocas rapporte les propos de l'artiste Mark America : « [Museums should] become responsible to future generations interested in the early development of hypermedia work being practiced on the web (...) and help educate the public on the relevance of this growing 'phenomena' »<sup>224</sup>. S'il appartient donc pleinement aux missions du musée d'introduire le Net-art auprès du public, une mise en relation avec les autres formes d'expression artistique dont il constitue des prolongements et des développements, ne serait-ce que du point de vue thématique, est tout à fait nécessaire. Seul le musée est en mesure de penser conjointement la conservation, l'exposition et l'inscription dans une histoire de l'art encore à écrire.

Autour du Net-art commence d'autre part à se développer un espace susceptible d'en préparer la patrimonialisation, grâce à des réflexions critiques et théoriques et à la constitution de premières collections de la part de différents types d'organismes : centres de création hypermédia, groupes d'artistes, musées, portails publics. Dresser un état des lieux est un préalable à l'étude de points plus complexes, comme celle de la production du Net-art, de sa conservation, et des rapports entre Net-art, « musée virtuel » et technologies

---

<sup>224</sup> [DEP 98] [http://www.walkerart.org/salons/shockoftheview/sv\\_front.html](http://www.walkerart.org/salons/shockoftheview/sv_front.html)

hypermédia utilisées par les musées, toutes ces questions rendant indispensable la conduite d'une enquête directe auprès de ces derniers.

Le musée de Séoul, qui comme on l'a vu, a choisi, à l'opposé du ZKM, d'exposer le Net-art sur son site Internet et non pas *in situ*, livre une justification qui mérite d'être citée in extenso, car elle développe une thématique liée à l'antagonisme supposé (voire simpliste) entre musée virtuel et musée réel : « The virtual museum presents a certain menace to the real museum's domination of contemporary art. The real museum's response until now has been to add a virtual space in the form of a museum Web site, and monitors in the museum that present it, and, of course, to bring all the weight of its often prestigious name to bear on Web artists' decisions to link or not to link themselves and their Web sites to the museum site. But maybe even more so in Web art than in other art mediums, there is no esthetic difference between a piece viewed on a museum Web site and on a non-museum Web site. If only psychologically, there has never been a greater art equalizer than the Internet.»<sup>225</sup>. De même que la consultation du site Internet d'un musée « généraliste » (comme le Louvre<sup>226</sup> ou la National Gallery of Art de Washington<sup>227</sup>, pour prendre deux exemples très différents de présentation de collections) n'est pas susceptible de se substituer à une visite réelle, contrairement aux craintes souvent exprimées, le réseau Internet ne peut assurer seul la promotion d'une forme artistique émergente dont il est pourtant lui-même un vecteur de médiation privilégié. Mais il n'est pas indifférent, pour la familiarisation du public avec le Net-art, que celui-là acquière des *habitus* de consultation de sites consacrés à l'art. C'est là en effet que jouent sans doute de la façon la plus puissante les effets de la « *documentarisation du patrimoine* ».

---

<sup>225</sup> *ibid.*

<sup>226</sup> <http://www.louvre.fr>

<sup>227</sup> <http://www.nga.gov>

Au-delà de ses caractères propres, le Net-art engage une réflexion sur la notion de patrimoine, car il participe du déplacement de l'universel vers le local. Comme l'a montré Jean-Michel Leniaud, la notion de patrimoine a connu au début des années 1980, en France, une extension d'un domaine *canonique* constitué par les « œuvres d'art des collections publiques et des monuments historiques dont la liste est établie à l'aide des livres d'histoire de l'architecture »<sup>228</sup> vers un ensemble diffus et vernaculaire, composé notamment « des lieux et objets de production qui acquièrent une valeur sentimentale d'abord, historique ensuite, au fur et à mesure que se transforment les conditions économiques et sociales qui en ont suscité l'apparition. »<sup>229</sup>. Les mesures législatives et réglementaires prises en faveur de la décentralisation des procédures de préservation du patrimoine bâti attestent de la volonté de la prise en compte des « productions matérielles ou immatérielles, d'intérêt régional voire local »<sup>230</sup>. Un déplacement similaire s'est produit dans le domaine de l'œuvre d'art, qui abandonne sa position de chef-d'œuvre à vocation universelle et symbolique pour devenir « l'inscription sur un site, réel ou virtuel, d'une action, d'une présence, ou d'une idée qui ne sauraient le plus souvent avoir de pertinence que 'locale' (comme on parlerait aussi d'une discipline locale dans le champ du savoir). (...) C'est pourquoi, sans doute, beaucoup d'œuvres se veulent locales et recherchent une forme de présence immédiate, quand bien même elles auraient leur site sur le réseau. »<sup>231</sup>. Par sa faculté à se saisir du « local », comme il est amené à le faire avec le Net-art, le musée engage une nouvelle extension de la notion de patrimoine.

---

<sup>228</sup> [\[LEN 02\]](#) J.-M. Leniaud, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, p. 298

<sup>229</sup> *Ibid.*, loc. cit

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 295

<sup>231</sup> [\[COU 03\]](#) E. Couchot, N. Hillaire, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, p. 236-237

## ANNEXE 1 : SITES INTERNET D'ORGANISMES LIÉS À L'ART NUMÉRIQUE ET AU NET-ART

(31 août 2003)

<u>NOM</u>	<u>Pays</u>	<u>URL</u>	<u>Commentaires</u>
Anart	Norvège	<a href="http://anart.no">http://anart.no</a>	Recherches sur le numérique ; organisation d'expositions
Ars Electronica	Autriche	<a href="http://www.aec.at">www.aec.at</a>	L'Ars Electronica Center organise un important festival annuel depuis 23 ans.
C3 –Fondation Soros	Hongrie	<a href="http://www.c3.hu">http://www.c3.hu</a>	Centre de recherche sur l'intégration des nouvelles technologies dans la vie sociale et culturelle. Collection de Net-art.
Centre International d'Art contemporain de Montréal	Canada	<a href="http://www.ciac.ca/">http://www.ciac.ca/</a>	Organise la Biennale de Montréal. Revue en ligne consacrée au Net-art
Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer (CICV)	France	<a href="http://www.cicv.fr/">http://www.cicv.fr/</a>	Répertoire d'artistes en résidence ; coproducteur de Net-art
CNAC-Centre Georges Pompidou	France	<a href="http://www.cnac-gp.fr">http://www.cnac-gp.fr</a>	Quelques œuvres de Net-art
Crac (Creative Room for Art and Computer)	Suède	<a href="http://www.crac.org/">http://www.crac.org/</a>	site de résidence d'artistes
Cyberatlas (Musée Guggenheim)	USA	<a href="http://cyberatlas.guggenheim.org">http://cyberatlas.guggenheim.org</a>	Mise en relation de sites web avec des thèmes liés à l'art (cartographie).
Dia Center for the Arts	USA	<a href="http://www.diacenter.org">www.diacenter.org</a>	Organise manifestations et expositions autour des nouveaux médias dans l'art.

Ecole de l'image (Université de Poitiers)	France	<a href="http://www.eesati.fr/">http://www.eesati.fr/</a>	Travaux d'étudiants. Projets numériques.
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSba)	France	<a href="http://www.ensba.fr">http://www.ensba.fr</a>	Bulletin signalétique des arts plastiques. Quelques références sur le Net-art
Encart	Europe	<a href="http://www.encart.net">http://www.encart.net</a>	Regroupe 4 des plus importants organismes de création numérique en Europe : V2, C3, ZKM, Ars Electronica.
Fédération des Réseaux et Associations des Artistes Plasticiens	France	<a href="http://www.fraap.org/">http://www.fraap.org/</a>	Regroupement d'associations d'artistes plasticiens.
Festival Medi@terra	Grèce	<a href="http://www.mediaterra.org/">http://www.mediaterra.org/</a>	fondé par Fournos, Centre d'art et des nouvelles technologies, Athènes
Fondation Cartier	France	<a href="http://www.fondation.cartier.fr">http://www.fondation.cartier.fr</a>	propose une "galerie virtuelle"
Fondation Daniel Langlois de Montréal	Canada	<a href="http://www.fondation-langlois.org">http://www.fondation-langlois.org</a>	Portail de Net-art
Fondation de La Poste	France	<a href="http://www.fondation.laposte.fr/">http://www.fondation.laposte.fr/</a>	surtout dédié au récit interactif
Fournos : Centre d'art et des nouvelles technologies, Athènes	Grèce	<a href="http://www.fournos-culture.gr">http://www.fournos-culture.gr</a>	fondateur du festival Medi@terra ; renvoie sur le Micromuseum qui dispose d'un archivage de Net-art
Guggenheim Museum, New-York	USA	<a href="http://www.guggenheim.org">http://www.guggenheim.org</a>	Section de Net-art
IAAF (Informative Arts Art Foundation)	France	<a href="http://iaaf.free.fr">http://iaaf.free.fr</a>	Organise des expositions ; collection de Net-art ; textes théoriques.
ICC (InterCommunication Center)	Japon	<a href="http://www.nticc.or.jp/">http://www.nticc.or.jp/</a>	Musée entièrement voué aux nouveaux médias dans l'art. Organise des expositions d'art numérique et publie depuis 1992 la revue Quarterly : InterCommunication, en partie disponible en ligne
Institute of Contemporary Arts, London	Grande-Bretagne	<a href="http://www.newmediacentre.com/">http://www.newmediacentre.com/</a>	5 références de sites/œuvres

Laboratoire esthétique de l'interactivité (ifi) de l'Université de Paris VIII	France	<a href="http://www.ciren.org/index.html">http://www.ciren.org/index.html</a>	Organise des séminaires de recherches sur la création numériques et des conférences, dont les textes sont disponibles en ligne.
Locusplus (centre d'art, Newcastle)	Grande-Bretagne	<a href="http://www.locusplus.org.uk">http://www.locusplus.org.uk</a>	Expositions, et co-production.
MECAD (Media centre d'art et de dessin, Barcelone)	Espagne	<a href="http://www.mecad.org">http://www.mecad.org</a>	Centre de recherche et d'enseignement, surtout orienté vers le design. Néanmoins ces centres d'intérêt concernent plus largement l'art et les nouveaux médias. Textes théoriques en ligne, publication (livres, cd-rom. collection de Net-art
Media Center d'Art i Disseny, Barcelone	Espagne	<a href="http://www.mecad.org">http://www.mecad.org</a>	dispose d'une rubrique Net-art qui présente les travaux d'artistes résidents
Mikromuseum	Grèce	<a href="http://www.mikromuseum.org/beta/submissions/internet/index.htm">http://www.mikromuseum.org/beta/submissions/internet/index.htm</a>	émanation de Fournos
Musée d'art contemporain de Lyon	France	<a href="http://www.moca-lyon.org/">http://www.moca-lyon.org/</a>	exposition du 9 juillet au 24 septembre 1997 sur l'Internet intitulée : "Version Originale".
Museum Boijmans Van Beuningen	Pays-Bas	<a href="http://boijmans.kennisnet.nl/">http://boijmans.kennisnet.nl/</a>	Catalogue de sites de Net-art
Nifca	Finlande	<a href="http://www.nifca.org/">http://www.nifca.org/</a>	résidence (payante) d'artistes travaillant sur les nouveaux médias
San Fransisco Museum of Modern Art (SFMOMA)	USA	<a href="http://www.sfmoma.org">www.sfmoma.org</a> <a href="http://010101.sfmoma.org/">http://010101.sfmoma.org/</a>	Collection de Net-art (acquisition et commandes)
Société des Arts Technologiques, Québec	Canada	<a href="http://www.sat.qc.ca/">http://www.sat.qc.ca/</a>	Répertoire d'artistes
The Netherlands Media Art Institute – Montevideo-TBA	Pays-Bas	<a href="http://www.montevideo.nl/www/english/index.htm">http://www.montevideo.nl/www/english/index.htm</a>	Réflexion sur la conservation des arts liés aux nouveaux médias
Total Museum of Contemporary Arts	Corée du Sud	<a href="http://www.totalmuseum.org/">http://www.totalmuseum.org/</a>	Le Musée d'art contemporain de Séoul a organisé une exposition de Net-art du 1er décembre 2000 au 1er février 2001

V2_Organisation, Institute for the Unstable Media	Pays-Bas	<a href="http://www.v2.nl/index.php">http://www.v2.nl/index.php</a>	Fondée en 1981 par un groupe d'artistes ; lieu de recherche théorique, de rencontres, de diffusion et de publication dans le champ de l'art technologique et des médias. Organise le Deutch Electronic Art Festival une fois par an à Rotterdam (festival international interdisciplinaire). artistes en résidence et textes théoriques. Archives en ligne des activités (depuis 1993)
Videomuseum	France	<a href="http://www.videomuseum.fr/">http://www.videomuseum.fr/</a>	réseau de musées et d'organismes gérant des collections d'art moderne et contemporain ; dispose d'une rubrique "l'art sur le Web" ; présentera en ligne les collections du FRAC Languedoc-Roussillon qui constitue une collection de Net-art.
Walker Art Center	USA	<a href="http://www.walkerart.org">http://www.walkerart.org</a>	Collection de Net-art (acquisition et commandes)
Whitney Museum of American Art	USA	<a href="http://www.whitney.org/artport/">http://www.whitney.org/artport/</a>	propose un portail et une collection de Net-art
Z.K.M.	Allemagne	<a href="http://www.zkm.de">www.zkm.de</a>	Un des principaux centres européens consacré aux nouveaux médias dans l'art. Regroupe plusieurs musées. Organise des expositions de Net-art.

## ANNEXE 2 : CATALOGUE DE NET-ART

Nous avons tenté de réunir dans ce tableau le maximum de sites de Net-art. La recherche a procédé par examen systématique de quelques « portails » ou catalogues existants (cf. liste en fin de tableau). Lorsque deux URL sont indiquées pour un même site, la première est celle du portail sur lequel est référencée le site, la seconde celle du site lui-même. La liste est classée par ordre alphabétique d'artiste. <Catalogue établi en 2002 - Mis à jour le 31 août 2003>

<u>Artiste(s)</u>	<u>titre de l'œuvre</u>	<u>site Internet</u>	<u>pays, année de création ou de diffusion sur internet</u>
*	<i>Guimp</i>	<a href="http://www.guimp.com/">http://www.guimp.com/</a>	G.-B., 2002
*	<i>Le confort universel</i>	<a href="http://www.lafriche.org/friche/multimedia/index.html">http://www.lafriche.org/friche/multimedia/index.html</a> <a href="http://www.leconfortuniversel.com/">http://www.leconfortuniversel.com/</a>	France, 2002
*	<i>Sensorium</i>	<a href="http://www.sensorium.org/">http://www.sensorium.org/</a>	*
*	<i>Speakez</i>	<a href="http://www.k3media.demon.co.uk/speakez/seinfo1.html">http://www.k3media.demon.co.uk/speakez/seinfo1.html</a>	*
*	*	<a href="http://www.200ok.de/">http://www.200ok.de/</a>	*
*	*	<a href="http://www.betweenespace.com/">http://www.betweenespace.com/</a>	*
*	*	<a href="http://www.cronicaelectronica.org/">http://www.cronicaelectronica.org/</a>	*
*	*	<a href="http://dextro.org/">http://dextro.org/</a>	*
*	*	<a href="http://www.erational.org/">http://www.erational.org/</a>	*
**	<i>Dodo News</i>	<a href="http://www.220hex.org/dodonews/">http://www.220hex.org/dodonews/</a>	Norvège, 2002
***	<i>Le karaoké du coq courroucé</i>	<a href="http://www.panoplie.org/">http://www.panoplie.org/</a>	France,
***	<i>Rassur</i>	<a href="http://www.bram.org/">http://www.bram.org/</a>	***
***	<i>Pocket TV</i>	<a href="http://www.c3.hu/collection/zsebtv/">http://www.c3.hu/collection/zsebtv/</a>	Hongrie, 1998
[Collectif ou portail ?]		<a href="http://www.8081.org/">http://www.8081.org/</a>	Italie
[Collectif]	<i>Relevatory Landscapes</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/landscape/index.html">http://www.sfmoma.org/landscape/index.html</a>	USA, 2001 Conservé par SFMOMA

[Portail ayant lui-même la qualité d'œuvre]	<i>Incident</i>	<a href="http://incident.net">http://incident.net</a>	France, 2000
[Portail ayant lui-même la qualité d'œuvre]	<i>Panoplie</i>	<a href="http://www.panoplie.org">http://www.panoplie.org</a>	France, 1999
[Portail créé à partir d'une commande de la D.A.P.]	<i>Entrée libre</i>	<a href="http://www.culture.fr/entreelibre/">http://www.culture.fr/entreelibre/</a>	France, 1998
[Portail?]	<i>Potatoland</i>	<a href="http://www.potatoland.org/">http://www.potatoland.org/</a>	
[Portail]	<i>Ikatun</i>	Ikatun : : <a href="http://www.ikatun.com/">www.ikatun.com/</a> Digital Pocket Gallery : <a href="http://www.ikatun.com/digitalpocketgallery/">www.ikatun.com/digitalpocketgallery/</a>	G.-B., créé en nov. 2000
[Portail]	<i>HEX</i>	<a href="http://www.220hex.org/">http://www.220hex.org/</a>	Norvège
[Portail]	<i>BEK</i>	<a href="http://www.bek.no">http://www.bek.no</a>	Norvège
[portail]	<i>CodeDOc</i>	<a href="http://www.whitney.org/artport/commissions/codedoc/index.shtml">http://www.whitney.org/artport/commissions/codedoc/index.shtml</a> Plusieurs projets de "software art", commandés par le Whitney Museum et diffusés en ligne	USA, 2001, Commandes du Whitney Museum
ABRAHAMMS, Annie	<i>Séparation</i>	<a href="http://www.panoplie.org/">http://www.panoplie.org/</a>	France
ADIGARD Erik, McSHANE Patricia	<i>Funnel</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/funnel/funnel.html">http://www.sfmoma.org/espace/funnel/funnel.html</a>	USA, 1996 Conservé par SFMOMA
ADIGARD, Erik / m.a.d. (with THAU, Dave)	<i>Timelocator</i>	<a href="http://yahoo.projects.sfmoma.org/">http://yahoo.projects.sfmoma.org/</a>	USA, Conservé par SFMOMA
ADIGARD, Erik ; McSHANE, Patricia	<i>The Lair of the Marrow Monkey</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/monkey/monkey.html">http://www.sfmoma.org/espace/monkey/monkey.html</a>	USA, 1998 Conservé par SFMOMA don de l'artiste
ALACOQUE Bruno	<i>In extremis</i>	<a href="http://www.next-movies.com/inextremis/">http://www.next-movies.com/inextremis/</a>	France, 2001
ANDERSEN, Eric	<i>The Pyramid</i>	<a href="http://www.c3.hu/collection/andersen/index.html">http://www.c3.hu/collection/andersen/index.html</a>	Hongrie, 2000
ARTwareSoftware New York	<i>ARTificial ART</i>	<a href="http://www.artware-software.com/artificial-art/">http://www.artware-software.com/artificial-art/</a>	New-York, 2002
AUBER, Olivier	<i>Générateur Poétique</i>	<a href="http://poietic-generator.net/">http://poietic-generator.net/</a>	France, 1986-2002

BAKOS, Gábor ; Balázs BEÖTHY, Ágnes EPERJESI, Gábor GERHES, Endre KORONCZI, János SUGAR, Gyula VARNAL, Imre WEBER	<i>Nightwatch: Experimental Document</i>	<a href="http://www.sztaki.hu/providers/nightwatch/kiserleti/">http://www.sztaki.hu/providers/nightwatch/kiserleti/</a>	Hongrie, 1997
BENAYOUN Maurice		<a href="http://www.benayoun.com/">http://www.benayoun.com/</a>	*
BERTOLO, Diane	<i>The Reader</i>	<a href="http://www.totalmuseum.org/webproject8.html">http://www.totalmuseum.org/webproject8.html</a>	Exposé par le Total Museum, Séoul, Corée, 1/12/2000-1/2/2001
BOENO David	<i>Geocities</i>	<a href="http://www.geocities.com/davidboeno.geo/">http://www.geocities.com/davidboeno.geo/</a>	*
BOISSENET Philippe	<i>Territoires du décentrement</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/boissonnet/boissonnet.html">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/boissonnet/boissonnet.html</a> <a href="http://yourworld.cicv.fr">http://yourworld.cicv.fr</a>	Québec, 2001
BOUVIER Chrisitine, LARIBI Rochdy	<i>Bug Off</i>	<a href="http://www.lafriche.org/bugoff/">http://www.lafriche.org/bugoff/</a>	France, 2000
BRUYERE Jean-Michel	<i>Si poteris narrare, licet.</i>	<a href="http://epidemic.cicv.fr/geo/art/jmb/prj/i_cinema/index.html">http://epidemic.cicv.fr/geo/art/jmb/prj/i_cinema/index.html</a>	France, 2001
BURBANO Andrès, BARRAGAN Hernando	<i>DEMO</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/burbano.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/burbano.htm</a> <a href="http://www.demo.net.co/">http://www.demo.net.co/</a>	Colombie, 2001
BURE-SOH Gwek	<i>Millenium-midnight</i>	<a href="http://millennium-midnight.cicv.fr">http://millennium-midnight.cicv.fr</a>	France, 1998
Candy Factory	***	<a href="http://www.totalmuseum.org/webproject8.html">http://www.totalmuseum.org/webproject8.html</a>	Exposé par le Total Museum, Séoul, Corée, 1/12/2000-1/2/2001
<i>Cercle Ramo Nash</i> [Collectif d'artistes]	<i>Sowana</i>	<a href="http://www.thing.net/~sowana/">http://www.thing.net/~sowana/</a>	Nice, 1997 ?
CHABANAUD Ivan	<i>Icare</i>	<a href="http://www.cicv.fr/~ic">http://www.cicv.fr/~ic</a>	France, 1997
CHABANAUD Ivan, HERBELIN Bruno, LOEIL	<i>Binocular</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/binocular.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/binocular.htm</a> <a href="http://binocular.cicv.fr/">http://binocular.cicv.fr/</a>	France, 2001
CHATONSKI Grégory	<i>Incident</i>	<a href="http://incident.cicv.fr/">http://incident.cicv.fr/</a>	France, 1999
CHATONSKI Grégory	<i>Nervures</i>	<a href="http://nervures.cicv.fr/">http://nervures.cicv.fr/</a>	France, 1999
CHATONSKI Grégory	<i>3 rives</i>	<a href="http://3rives.cicv.fr/">http://3rives.cicv.fr/</a>	France, 1999
CHATONSKI Grégory, SADIN Eric	<i>7-o2</i>	<a href="http://www.7-o2.net/">http://www.7-o2.net/</a>	France, 2001

CHATONSKY Grégory	<i>I-ON</i>	<a href="http://temporisat.io-n.io-n.net/">http://temporisat.io-n.io-n.net/</a>	France, 2001
CLAUSS Nicolas	<i>Dance</i>	*	*
CLAUSS Nicolas	<i>Flying Puppet Tableaux interactifs (Dervish Flowers Ulchiro)</i>	<a href="http://www.flyingpuppet.com/menuef.html">http://www.flyingpuppet.com/menuef.html</a> <a href="http://www.bbc.co.uk/arts/digital/guestartists/a_clauss.shtml">http://www.bbc.co.uk/arts/digital/guestartists/a_clauss.shtml</a>	France, 2001
Collectif de 7 artistes	<i>Map 50</i>	<a href="http://www.map50.com">www.map50.com</a>	Grande-Bretagne
CONNANSKI Loïc et LORENCEAU Pauline	<i>Agendada</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/connanski.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/connanski.htm</a> <a href="http://www.initialcut.com/">http://www.initialcut.com/</a>	France, 2001
COSIC, Vuk	<i>Listen to the images [ ? ]</i>	<a href="http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/blind/">http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/blind/</a>	Slovénie
CSOPORT, Mokka	<i>Present Time</i>	<a href="http://www.c3.hu/collection/index_en.php?kiid=3">http://www.c3.hu/collection/index_en.php?kiid=3</a> (non accessible au 09 sept.03)	Hongrie, 1996
DABASSE Philippe	<i>Ts-Type</i>	<a href="http://www.aartdesign.com/tstype/">http://www.aartdesign.com/tstype/</a>	France, 1999
DALLAIRE, Carol	<i>Les lieux communs</i>	<a href="http://www.ava.qc.ca/creation/carol_dallaire/Carol_Dallaire.html">http://www.ava.qc.ca/creation/carol_dallaire/Carol_Dallaire.html</a> <a href="http://www.ava.qc.ca/">http://www.ava.qc.ca/</a>	Canada
DE BOER, Nora	***	<a href="http://www.norrit.net/">http://www.norrit.net/</a>	Présent dans le Websalon du Musée Boijmans de Rotterdam
DESBAZEILLE, Magali	<i>Key+words</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/desbazeille.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/desbazeille.htm</a> <a href="http://www.key-words.info/">http://www.key-words.info/</a>	France, 2001
DESPERATES OPTIMISTS (MOLLOY Christine, LAWLOR Joe)	<i>London framed</i>	<a href="http://www.londonframed.com/">http://www.londonframed.com/</a>	Grande-Bretagne, 2001
DESPERATES OPTIMISTS (MOLLOY Christine, LAWLOR Joe)	<i>Lost cause 1-10</i>	<a href="http://www.desperateoptimists.com/lostcause/">http://www.desperateoptimists.com/lostcause/</a>	Grande-Bretagne,
DESPERATES OPTIMISTS (MOLLOY Christine, LAWLOR Joe)	<i>Convergence</i>	<a href="http://enigma.luton.ac.uk/convergence/index.htm">http://enigma.luton.ac.uk/convergence/index.htm</a>	Grande-Bretagne, sept. 2001
DJURIC, Uros ; MILIVOJEVIC, Era NASKOVSKI, Zoran ; TODOSIJEVIC,	<i>Reality Check</i>	<a href="http://realitycheck.c3.hu/bios.html">http://realitycheck.c3.hu/bios.html</a>	Hongrie, 1999

Rasa ; TOMIC, Milica			
DODELIN, Sylvie	<i>Beyond Budapest</i>	<a href="http://www.c3.hu/~beyondbudapest/">http://www.c3.hu/~beyondbudapest/</a>	Hongrie, 2002
DROUHIN Reynald	<i>Des frags</i>	<a href="http://desfrags.cicv.fr/">http://desfrags.cicv.fr/</a>	France, 2001
DROUHIN Reynald	<i>Rhizomes</i>	<a href="http://rhizomes.cicv.fr/">http://rhizomes.cicv.fr/</a>	France, 2000
DROUHIN Reynald	<i>Ici</i>	<a href="http://ici.cicv.fr/">http://ici.cicv.fr/</a>	France, 2001
DROUHIN Reynald, CHATONSKI Grégory	<i>Revenances</i>	<a href="http://www.c3.hu/%7Erevenances/">http://www.c3.hu/%7Erevenances/</a>	France, 2000
DURIEU Frédéric, BIRGE Jean-Jacques	<i>Experimental Zoo</i>	<a href="http://www.lecielestbleu.com/html/main_lceb.htm">http://www.lecielestbleu.com/html/main_lceb.htm</a>	2001
DUVAL Jérôme	<i>Nightshot</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/duval.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/duval.htm</a> <a href="http://www.nightshot.net">http://www.nightshot.net</a> cybercinéma	France, 2001
eNHANCEMENT &mORE rANCH	<i>Artworld Anonymus</i>	<a href="http://www.c3.hu/collection/artworld.anonymous/">http://www.c3.hu/collection/artworld.anonymous/</a>	Hongrie, 1997
Entropy8 zuper!	<i>Eden Garden</i>	<a href="http://eden.garden1.1.projects.sfmoma.org/">http://eden.garden1.1.projects.sfmoma.org/</a>	USA, 2001 Conservé par SFMOMA
Etoy	<i>Protected by Etoy</i>	<a href="http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/">http://fanclub.etoy.c3.hu/tanksystem/</a>	Hongrie, 1997
EVARD David	<i>B'ZAC</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/evard.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/evard.htm</a> installation vidéo	Belgique, 2001
FERNANDEZ Lionel, MINKINNEN Erik	<i>DECO</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/deco/deco.html">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/deco/deco.html</a> <a href="http://www.w-deco.com/">http://www.w-deco.com/</a>	France, 2001
FRESPECH Nicolas	<i>Immondes pourceaux</i>	<a href="http://immondes.cicv.fr/pourceaux.html">http://immondes.cicv.fr/pourceaux.html</a>	France, 2000
GAN AHL, Reiner	<i>Language and Politics</i>	<a href="http://www.ganahl.org/">http://www.ganahl.org/</a>	New-York, 1999
GOHARD Gislène	<i>Forum des desires</i>	<a href="http://forum_desirs.cicv.fr">http://forum_desirs.cicv.fr</a>	France, 1997
GOLDER Gabriela	<i>Postales</i>	<a href="http://postal.free.fr/">http://postal.free.fr/</a>	France
GOULET Olivier	<i>Vente de Territoire Par Correspondance</i>	<a href="http://vente.cicv.fr">http://vente.cicv.fr</a>	France, 1997
GRANCHER Valérie	<i>Webscape</i>	<a href="http://www.imagnet.fr/nomemory">http://www.imagnet.fr/nomemory</a>	
GROUPE DUNES		<a href="http://www.lafriche.org/friche/multimedia/index.html">http://www.lafriche.org/friche/multimedia/index.html</a> <a href="http://www.groupedunes.net/mots/index.html">http://www.groupedunes.net/mots/index.html</a>	France

HERSHMANN, Lynn	<i>Agent Ruby</i>	<a href="http://www.agentruby.com/indexflash.html">http://www.agentruby.com/indexflash.html</a>	USA, 2001 Conservé par SFMOMA
HISLOP, Dominic ; ERHARDT, Miklós	<i>Homeless</i>	<a href="http://www.c3.hu/collection/homeless/">http://www.c3.hu/collection/homeless/</a>	Hongrie, 1998
HUET Cécile, BRESSAN Yannick	<i>e-toile</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/etoile.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/etoile.htm</a> <a href="http://www.e-toiler.com/">http://www.e-toiler.com/</a>	
Humbot	***	<a href="http://www.humbot.org/">http://www.humbot.org/</a>	Présent dans le Websalon du Musée Boijmans de Rotterdam
INBAL, Ainatte ; SCOTT, Andrea ; WEIL, Benjamin ; FONG, Cherise ; SELBO, Vivian	<i>Ada-web</i>	<a href="http://adaweb.walkerart.org/">http://adaweb.walkerart.org/</a>	USA, 1995-1998, conservé par le Walker Art Center
IRATIONAL.ORG	<i>Cellular Pirate Listening Station</i>	<a href="http://scanner.irational.org/">http://scanner.irational.org/</a>	Grande-Bretagne
Jeong-hwa Choi	<i>Love 1</i>	<a href="http://www.totalmuseum.org/webproject8.html">http://www.totalmuseum.org/webproject8.html</a>	Exposé par le Total Museum, Séoul, Corée, 1/12/2000-1/2/2001
JODI	***	<a href="http://www.totalmuseum.org/webproject8.html">http://www.totalmuseum.org/webproject8.html</a>	Exposé par le Total Museum, Séoul, Corée, 1/12/2000-1/2/2001
JODI	<i>Ctrl-Space</i>	<a href="http://ctrl-space.c3.hu/">http://ctrl-space.c3.hu/</a>	Hongrie, 1999
KANAREK, Yael	<i>World of Awe, Chapter 2</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/espace_overview.html">http://www.sfmoma.org/espace/espace_overview.html</a>	USA, 2001 Conservé par SFMOMA
KARAM Nadim	<i>Atelier Hapsitus</i>	<a href="http://hapsitus.cicv.fr">http://hapsitus.cicv.fr</a>	France, 1998
KLIMA, John	[Plusieurs oeuvres]	<a href="http://www.cityarts.com/">http://www.cityarts.com/</a>	USA
KLIMOFF, E. ; NALIN, F.	<i>Question de goût</i>	<a href="http://www.panoplie.org/">http://www.panoplie.org/</a>	France,
KLONARIS Maria, THOMADAKI Khaterina	<i>Opus 27 du cycle de l'Ange</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/thomadaki/thomadaki.html">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/thomadaki/thomadaki.html</a> <a href="http://mkangel.cjb.net/">http://mkangel.cjb.net/</a> installation vidéo	France, 2001
KOGUT Sandra	<i>Un passeport hongrois</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/kogut.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/kogut.htm</a>	Brésil, 2001
KÜNTZEL, Tilman	<i>Lights and Sounds</i>	<a href="http://soundart.c3.hu/pages/pictureSitesE/page3_1.html">http://soundart.c3.hu/pages/pictureSitesE/page3_1.html</a>	Hongrie, 1999
LANGLADE Catherine, CIFUENTES Guillermo	<i>La chambre</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/langlade.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/langlade.htm</a> <a href="http://www.ladanse.com/spideka/">http://www.ladanse.com/spideka/</a>	France/Chili, 2001

LAPORTA, Tina	<i>voyeur_web</i>	<a href="http://www.whitney.org/artport/commissions/voyeurweb/index.html">http://www.whitney.org/artport/commissions/voyeurweb/index.html</a>	USA, 2001, Commande du Whitney Museum
LARCHER David		<a href="http://www.david.larcher.cicv.fr">http://www.david.larcher.cicv.fr</a>	France, 1996
LEFEVRE Joseph	<i>L'Espace du Chamane</i>	<a href="http://www.sat.qc.ca/chamane/">www.sat.qc.ca/chamane/</a>	
LEGRADY Georges		<a href="http://www.legrady.mat.ucsb.edu/">http://www.legrady.mat.ucsb.edu/</a> <a href="http://legrady.mat.ucsb.edu/pfom_lang.html">http://legrady.mat.ucsb.edu/pfom_lang.html</a>	
LEMEUR Anne-Sarah	<i>Au creux de l'obscur</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/annesarah/index.html">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/annesarah/index.html</a>	France, 2001
LEVIN Golan	[site présentant les travaux de l'artiste]	<a href="http://www.flong.com/">http://www.flong.com/</a>	USA, 1996-2002
LIALINA, Olia	<i>Agatha appears</i>	<a href="http://www.c3.hu/collection/agatha/">http://www.c3.hu/collection/agatha/</a>	Hongrie, 1997
LIALINA, Olia	<i>Will-n Testament</i>	<a href="http://www.totalmuseum.org/webproject8.html">http://www.totalmuseum.org/webproject8.html</a>	Exposé par le Total Museum, Séoul, Corée, 1/12/2000-1/2/2001
LUEBE Heinrich	<i>Gare aux mouvements</i>	<a href="http://gare_mouvements.cicv.fr/">http://gare_mouvements.cicv.fr/</a>	France, 1999
MALATERRE Pascale	<i>Ex-Voto</i>	<a href="http://ex-voto.cicv.fr">http://ex-voto.cicv.fr</a>	France, 1996
Mark AMERIKA	<i>Grammatron</i>	<a href="http://www.grammatron.com">www.grammatron.com</a>	France
MENTO, Matthew ; OPPENHEIM, Denis	<i>Idiodyssey: Balloon Jumping</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/idiodysey/idiodysey.html">http://www.sfmoma.org/espace/idiodysey/idiodysey.html</a>	USA, 1996 Conservé par SFMOMA don de l'artiste
MERCIER, Mathieu	<i>Red and blue blast</i>	<a href="http://www.panoplie.org/">http://www.panoplie.org/</a>	France, 2002
MIGNOTTE Anika	<i>corps fœtal</i>	<a href="http://www.corps-mental.com/">http://www.corps-mental.com/</a>	France, 2001
MONVALLIER Philippe	<i>Netwalk in south Africa</i>	<a href="http://netwalk.cicv.fr/Phil.M/">http://netwalk.cicv.fr/Phil.M/</a>	France, 1998
MOORE Rosa	<i>Le soldat</i>	<a href="http://soldat.cicv.fr/">http://soldat.cicv.fr/</a>	France, 2001
MOREAU Antoine	<i>On se comprend</i>	<a href="http://on_se_comprend.cicv.fr">http://on_se_comprend.cicv.fr</a>	France, 1996
MOREL Julie, LYNCH Garrett	<i>e-motion</i>	<a href="http://campus.ensba.fr/morel/e-motion/">http://campus.ensba.fr/morel/e-motion/</a>	France, 2000
MOUCHETTE	***	<a href="http://mouchette.org/">http://mouchette.org/</a>	Canada
NAPIER, Mark	[site présentant les	<a href="http://potatoland.org/">http://potatoland.org/</a>	USA

	travaux de l'artiste]		
NAPIER, Mark	<i>Riot</i>	<a href="http://www.potatoland.org/riot/">http://www.potatoland.org/riot/</a>	USA
NAPIER, Mark	<i>Feed</i>	<a href="http://feed.projects.sfmoma.org/feedloader.html">http://feed.projects.sfmoma.org/feedloader.html</a>	USA, 2001 Conservé par SFMOMA
NAPIER, Mark	<i>net.flag</i>	Non accessible à partir du site du Guggenheim Museum	USA, 2002 Conservé par le Guggenheim Museum, New-York
NESET Anne Hilde, CORNELL Lauren, DUVEROVIC Lina	<i>No alternative girl</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/neset.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/neset.htm</a> <a href="http://www.noaltgirls.org/">http://www.noaltgirls.org/</a>	2001
NICHOLSON, Ben	<i>Loaf House</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/loafhouse/loafhouse.html">http://www.sfmoma.org/espace/loafhouse/loafhouse.html</a>	USA, 1998 Conservé par SFMOMA acquisition
NISIC Hense	<i>Personne</i>	<a href="http://personne.cicv.fr">http://personne.cicv.fr</a>	France, 1997
Nofrontiere	<i>Nofrontiere</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/nofrontiere/nofrontiere.html">http://www.sfmoma.org/espace/nofrontiere/nofrontiere.html</a>	USA, 1998 Conservé par SFMOMA
OPPENHEIM, Denis	<i>DAY-DREAM 001-016</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/daydream/daydream.html">http://www.sfmoma.org/espace/daydream/daydream.html</a>	USA, 1998 Conservé par SFMOMA don de l'artiste
PALESTINE Charlemagne	[différents projets]	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/charlemagne/charlemagne.html">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/charlemagne/charlemagne.html</a>	Belgique, 2001
PALEY, W. Bradford	<i>TextArc</i>	<a href="http://www.textarc.org/">http://www.textarc.org/</a>	USA
PARIS Cécile	<i>La balayeuse</i> <i>La poursuite</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/paris.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/paris.htm</a> <a href="http://www.comlaville.net/">http://www.comlaville.net/</a> installation, vidéo	France, 2001
Post Tool	<i>Post TV</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/posttool/posttool.html">http://www.sfmoma.org/espace/posttool/posttool.html</a>	USA, 1997 Conservé par SFMOMA don de l'artiste
Razorfish Studios	<i>Razorfish</i> <i>Subnetwork</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/rsub/rsub.html">http://www.sfmoma.org/espace/rsub/rsub.html</a>	USA, 1998 Conservé par SFMOMA, don de l'artiste
REDL, Ervin	<i>Truth is a Moving Target</i>	<a href="http://www.c3.hu/collection/truth/">http://www.c3.hu/collection/truth/</a>	Hongrie, 1997
RITCHIE, Matthew	<i>The New Place</i>	<a href="http://newplace.projects.sfmoma.org/mockUp1204/index.htm">http://newplace.projects.sfmoma.org/mockUp1204/index.htm</a>	USA, 2001

			Conservé par SFMOMA
RIVIERE Jean-François, DOSSOLIER Claudine	<i>Alexandrie</i>	<a href="http://www.lafriche.org/alexandrie/">http://www.lafriche.org/alexandrie/</a>	France Egypte, 2000 (pour l'événement)
SANTORINEOS Manthos	<i>Helicomaison</i>	<a href="http://helicomaison.cicv.fr/">http://helicomaison.cicv.fr/</a>	Grèce, 2000
SANZ DE SANTAMARIA, Sébastien BOULARD, Georges	<i>Le voyage à Sarajevo</i>	<a href="http://www.panoplie.org/">http://www.panoplie.org/</a>	France
SCHMITT Antoine	<i>Avec tact</i>	<a href="http://www.gratin.org/as/avec tact/index.html">http://www.gratin.org/as/avec tact/index.html</a>	France, 1997-2000
SERES, Szilvia	<i>Culture is Consumer Goods</i>	<a href="http://www.c3.hu/~szseres/kultura/index.html">http://www.c3.hu/~szseres/kultura/index.html</a>	Hongrie, 1999
SHULGIN, Alexei	<i>Form</i>	<a href="http://www.c3.hu/collection/form/">http://www.c3.hu/collection/form/</a>	Hongrie, 1997
SHULGIN, Alexei	<i>Muzzle</i>	<a href="http://www.totalmuseum.org/webproject8/muzzle/index.html">http://www.totalmuseum.org/webproject8/muzzle/index.html</a>	Exposé par le Total Museum, Séoul, Corée, 1/12/2000-1/2/2001
SIMON Jr, John F.	<i>Unfolding Object</i>	Non accessible à partir du site du Guggenheim Museum	USA, 2002 Conservé par le Guggenheim Museum, New-York
SINA Adrien	<i>Virtual Urbanity</i>	<a href="http://virtual-urbanity.cicv.fr/">http://virtual-urbanity.cicv.fr/</a>	France, 1999
SODA (collectif)	<i>Sodaconstructor</i>	<a href="http://www.sodaplay.com/constructor/playerICA.htm">http://www.sodaplay.com/constructor/playerICA.htm</a>	Grande-Bretagne
SOLOMOUKHA, Kristina	***	<a href="http://www.panoplie.org/">http://www.panoplie.org/</a>	France, 2002
SOMMERER Christa MIGNONNEAU Laurent	<i>Lifespecies</i>		1997
SOUP Squid	<i>Environnement immersif interactif</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/squid.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/squid.htm</a>	Grande-Bretagne, 2001
STOMAJER Igor	<i>They learned this intimacy...</i>	<a href="http://www2.arnes.si/~ljintima1/house/">http://www2.arnes.si/~ljintima1/house/</a>	Slovénie, 2001
Superbad	<i>Hamster Dream</i>	<a href="http://www.totalmuseum.org/webproject8/hamster_dream/index.html">http://www.totalmuseum.org/webproject8/hamster_dream/index.html</a>	Exposé par le Total Museum, Séoul 1/12/2000-1/2/2001
SZEGEDY-MASZAK, Zoltán	<i>Demedusator</i>	<a href="http://demedusator.c3.hu/">http://demedusator.c3.hu/</a>	Hongrie, 1998

SZEGEDY-MASZÁK, Zoltán	<i>Cryptogram</i>	<a href="http://www.c3.hu/cryptogram/">http://www.c3.hu/cryptogram/</a>	Hongrie, 1996
TERRIER Jean-Claude	<i>Suite virtuelle</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/terrier.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/terrier.htm</a> installation vidéo	France, 2001
THOMPSON & CRAIGHEAD	<i>e-poltergeist</i>	<a href="http://yahoo.projects.sfmoma.org/">http://yahoo.projects.sfmoma.org/</a>	USA, 2001 Conservé par SFMOMA
TULIPANA Paul, WHALEN Sean	<i>Adaptive Systems Machinic Phylum</i>	<a href="http://www.chocobospore.org/asmp/">http://www.chocobospore.org/asmp/</a>	
URTICA (Violeta VOJVODIC + Eduard BALAZ)	<i>Lapsusmemoriae</i>	<a href="http://www.urtica.org/projects/projects.html#m1">http://www.urtica.org/projects/projects.html#m1</a>	Hongrie, 2002
VAUCLAIR Anne, ENDRESS Edgar	<i>Patagonie</i>	serveur non disponible au 30 mai 02	France/Chili, 2001
VAZQUEZ Cécilia	<i>Trans-Humantes</i>	<a href="http://www.trans-humantes.org/maquette/index.html">http://www.trans-humantes.org/maquette/index.html</a>	Argentine, 2001
VERESS, Zsolt	<i>Common name</i>	<a href="http://www.c3.hu/collection/common_name/">http://www.c3.hu/collection/common_name/</a>	Hongrie, 1996
VOGAN, Cathy	<i>Vogania</i>	<a href="http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/squid.htm">http://www.cicv.fr/creation_artistique/residences/ateliers/squid.htm</a>	France, 2001
VPRO-Digitaal	<i>VPRO-Digitaal</i>	<a href="http://www.sfmoma.org/espace/vpro/vpro.html">http://www.sfmoma.org/espace/vpro/vpro.html</a>	USA, 1998 Conservé par SFMOMA don de l'artiste
WALCZAK Marek, WATTENBERG Martin	<i>Wonderwalker</i>	<a href="http://wonderwalker.walkerart.org/index.html">http://wonderwalker.walkerart.org/index.html</a> <a href="http://gallery9.walkerart.org/">http://gallery9.walkerart.org/</a>	USA, 2000
Young Hae-Chang Heavy Industries	<i>Rain on the Sea</i>	<a href="http://www.totalmuseum.org/webproject8/rain_on_the_sea.html">http://www.totalmuseum.org/webproject8/rain_on_the_sea.html</a>	Exposé par le Total Museum, Séoul, Corée, 1/12/2000-1/2/2001

\* information non disponible ou non accessible en mai 2002 / \*\* *idem* en novembre 2002/ \*\*\* *idem* en août 2003

Sources principales pour la constitution de ce catalogue :

- « Dune », sur le site du CICV, [http://www.next-movies.com/fr/html/txt\\_dun.html](http://www.next-movies.com/fr/html/txt_dun.html)
- Institute of Contemporary Arts, London, <http://www.newmediacentre.com/> <09 sept. 03>
- Société des Arts Technologiques, Québec, <http://www.sat.qc.ca/>
- Walker Art Institute, <http://collections.walkerart.org/item/object/10600>
- Museum of Modern Art, San Fransisco (SFMOMA), <http://www.sfmoma.org>
- Guggenheim Virtual Museum, <http://www.guggenheim.org>
- <http://www.gratin.org/>
- <http://www.incident.net>
- <http://www.panoplie.org>
- <http://www.mikromuseum.org>