
L'Œuvre et son image numérisée : représentation, fabrication, documentation

*The Artwork and Its Digitized Image: Representation, Production,
Documentation*

Nicolas Navarro et Lise Renaud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edc/17191>

DOI : 10.4000/12uyb

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 11 décembre 2024

Pagination : 9-26

ISBN : 978-2-91756-232-1

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Nicolas Navarro et Lise Renaud, « L'Œuvre et son image numérisée : représentation, fabrication, documentation », *Études de communication* [En ligne], 63 | 2024, mis en ligne le 01 décembre 2024, consulté le 09 janvier 2026. URL : <http://journals.openedition.org/edc/17191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12uyb>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'Œuvre et son image numérisée : représentation, fabrication, documentation

*The Artwork and Its Digitized Image: Representation,
Production, Documentation*

Nicolas Navarro

Département des sciences historiques, Service de muséologie, Université de Liège
nicolas.navarro@uliege.be

Lise Renaud

*Centre Norbert Elias, Département Sciences de l'Information
et de la Communication, Université d'Avignon*
lise.renaud@univ-avignon.fr

Ces usages linguistiques rendent plus globalement compte d'un processus de « numérisation de la société » (Miège, 2020) qui envahirait l'ensemble des sphères sociales. De nombreux dossiers de revue en SIC se sont intéressés ces dernières années à la question de ce lien avec le champ de la culture, à titre d'exemple, en se centrant sur les relations entre musées, patrimoines et numérique : Tardy et Renaud (2015 ; 2016) ; Badulescu et de La Ville (2019) ; Andreacola et Doueihy (2020) ; Badulescu et de Bideran (2023). L'attention des travaux contemporains dans ce domaine a, en parallèle, principalement porté sur les processus d'ajustement des professionnels (Sandri, 2020) ou sur la réception de ces technologies (Vidal, 2018). Parmi les questionnements récents ont également été évoqués le développement des logiques de plateformes (Bigot *et al.*, 2021) et le rôle de la pandémie de la COVID-19 en 2019-2020 (Alexis et Chambat-Houillon, 2023 ; Appiotti et Renaud, 2024) dans la diffusion et la circulation en ligne des contenus culturels.

1. — Par exemple, dans la « stratégie numérique culturelle » du ministère de la Culture (<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/innovation-numerique/une-strategie-numerique-culturelle-responsable-et-durable>).

Il cherche également à rendre compte d'un processus tenu comme plus invisible dans les approches en SIC mais que l'on retrouve plus fréquemment dans d'autres champs disciplinaires (histoire de l'art, études visuelles, esthétique) : celui des relations qui s'inscrivent entre une œuvre originale (artistique ou patrimoniale) et sa reproduction numérisée.

1. Au fondement de l'œuvre

Un préalable s'avère dès lors nécessaire : celui de la circonscription de l'objet d'étude envisagé dans ce dossier. Le choix du terme « œuvre », volontairement singularisé par la majuscule proposée en titre, dépasse une acception première qui serait réduite à l'unique prise en compte de l'œuvre artistique. Il s'agit en effet d'opérer un décalage par rapport à la notion d'art et aux instances légitimantes contribuant à sa reconnaissance, de la même manière qu'un glissement peut être effectué entre une sociologie de l'art et une sociologie des œuvres (Esquenazi, 2007). Ainsi, pour envisager ce qui fait « œuvre » dans une « Œuvre », sont tour à tour prises en compte dans une logique « interne », une pensée plastique de la trace, c'est-à-dire la matérialité des objets même dans leurs dimensions numériques, et dans une logique « externe », une pensée pragmatique des actions et activités conduisant à leur fabrication et leur interprétation. Les articles du dossier proposent ainsi tour à tour de mettre à l'épreuve : la documentation de la production d'artistes contemporains (S. Bellin), la médiation de peintures exposées dans des musées des beaux-arts (J. Thiburce *et al.*), la fabrication d'une imagerie territoriale par le patrimoine antique (C. Bernetière-Lebeaux), la médiation de monuments religieux par l'intermédiaire d'une application mobile (M. Cailloux), la production d'images de la charpente de Notre-Dame de Paris (K. Jacquot) et la médiatisation audiovisuelle de tableaux de maîtres (A. Rueda *et al.*).

Tous ces exemples mettent au jour des processus d'attribution de valeurs à des œuvres. La valeur esthétique est ici considérée comme une valeur parmi d'autres, telles que la valeur patrimoniale, la valeur économique, la valeur documentaire, etc. En d'autres termes, les articles réunis dans ce dossier interrogent les usages sociaux et politiques de certaines « œuvres », sujets et objets d'un processus de numérisation. Ce que, reprenant Louis Marin, Jean Davallon considère comme l'opérativité sociale et symbolique qui :

« fait de l'organisation même de l'objet culturel (tableau ou texte) l'objet de l'étude : c'est dans cet objet, à travers la régulation de la relation monde réel ou imaginaire (la référence) et des positions du producteur et du

récepteur de l'objet (l'énonciation) qu'il faut chercher comment s'opère la production de la signification » (Davallon, 2007, 131).

Nous considérons ainsi que la singularité de l'opérativité sociale et symbolique s'exprime dans ce cadre selon deux dimensions, en émettant l'hypothèse que celles-ci sont réinterrogées et reconfigurées par le processus de numérisation. La première est celle de l'articulation entre l'unicité de l'œuvre et son authenticité. La seconde est celle du rapport au réel construit par l'œuvre.

Walter Benjamin propose en effet comme fondement de l'œuvre d'art, son « *hic et nunc* », soit « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve » (Benjamin, 1935/2013, 18). Nathalie Heinich évoque de son côté la logique de l'*unicum* comme principe de qualification de l'objet patrimonial et en particulier du monument historique (Heinich, 2009, 20²). La reconnaissance de cette unicité contribue à l'édification de l'authenticité de l'objet. Celle-ci se retrouve au cœur de l'axiologie du patrimoine proposée par la sociologue, mais également des gestes de la patrimonialisation décrits par Jean Davallon par la certification de l'origine de l'objet et la confirmation de l'existence de son monde d'origine (Davallon, 2006, 122). Ce processus d'authentification permet ainsi de distinguer l'original de la copie comme en atteste le « certificat d'authenticité » d'une œuvre. Le premier est ainsi caractérisé par son « aura » : « un étrange tissu d'espace et de temps : l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il » (Benjamin, 1931/2019, 40). Mais ce processus s'avère remis en question dès lors que l'œuvre originale est soumise à un processus de reproduction. Cette « reproductibilité technique », telle que l'évoquait déjà Benjamin dans les années 1930, trouve ainsi potentiellement un nouveau contexte d'expression avec le développement de processus de numérisation.

Un second fondement de la notion d'œuvre semble également mis à l'épreuve, celui du rapport entre celle-ci et le réel. Jean Davallon rappelle ainsi qu'un enjeu capital du processus de patrimonialisation est la reconnaissance à travers l'objet patrimonial d'un monde d'origine (Davallon, 2006). La célèbre formule d'Horace « *ut pictura poesis* » (« la poésie est comme la peinture ») a ouvert une tradition de réflexion esthétique portant sur la capacité, de l'une comme de l'autre, à représenter, à reproduire le réel, la nature. Pensons ainsi au duel entre Zeuxis et Parrhasios chez Pline l'Ancien³ ou aux discussions sur les moyens ou outils développés

2. — La sociologue poursuit en proposant une seconde logique, le *typicum*, qui viserait, elle, à reconnaître un objet patrimonial non plus en raison de son unicité mais en raison de sa typicité.

3. — L'histoire de Zeuxis et Parrhasios, dans *Histoires naturelles* de Pline l'Ancien met en scène l'affrontement de deux peintres. Le premier, Zeuxis, peint un enfant portant une grappe

par les différentes formes artistiques, entre peinture, sculpture et poésie (Lessing, 1766/2011). Si cette logique de la « *mimesis* » fut au fondement de recherches artistiques pendant des siècles, elle a été remise en question par les artistes eux-mêmes mais aussi par le développement de techniques présentées comme plus à même de répondre efficacement à cet enjeu, au premier plan desquelles la photographie. Le « ça-a-été » barthésien témoigne de cette capacité accordée à celle-ci (Barthes, 1980). Mais qu'en est-il lorsque l'œuvre elle-même est l'objet d'un processus de reproduction ? Le réel retranscrit à travers elle est-il lui-même reproduit ?

2. L'image dans le champ des arts et du patrimoine : une histoire ancienne

En s'intéressant aux images numérisées d'œuvres et à leurs processus de fabrication, on peut postuler que leur caractéristique commune est d'être en quelque sorte des « représentations au carré », soit une représentation (numérisée) de la représentation (« œuvre »). Mais il est important de garder à l'esprit que ces représentations de l'art et du patrimoine n'ont pas attendu le développement des techniques numériques pour exister. Bien au contraire, on peut à l'inverse avancer que ces champs sont depuis longtemps fortement impactés par une double tradition de fabrication d'images.

2.1. La traduction scientifique de production d'images d'œuvres

La première tradition est celle de la production d'images pour la recherche. Monique Sicard affirme : « la connaissance se construit dans une large mesure par les images ; nombreux sont les objets, les processus, les phénomènes, les lieux, les visages auxquels, seules, elles permettent l'accès » (Sicard, 1998, 9). Les champs de l'art et du patrimoine, en tant qu'espaces de production de connaissances, n'échappent pas à ce constat. En archéologie et en architecture, la fabrication d'images est au cœur du travail de recherche. Pensons ainsi aux nombreuses illustrations du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc redonnant leur forme achevée aux édifices médiévaux ou aux dessins de restitutions de villes antiques faits par Jean-Claude

de raisin dont la ressemblance parfaite trompe des oiseaux qui tentent d'en attraper les grains. Satisfait de lui, il se retourne vers le second, Parrhasios, et lui demande ce qui se cache derrière le voile couvrant sa toile. Celui-ci lui rétorque que ce n'est pas un voile mais la peinture d'un voile. La victoire est donc à celui qui a su tromper l'homme averti plus que l'œil des oiseaux.

Golvin depuis la fin des années 1980⁴. Dès ses débuts, les potentiels de la photographie sont mobilisés pour la documentation des monuments historiques à travers l'exemple de la commande publique aujourd'hui appelée « Mission héliographique » afin de réaliser des prises de vue d'édifices en vue de leur potentielle restauration (de Mondenard, 1997). Cette première commande donnera naissance, bien des décennies après, aux observatoires photographiques du paysage reprenant encore aujourd'hui des objectifs similaires (Bonaccorsi et Jarrigeon, 2013). L'imagerie radiographique (infra-rouge, rayon X, etc.) mobilisée dans les processus de restauration offre aussi de nouvelles représentations des œuvres d'art et « abandonne les ressemblances formelles pour la visualisation de propriétés spécifiques » (Sicard, 1998, 271). Ces quelques exemples illustrent le fait que toute image scientifique prolonge la relation développée entre l'objet premier et le réel et travaille à souligner ou passer sous silence son énonciation (selon qu'il s'agit d'une reproduction dite « à l'identique », d'une restitution, d'une interprétation), et met ainsi au jour, notamment, des processus de documentation et d'éditorialisation.

2.2. L'industrialisation de la circulation des images des œuvres

La seconde tradition est celle de la circulation d'imageries médiatisées. Les images des œuvres d'art et de patrimoine sont en effet diffusées également dans d'autres champs que scientifiques. Leurs médiatisations et leurs prises et reprises par les industries, notamment culturelles, conduisent à leur circulation au-delà des seuls lieux de savoir. Plusieurs exemples, là aussi antérieurs aux technologies numériques, en rendent compte. Dès le ^{xix}^e siècle, certains musées mettent en place des politiques de reproduction d'œuvres issues de leur collection dans un objectif pédagogique de mise à disposition des ateliers ou d'école, en particulier pour les arts décoratifs, mais également de développement de nouvelles ressources financières (Possémé, 1994⁵). L'objet carte postale propose au tournant du ^{xix}^e siècle une « construction symbolique du territoire qui met en jeu l'imaginaire » (Maurie, 2001, 76) passant par la reproduction de paysages, de monuments et d'œuvres d'art selon une dimension esthétique et documentaire. Le développement des médias de masse, et en particulier

4. — Monique Sicard précise à propos du dessin d'archéologie : « Trace de traces, ce dessin utilise simultanément des codes généraux (jouant le rôle de passeurs, d'échangeurs) et de codes personnels, définis par le dessinateur » (1998, 229).

5. — Évelyne Possémé pointe ainsi qu'il « paraît intéressant de souligner la conception toute différente de la nôtre qu'avaient ces hommes du XIX^e siècle du musée, où pouvaient se côtoyer des œuvres originales et des reproductions, sans pour autant que leur besoin ou leur goût de l'authenticité en ait, semble-t-il, souffert » (1994, 81).

de la télévision, contribue également à cette circulation : les émissions consacrées aux arts (Hamery, 2014) ou aux patrimoines (Le Hégarat, 2018) proposent des prises de vue des œuvres concernées parfois agrémentées de représentations de type documentaire (archives, dessins préparatoires, moulages, maquettes, etc.).

3. De l'image à l'image numérisée : une archéologie des représentations

Cette double tradition constitue dès lors un contexte favorable à la fabrication d'images du patrimoine et de l'art au format numérique. En effet, celui-ci semble renforcer les capacités de circulation des images : l'image numérique se caractériserait ainsi par sa facilité de partage (Gunthert, 2015).

Réfléchir à la notion d'œuvre dans ce contexte invite à opérer un glissement vers le terme d'image, concept-clé dans les théories des *visual studies* où il décrit un large spectre d'opérations autant représentations graphiques ou optiques que représentations mentales ou verbales. Dans cette tentative de compréhension du terme, la distinction en langue anglaise entre *picture* et *image* devient éclairante : « La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction – dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias » (Mitchell, 1986/2009, 21). Cette persistance de l'image invite ainsi à l'appréhender, au-delà de la matérialité, à travers les processus qui permettent d'y donner accès. En s'intéressant à la diversité des images produites autour des œuvres, cela conduit à porter attention au développement d'un champ lexico-sémantique dense pour désigner les processus de fabrique ou d'apparition des images.

La première d'entre elles, d'apparence la plus ouverte ou générale, est la notion de *représentation*. Louis Marin précise ainsi d'emblée : « Qu'est-ce donc que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, maîtriser sa perte, sa mort par et dans sa représentation » (Marin, 1994, 305). La notion de représentation possède ainsi la capacité d'évoquer, dans cette dialectique présence/absence, le rapport entre image et réel constitué en « forme spécifique de fonctionnement des objets culturels » (Davallon, 2007). L'interprétation consiste alors à activer ses potentialités. Ainsi Charles Sanders Pierce opère une distinction qui permet de saisir ce processus d'activation. La représentation est selon lui un signe-action au sens d'une *semiosis*, comprise comme l'opération d'un signe, sa relation à l'objet pour

l'interprète, par opposition au *representamen* qui désigne le signe-objet, celui qui représente (Deledalle, 1981). D'apparence plus générale, la notion de « représentation » peut être ainsi déclinée en un certain nombre de termes, circulant entre des sphères professionnelles dont ils décrivent des pratiques et des usages communicationnels divers.

L'histoire de l'art a ainsi beaucoup discuté les phénomènes de *copie* et de *réplique* en peinture et en sculpture, en tant que pratique formatrice pour les futurs artistes mais aussi leur place dans la constitution des collections muséales. Les collections de moulages de sculptures antiques, souvent intégrées à des collections universitaires, illustrent ainsi parfaitement cette double fonction pédagogique et communicationnelle des copies. Walter Benjamin, à partir des évolutions techniques et de l'invention de la photographie, propose alors de décrire ces phénomènes comme processus de *reproduction*. Ce qui caractériserait dès lors l'ensemble des objets produits (copie, réplique, reproduction) serait la perte de l'authenticité : « La totalité du domaine de l'authenticité échappe à la reproductibilité technique – et, naturellement, pas uniquement à ce seul type de reproductibilité » (Benjamin, 1935/2013, 19). À l'inverse, plutôt que de seulement refuser une valeur d'unicité et d'authenticité à la copie, Nathalie Dietschy, à partir de productions artistiques contemporaines, propose de la voir comme un « geste partagé dans un contexte d'abondance iconique » (Dietschy, 2021, 55). Cette tension entre unicité et reproduction des œuvres en contexte est ainsi au cœur des réflexions portées sur les œuvres d'art NFT (*non-fungible token*).

Les domaines de l'architecture et de l'archéologie ont également discuté de la production de représentations graphiques. Jessica de Bideran revient ainsi sur les évolutions et querelles terminologiques entre des termes tels que *reconstitution*, *restitution*, *restauration* ou *évocation* (de Bideran, 2016). Elle démontre ainsi, qu'au-delà de décrire des objets ou des images distinctes (entre reproduction fidèle et interprétation libre et sensible du passé), chaque terme se révèle plus particulièrement emprunt de pratiques sociales, professionnelles spécifiques.

Dans le cadre de l'analyse des photographies numériques de collections muséales, Cécile Tardy propose le terme de *substitut*, entendu comme « un objet documentaire pouvant tenir lieu de ce qu'il représente en son absence » (Tardy, 2012, 42). Le processus de substitution qu'elle décrit permet alors à la fois d'évoquer la circulation de l'objet, de l'œuvre tout en envisageant le substitut comme un « objet hybride », dont l'autonomisation avec l'œuvre première s'effectue au gré de ces nouvelles vies sociales.

L'ensemble de ces représentations, ici évoquées à travers quelques exemples, pose la question de la qualification de la relation entre l'objet originel et sa représentation. Une relation hiérarchique est ainsi souvent sous-tendue entre un original et sa copie. Pourtant, cette hiérarchie a pu être nuancée, comme pour les moulages des sculptures du jardin de Versailles (Sarzeaud, 2021), en évoquant une dimension de continuité entre les originaux (conservés au musée du Louvre) et leurs reproductions dans les jardins du château. L'iconicité de la représentation à l'objet original se fait alors aussi un indice de cette relation. Bruno Latour et Adam Lowe, nuancant les thèses de Walter Benjamin, ont proposé d'envisager une « migration de l'aura » qui permet de mieux rendre compte de ces processus de reproduction :

« La distinction que nous faisons couramment entre l'original et la simple copie occulte un processus d'un autre ordre qui a trait à l'équipement technique, au soin et à l'intensité de la recherche de l'originalité conduisant d'une version à une autre » (Latour et Lowe, 2011, 183).

Le contexte numérique, où la « culture numérique » a pu être qualifiée de « culture du remix », incite à envisager cette migration à travers les gestes de reproduction et d'éditorialisation qu'elle nécessite, plus qu'à travers leurs seuls résultats : « la question de la supériorité de l'original sur sa copie fait place à la valorisation de l'usage de contenus déjà produits et disponibles » (Dietschy, 2021, 64).

4. Penser les médiations à l'œuvre

Dans une logique communicationnelle, les processus évoqués – représentation, fabrication, documentation, etc. – sont envisagés comme des médiations à la fois sociales, techniques et symboliques, que l'usage fréquent de l'expression « médiation numérique » tente souvent de décrire au prix de la simplification (Navarro et Renaud, 2019). Dans cette perspective, envisager la fabrication d'images numérisées comme un ensemble de médiations qui supposent, et laissent souvent invisibles, des choix, des valeurs qui en guident et régissent la production, permet de dépasser l'idée d'une seule reproduction à l'identique. En d'autres termes, l'image numérisée est la résultante d'un processus inscrit socialement, porteur d'imaginaires sociaux, politiques.

Ces imaginaires sont construits par des régimes de valeurs. Walter Benjamin (1935/2013), dans une vision dialectique, évoquait la tension entre la valeur culturelle de l'unique original – qui n'est pas sans rappeler le « culte moderne des monuments » de Riegl (1903/2016) – et la valeur

d'exposition de la copie. Les différents articles de ce dossier illustrent ainsi l'intégration de ces images dans des pratiques sociales multiples qui les chargent de valeurs en rendant compte des médiations qui permettent de faire travailler ensemble les différents acteurs combinant, à la manière de composites (Le Marec, 2002), des dimensions techniques, scientifiques, sociales, symboliques, artistiques, patrimoniales.

Parmi ces médiations, nombreuses sont les médiations documentaires (Tardy, 2014), liées aux processus de numérisation des œuvres, collections et objets. Le développement des bases de données numérisées, mêlées aux injonctions politiques à la numérisation des collections, a conduit à la croissance d'une documentation numérique qui n'est pourtant pas juste une réplique des processus de documentation préexistants. De même, les logiques d'archivage, d'organisation des connaissances (ontologies, métadonnées, etc.), de conservation propres à ces représentations numériques ainsi qu'à leur modalité de mise à disposition des publics (dossiers d'œuvres, base de données, etc.) interroge sur « ce qui fait protocole dans l'image documentaire » (Tardy, 2014, 15).

Tout en permettant de prendre la mesure de la complexité et densité de ces médiations, les articles de ce dossier montrent ainsi que l'attention aux questions de représentation, de fabrication et de documentation favorise un regard critique sur la production de ces images numérisées et est susceptible d'éclairer à nouveaux frais les enjeux socio-symboliques associés. Ou, pour reprendre Monique Sicard : « Rendre aux médiations la place qui leur revient conduit à défendre une image qui est le fruit d'une série d'actions, n'acquiert sa vérité que par ses acteurs, se construit sous l'effet d'appareils techniques et institutionnels » (1998, 10).

Au sein du projet de recherche *Augmented Artwork Analysis*, Julien Thiburce, Sofiane Doulfaquar et Justine Lascar expérimentent le processus de conception d'une application de visite « augmentée » pour des musées de beaux-arts. En proposant une captation à 360° des salles du musée, une numérisation haute définition des œuvres et l'apport d'informations complémentaires multiples, l'objectif est d'interroger les modalités d'augmentation de la visite, d'enrichissement de l'expérience perceptive et interprétative. Envisagée en tant que processus de (re)médiation numérique, cette application interroge ainsi les modalités d'articulation d'une « œuvre d'art augmentée » (soit l'œuvre *in situ* et les ressources numériques associées) avec un « musée complémentaire » (soit les modalités de muséalisation de l'œuvre et de co-présence à l'écran d'œuvres conservées ailleurs). L'article revient particulièrement sur les questionnements et les choix opérés dans la fabrique du dispositif, arti-

culant des données de la recherche aux médiations muséales. Il montre ainsi le poids de la matérialité et surtout des enjeux de spatialisation qui président aux dispositifs expositionnels *in situ* et en ligne. La multiplicité des couches interprétatives, des « emboîtements énonciatifs », dupliquée entre visite en salle et visite outillée, contraint et guide fortement les choix éditoriaux. Apparaissent alors centrales les relations spatiales qui articulent l'œuvre et son paratexte, les différences de formats d'œuvre mises en co-présence ou encore la position des données à l'écran.

Avec le site internet de l'association Documents d'artistes Auvergne-Rhône-Alpes, Stéphane Bellin nous présente des processus de documentation en ligne d'artistes d'art contemporain et de leurs œuvres. Au sein de ce qu'il considère comme une plateforme, les images sont au cœur de la représentation documentaire des œuvres, mais aussi de leurs processus de création et de leur circulation lors de performances ou d'expositions. En reprenant certains codes formels (cartels, *white cube*, etc.) issus des instances légitimantes de l'art contemporain, telles le musée, la documentation mise en place en collaboration avec les artistes sélectionnés contribue ainsi à leur légitimation. L'analyse montre ainsi que l'image numérisée permet alors une redéfinition éditorialisée de l'œuvre dans une visée documentaire comme processus de fabrication d'une « hyper-œuvre ». Celle-ci, en tant que « substitut documentaire numérique composite », se caractérise alors à la fois par une dimension esthétique (portée par les qualités plastiques des images sélectionnées par exemple), informationnelle (cherchant à rendre compte des multiples circulations de l'œuvre) et éditoriale (notamment par l'articulation entre l'image – à la fois représentation de l'œuvre et signe-passeur – et les éléments paratextuels). La « triple médiation » évoquée ainsi par l'auteur contribue alors à rendre compte de la densité des médiations nécessaires au processus de documentation artistique en ligne proposée par le site internet.

Marianne Cailloux s'intéresse dans son article au développement d'applications mobiles permettant l'accès à des patrimoines peu ou mal accessibles : les églises et petits patrimoines des zones rurales. En analysant l'organisation info-documentaire de ces dispositifs, elle propose une perspective sémio-pragmatique des images numérisées présentes à l'écran, envisagées à partir de la notion de « substitut ». Celle-ci permet à l'autrice, en reprenant notamment les travaux de Cécile Tardy, de rendre compte de la dynamique construite entre une image réelle, matérielle (par exemple les églises bourguignonnes) et une image « distanciée », reproduite dans l'application. D'un point de vue formel, l'esthétisation

des prises de vue photographiques, dans un quasi-objectif d'idéalisation du patrimoine et d'une forme de restauration numérique, efface en quelque sorte les pratiques sociales et culturelles associées au patrimoine. En effet, l'analyse montre surtout que le processus de substitution ne se situe pas nécessairement là où on le croirait. Celui-ci semble s'incarner dans la multiplicité des valeurs qui régissent la patrimonialisation : celle sensible de l'expérience de visite ainsi réactivée, celle politique du faire ensemble pour la communauté. L'application fonctionne ainsi comme un dispositif, au sens fort du terme, dans sa dimension métaphorique de clé et de serrure (l'application permet l'ouverture et la fermeture à distance) et trouve ainsi une nouvelle justification en tant qu'outil de sécurisation du patrimoine.

Le patrimoine antique de la ville de Vienne a été, depuis plusieurs décennies, l'objet d'une multiplicité d'images (maquette, photographie, bande dessinée, modélisation 3D, etc.) que se propose d'analyser Camille Bernetière-Lebeaux. Cette succession d'images, envisagées dans l'article comme des « substituts », participe ainsi de la construction d'un imaginaire de l'antiquité viennoise, construit à partir de ses traces archéologiques. Une perspective diachronique permet à un premier niveau de révéler un glissement dans la fabrique de ces images depuis une logique de restitution à une logique de reconstitution, donnant de plus en plus prise aux multiples interprétations. D'un point de vue synchronique, c'est également à la circulation des images que cet article s'intéresse. Cette perspective permet à l'autrice de démontrer la polychrésie d'une imagerie qui est tour à tour mobilisée par des acteurs locaux, inscrits dans des champs sociaux distincts (archéologues, industriels du numérique, acteurs politiques), chacun porteur de régimes de valeurs différents. En analysant les processus de fabrication et circulation de ces images à l'aide de la théorie des conventions de Luc Boltanski et Laurent Thévenot (1991), apparaissent ainsi les « justifications » à même d'expliquer les usages et ré-usages de ces images. Aux différentes cités, inspirée, industrielle et de l'opinion, chacune mobilisée comme « strate de justification », s'adjoint une dernière, la cité marchande qui envisage ces images comme outils pour la construction d'un imaginaire territorial.

L'incendie de la cathédrale Notre-Dame de Paris en avril 2019 a révélé l'ampleur des images circulantes de la « Forêt », autrement dit la charpente et la flèche de l'édifice, permettant *a priori* de favoriser le processus de restauration. En effet, très rapidement la décision politique de la reconstruction à l'identique est prise et un important « chantier scientifique » doit alors se charger de sa mise en œuvre. Kévin Jacquot

nous propose ainsi dans son article de revenir sur le déroulé de ce projet, toujours en cours, à travers cette diversité d'images, tant antérieures à l'incendie que produites dans l'optique de la restauration de l'édifice, et sur les logiques de fabrication et de réutilisation de chacune. Apparaît à un premier niveau l'hétérogénéité du format de ces substituts (entre relevé, restitution et maquette) mais également des contextes de leur fabrication (photographie documentaire, jeu vidéo, projet scientifique, etc.). La constitution du corpus analysé illustre ainsi la circulation de ces images depuis le champ de la recherche jusqu'aux industries médiatiques. La multiplicité des régimes de valeurs portés par ces images témoigne alors des opérativités sociales et symboliques qui peuvent leur être accordées : tant une valeur artistique dans des images où le travail de l'auteur est valorisé, qu'une valeur patrimoniale dès lors que l'urgence de la sauvegarde conduit à une obligation de conservation et de transmission ou encore une valeur technique et documentaire dans un attachement à la précision d'un savoir-faire artisanal ou technique.

Dans leur article portant sur la collection *ARTE Trips*, Amanda Rueda, Mélanie Le Forestier, Aurélie Mandin-Charrier, Claire Chatelet et Muriel Lefebvre posent d'emblée la question première : qu'est-ce à dire qu'entrer dans un tableau à l'aide d'un dispositif numérique en réalité virtuelle ou vidéo 360° ? En envisageant ces productions audiovisuelles comme dispositifs numériques dans leurs dimensions plastique, narrative et immersive, celles-ci apparaissent dès lors comme un assemblage plurimédiatique où l'œuvre originelle – le tableau – ne constitue qu'un élément d'un ensemble plus vaste. L'étude du discours d'escorte et une analyse sémio-pragmatique de ces productions permettent ensuite d'éclairer les axiologies qui conditionnent ces médiatisation et éditorialisation des œuvres. Elles montrent, d'une part, la circulation des promesses et des intentions communicationnelles entre patrimoine et productions audiovisuelles perceptibles, notamment, à travers l'imaginaire du voyage spatio-temporel et de la figure de la mise en exposition. D'autre part, la discussion proposée par les auteur·rices autour de la notion d'immersion permet de donner des pistes de compréhension de la formule « rentrer dans la tableau » : à la fois reprise du processus créatif de l'œuvre en train de se faire, réactualisation des contextes biographiques de l'œuvre et expérimentation par le corps. Les multiples médiations qualifiées de savante, cognitive, sensible à l'œuvre, exprimées tant au niveau plastique que narratif, témoignent ainsi des choix éditoriaux et des interprétations de l'œuvre originale.

De manière transversale, les articles permettent de porter un regard éclairant et renouvelé sur la notion d'aura ou d'authenticité telle qu'a pu la décrire Walter Benjamin. Le déplacement de l'aura vers les images numérisées, évoqué par Bruno Latour et Adam Lowe, semble ici trouver une nouvelle expression. Pour autant, cette idée de déplacement ne s'ancre pas uniquement dans le passage de l'œuvre à son substitut, mais semble aussi s'inscrire, au fil des articles de ce dossier, depuis les acteurs du champ du patrimoine, de l'art et des musées vers les industries culturelles et médiatiques qui en facilitent la circulation vers enfin les industries de la communication et du numérique qui en facilitent la fabrication. Au cœur de ces déplacements s'opère une multitude de médiations qui (re)chargent ces images numérisées de valeurs témoignant de la densité de leurs opérativités sociales et symboliques.

Bibliographie

- ALEXIS, L. ET CHAMBAT-HOUILLO, M.-F. (dir.) (2023). Par temps de confinement : culture et médias. *Communication et langages*, 218.
- ANDREACOLA, F. ET DOUEIHI, M. (dir.) (2020). Musées et mondes numériques. *Culture et musées*, 35.
- APPIOTTI, S. ET RENAUD, L. (dir.) (2024). Les « substituts numériques » : questionner la médiatisation des expositions de musée à l'écran. *Les enjeux de l'information et de la communication*, 24(2).
- BADULESCU, C. ET DE BIDERAN, J. (dir.) (2023). Les publics des musées et institutions culturelles à l'ère du numérique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 27.
- BADULESCU, C. ET DE LA VILLE, V.-I. (dir.) (2019). La médiation muséale au prisme du numérique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 16.
- BARTHES, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Gallimard/Seuil.
- BENJAMIN, W. (1935/2013). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Allia.
- BENJAMIN, W. (1931/2019). *Petite histoire de la photographie*. Allia.
- DE BIDERAN, J. (2016). Des restaurations de papier aux restitutions virtuelles, construction d'une reconnaissance scientifique et d'une mémoire patrimoniale. I. Fabre et C. Gardès (dir.), *De la médiation des savoirs : sciences de l'information-documentation et mémoires. 3e journées scientifiques internationales du réseau Mussi, 21-22 mars 2016, Toulouse*. ENFA, 193-212.
- BIGOT, J.-É., BOUTÉ, É., COLLOMB, C. ET MABI, C. (dir.) (2021). Plateformiser, un impératif ? *Questions de communication*, 40.
- BOLTANSKI, L. ET THÉVENOT, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Gallimard.
- BONACCORSI, J. ET JARRIGEON, A. (2013). La production d'un regard public : le cas des Observatoires photographiques du paysage. *Paysage et iconographie. Actes du 135e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Paysages », Neuchâtel (2010)*. Éditions du CTHS, 71-86.
- DAVALLON, J. (2007). Louis Marin : limites de la sémiotique et opérativité symbolique. *Hermès, La Revue*, 48(2), 130-131.
- DAVALLON, J. (2006). *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Hermès/Lavoisier.
- DELEDALLE, G. (1981). Le representamen et l'objet dans la *semiosis* de Charles S. Peirce. *Semiotica*, 33(3-4), 195-200.
- DE MONDENARD, A. (1997). La Mission héliographique : mythe et histoire. *Études photographiques*, 2. <http://journals.openedition.org/etudes-photographiques/127>.

- DIETSCHY, N. (2021). L'art de la réplique à l'ère numérique : à partir de quelques projets d'Oliver Laric. *Cahiers de Mariemont*, 43, 54-65.
- DOUEIHI, M. (2013). *Qu'est-ce que le numérique?*. PUF.
- ESQUENAZI, J.-P. (2007), *Sociologie des œuvres*. Armand Colin.
- GUNTHER, A. (2015). *L'image partagée. La photographie numérique*. Textuel.
- HAMERY, R. (dir.) (2014). *La télévision et les arts*. PUR.
- HEINICH, N. (2009). *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Éditions de la MSH.
- LATOUR, B. ET LOWE, A. (2011). La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés. *Intermédialités/Intermediality*, 17, 173-191.
- LE HÉGARAT, T. (2018). *Chefs-d'œuvre et racines : le patrimoine à la télévision, des origines à aujourd'hui*. INA.
- LE MAREC, J. (2002). Situations de communication dans la pratique de recherche : du terrain aux composites. *Études de communication*, 25, 15-40.
- LESSING, G. E. (1766/2011). *Laocoon ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*. Klincksiek.
- MALAURIE, C. (2001). La carte postale photographique comme médiation territoriale. L'exemple d'Arcachon. *Communication et langages*, 130, 70-85.
- MARIN, L. (1994). *De la représentation*. Seuil/Gallimard.
- MIÈGE, B. (2020). *La numérisation en cours de la société. Points de repères et enjeux*. PUG.
- MITCHELL, W. J. T. (1986/2009). *Iconologie. Image, texte, idéologie*. Les prairies ordinaires.
- MOATTI, A. (2012). Le numérique, adjectif substantivé. *Le Débat*, 170(3), 133-137.
- NAVARRO N. ET RENAUD L. (2019). La médiation numérique au musée en procès. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 16.
- POSSÉMÉ, É. (1994). La politique de reproduction à l'Union centrale des arts décoratifs au XIX^e siècle. C. Georgel (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*. Éditions de la RMN, 77-82.
- RIEGL, A. (1903/2016). *Le culte moderne des monuments. Sa nature et ses origines*. Allia.
- SANDRI, E. (2020). *Les imaginaires numériques au musée? Débats sur les injonctions à l'innovation*. MKF.
- SARZEAUD, N. (2021). Exposer des moulages : la campagne de substitution des sculptures des jardins de Versailles. *Cahiers de Mariemont*, 43, 66-77.
- SICARD, M. (1998), *La fabrique du regard*. Odile Jacob.
- TARDY, C. (2014). *Les médiations documentaires des patrimoines*. L'Harmattan.

- TARDY, C. (2012). *Représentations documentaires de l'exposition*. Hermann.
- TARDY, C. ET RENAUD, L. (dir.) (2016). Regards sur l'innovation. Les médiations des patrimoines vers la culture numérique ? (2). *Études de communication*, 46.
- TARDY, C. ET RENAUD, L. (dir.) (2015). Pratiques d'espace. Les médiations des patrimoines vers la culture numérique ? (1). *Études de communication*, 45.
- VIDAL, G. (2018). *La médiation numérique muséale. Un renouvellement de la diffusion culturelle*. PUB.