



HAL
open science

Le portail Royal à la trace

Jessica de Bideran

► **To cite this version:**

Jessica de Bideran. Le portail Royal à la trace : Documentation et construction du discours de l'historien de l'art. Markus Schlicht. Le Portail Royal de la cathédrale de Bordeaux. Redécouverte d'un chef-d'œuvre, Ausonius, 2016, 2356131655. hal-01855843

HAL Id: hal-01855843

<https://hal.science/hal-01855843>

Submitted on 8 Aug 2018

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

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

2016 : **Le portail Royal à la trace. Documentarisation et construction du discours de l'historien de l'art**, In *Le Portail Royal de la cathédrale de Bordeaux*, sous la direction de Markus Schlicht, Bordeaux : éd. Ausonius, coll. Mémoires (44), p. 241-254.

Le portail Royal à la trace.

Documentation et construction du discours de l'historien de l'art

par Jessica de Bideran, Université Bordeaux Montaigne.

Pour étudier les artefacts historiques qui l'intéressent, l'historien de l'art suit une procédure relativement bien balisée où s'enchaînent les phases de localisation, d'inventaire, d'interprétation et de valorisation, chaque phase entraînant une production documentaire plus ou moins importante. L'analyse et la transmission des traces matérielles du passé passe en effet par la médiation de documents, c'est-à-dire des supports matériels – dessins, moulages, photographies, etc. – véhiculant des informations qui se voient actualisées lors de leur réception. Cette réception est évidemment intimement liée à l'idéologie académique dominante ; mais n'est-elle pas également influencée par la matérialité du document ? Dans quels dispositifs, intellectuels comme institutionnels, ces documents s'insèrent-ils ? Plus généralement, comment les outils techniques de représentation et de diffusion agissent sur les procédures intellectuelles des historiens de l'art ? À l'heure des collections virtuelles et du développement continu d'outils documentaires toujours plus mouvants, nous souhaitons à travers ce texte apporter des éléments de réponse en réfléchissant plus globalement à la documentation produite et manipulée par les historiens de l'art pour construire leur discours.

Saisir les enjeux scientifique, juridique ou encore mémoriel de « la documentation dans le numérique »¹ suppose de sortir de l'hyper-présent des outils en étudiant l'héritage technique et intellectuel sur lequel s'appuient les chercheurs d'aujourd'hui. Le monument particulier qu'est le portail Royal de la cathédrale Saint-André de Bordeaux, parce que soumis à de multiples appropriations depuis le XIX^e siècle, représente à cet égard un terrain pertinent pour suivre l'évolution des supports iconographiques d'enregistrement, d'étude et de communication de la discipline. C'est dans cette optique historiographique que nous proposons de nous pencher plus spécifiquement sur les artefacts documentaires qui permettent la construction des savoirs et la circulation des connaissances en histoire de l'art. Cette analyse est le fruit d'une réflexion transdisciplinaire à la frontière des sciences historiques et des sciences de l'information et de la communication dans la lignée des théories médiologiques portées par Régis Debray².

Le plan suivi est chronologique, cette démonstration s'appuyant sur un certain nombre de documents. Nous nous attachons ainsi à suivre l'évolution de l'équipement documentaire et iconographique exploité par les historiens de l'art, des copies de monuments et

1 Nous reprenons à dessein ici le titre de l'ouvrage d'Olivier Le Deuff 2014.

2 Debray 2000.

moulages rassemblés en collection à la documentation numérique contemporaine en passant par la photographie d'architecture et la carte postale.

1. Le temps du Monument historique, ou l'apparition de la documentation patrimoniale

Pour répondre à ces interrogations, nous proposons donc de suivre le cheminement des apôtres du portail Royal, et plus exactement de quelques-uns des documents reproduisant ces statues et repérés dans divers lieux de conservation³. Notre but n'est toutefois pas de retrouver et de suivre l'intégralité de cette documentation. Celle-ci, qui apparaît durant la seconde moitié du XIX^e siècle, est pensée non pas comme une source historique où il s'agirait de traquer la preuve d'une interprétation scientifique mais comme le support communicationnel d'un discours artistique, institutionnel ou académique.

En cela, il s'agit de revenir à la distinction établie par Jean Meyriat entre l'intentionnalité du document et son pendant, le document par attribution⁴. Si l'historien utilise le document comme une ressource cognitive plus ou moins éloignée des desseins de son auteur, nous cherchons à retrouver la charge intentionnelle et communicationnelle attribuée à l'origine à ces documents. Conséquemment, nous ne discuterons pas une question souvent épineuse en histoire de l'art, celle de la fidélité de la reproduction à son référent.

A) Des premières représentations monumentales pour une nécessaire reconnaissance du Moyen Âge

Monuments et documents sont unis par des rapports complexes qu'il s'agit, pour l'historien de l'architecture, d'interroger comme deux systèmes d'enregistrement du passé, et pour le chercheur en sciences de l'information et de la communication d'étudier comme des dispositifs info-communicationnels⁵. Ils sont alors pensés comme des systèmes de traces qui tentent d'ordonner une mémoire collective par l'organisation d'une matière architecturale ou scripturaire⁶. Connaissant une histoire parallèle, monument et document se développent donc au grès des évolutions techniques, sociales et culturelles.

Siècle de l'Histoire mais aussi de l'industrialisation et de multiples bouleversements organisationnels, le XIX^e siècle réévalue tout logiquement les rapports unissant ces deux

3 Ce texte fait suite à une première communication effectuée à l'Université Paul Sabatier de Toulouse, lors d'une journée d'étude « SIC et Histoire, approche documentologique de l'Histoire » que nous avons co-organisée avec Patrick Fraysse et Julie Deramond le 08 novembre 2013. Notre communication, intitulée « Permanence et modifications des formes de documentation patrimoniale : circulation d'un monument médiéval entre le XIX^e et le XX^e siècle », sera publiée dans un ouvrage qui est actuellement sous presse.

4 Meyriat 2001.

5 Fraysse 2006.

6 Merzeau 1999.

systèmes de mise en forme ; les premières représentations des apôtres du portail Royal qui nous intéressent ici datent de la seconde moitié de ce siècle. Il s'agit de deux dessins des années 1850 d'Adolphe de Fontainieu (fig. 1) qui renseignent le chercheur sur un instant suspendu dans l'histoire de ces statues qui furent déposées en 1826 et entreposées durant quelques années dans le cloître de la cathédrale⁷ avant d'être dispersées en divers endroits puis réinstallées définitivement en 1889. Figurés en perspective et en volume grâce à un jeu graphique d'ombre et de lumière esquissé à la gouache, plongés au milieu du désordre du cloître devenu remise, les apôtres apparaissent ici dans une série d'images plus romantiques que réalistes. L'intention du dessinateur est d'évoquer les ruines d'un temps révolu et les vestiges émouvants d'un monument abandonné. Ces images sont à vrai dire révélatrices de l'aura nostalgique et pittoresque qui entoure alors les monuments médiévaux. Éléments architecturaux qui continuent à s'élever plus ou moins fièrement au milieu de la végétation, ceux-ci sont perçus comme des décors de mises en scène. Les dimensions stylistiques de l'architecture médiévale ne sont dessinées que pour leur pouvoir évocateur. Conséquemment, ces deux illustrations sont *a priori* de peu d'intérêt pour l'historien de l'architecture qui cherche par exemple à mieux connaître l'état de conservation des statues en cette seconde moitié du XIX^e siècle. Isolés, non reproduits dans l'espace et non actualisés dans le temps, ces premiers documents n'assurent finalement lors de leur création aucune fonction de conservation, alors même qu'il est urgent de mettre en place des actions de sauvegarde. Car il faut désormais faire connaître les édifices médiévaux pour arrêter leur destruction et vaincre l'indifférence de l'opinion comme en témoigne la destruction du cloître. Bien différents sont les statuts des documents iconographiques produits par Léo Drouyn et Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc sur ce même monument, dans une démarche pourtant opposée.

Contredisant la célèbre prédiction hugolienne publiée en introduction du chapitre cinq de *Notre-Dame de Paris*, « Ceci tuera cela », Léo Drouyn, en fidèle disciple de la Société française d'archéologie, produit une riche documentation iconographique qui tente de sauver « par le dessin la mémoire des monuments dans une œuvre de papier destinée, elle aussi, à devenir monument... »⁸ Populariser les connaissances archéologiques et faire respecter les monuments sont clairement les buts esquissés par l'artiste dans ces dessins du cloître qu'il livre à la toute jeune Commission des Monuments historiques de la Gironde durant les années 1840 pour enrichir son Album aujourd'hui conservé aux Archives départementales. Recherchant une véritable fidélité dans ses représentations des vestiges architecturaux, fidélité digne de relevés archéologiques contemporains, Léo Drouyn tente de décrire visuellement et objectivement l'architecture qui se déploie devant ses yeux. Réalisée à des fins de conservation, cette mise en trace du cloître dispense, paradoxalement, de protéger concrètement l'édifice, alors même que celui-ci semblait, même subtilement, reconnu par la communauté comme bien patrimonial.

7 Cloître qui sera détruit une trentaine d'années plus tard ; sur ce sujet précis, voir Larrieu et Lavaud 2011. On consultera également l'exposition virtuelle produite par les Archives départementales de la Gironde : <http://fonds-archives.gironde.fr/4T/exposition/dossier/affaire_cloitre.jsp>, consultée le 07 juillet 2015.

8 Larrieu, 2012, 29.

À l'opposé de cette visée conservatoire, la documentation produite par Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc traduit une idéologie bien différente de celle de l'artiste-archéologue girondin. Engagé dans la production de son grand œuvre, celui-ci propose une restitution du cloître de la cathédrale de Bordeaux à l'article « Cloître » de son *Dictionnaire*, cloître qu'il connaît semble-t-il très précisément pour être venu observer le monument bordelais à plusieurs reprises dans les années 1840⁹ (fig. 2). Développant un usage de l'image comparable à celui qu'établit quelques années plus tard Gaston Tissandier en posant une équivalence absolue entre fonction didactique de l'illustration et large diffusion publique, l'image, comme toutes celles du *Dictionnaire*, s'insère en plein cœur du texte. Ce document iconographique porte en outre une certaine tension entre une schématisation dépouillée propre à l'étude architecturale et archéologique (élévation en géométral d'une seule partie du monument, lui-même détaché de son environnement, où l'éclairage est frontal, gros plans sur des détails techniques, etc.) et une figuration expressive (mises en scènes, personnages, détails des matériaux, etc.) traditionnellement associée à une figuration artistique ou populaire. En d'autres termes, même dans un dessin en géométral, le pittoresque se niche dans le matériau signifiant. Car ces personnages qui viennent habiter la restitution du cloître de la cathédrale Saint-André ne sont pas seulement là pour donner l'échelle de la représentation. Habillés « à la mode médiévale », ils s'animent, interagissent et contribuent à donner à voir sa propre vision de l'histoire. Pour l'architecte-archéologue, l'étude des monuments médiévaux est effectivement inséparable de l'étude de la société qui leur a donné naissance ; formes et usages sont liées. Le succès éditorial du *Dictionnaire* prouve que la mise en forme documentaire proposée par Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc assure une bonne transmission des savoirs construits sur les monuments médiévaux tout en assurant une véritable reconnaissance du Moyen Âge¹⁰.

Dans le même temps, cette documentation graphique formule le principe d'une nécessaire restauration architecturale, à l'opposé de l'éthique conservatoire d'un Léo Drouyn, et contribue à associer recherches historiques et création architecturale.

B) Des simulations monumentales entre restauration architecturale et classification fonctionnelle

Ainsi, « le statut des traces matérielles du passé semble se déplacer entre la fin du XVII^e et la fin du XIX^e siècle, passant de celui de document non linguistique dont il convient d'établir la valeur historique à celui de monument au service duquel se met la compréhension historique.»¹¹ Ce mouvement entraîne la reconnaissance publique des monuments médiévaux et fonctionne grâce à une production documentaire institutionnelle et éditoriale qui diffuse une certaine érudition historique. Parallèlement,

9 Dans son *Dictionnaire*, Viollet-le-Duc précise toutefois en note de cet article : « Nous devons les dessins de ce cloître à l'obligeance de M. Alaux, architecte à Bordeaux. »

10 Lyne Therrien estime que « si le nom d'E.-E. Viollet-le-Duc s'impose dans l'histoire de l'architecture, la raison ne se trouve pas dans l'enseignement ; son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* a bien d'avantage marqué les architectes. » Therrien 1998, 87.

11 Recht 2003, 20.

l'ensemble documentaire majeur que constitue le *Dictionnaire* ne sert pas seulement la construction de savoirs mais contribue pareillement à façonner une pratique de la restauration architecturale pensée comme une mémorisation du passé dans un perpétuel présent.

Cette pensée s'illustre parfaitement dans le chantier que mène Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Paris et dans les dispositifs info-communicationnels que celui-ci construit pour sa pratique. Repérées par l'architecte-archéologue lors de la rédaction du *Dictionnaire*, les statues des apôtres du portail Royal deviennent dorénavant des unités documentaires. Surmoulées en plâtre, elles sont ainsi documentées pour servir de modèles d'ornementation destinés au sculpteur Adolphe Geoffroy-Dechaume, directeur de l'atelier d'artistes recrutés pour alimenter le chantier du portail central de Notre-Dame¹². Conformément aux désirs de l'architecte, l'artiste procède par estampage sur les sculptures afin d'en effectuer les moulages, véritables relevés en trois dimensions avant l'heure, enregistrant à l'identique les informations nécessaires à son inspiration. Ces moulages sont ensuite réinterprétés dans de nouvelles sculptures réalisées entre 1844 et 1863¹³, interprétations artistiques jugées « particulièrement glaciales » par Fabienne Joubert¹⁴.

Lors de leur entrée en 1885 au sein du musée de Sculpture comparée, ces copies monumentales obtiennent une reconnaissance institutionnelle. Devenu son directeur, Geoffroy-Dechaume transfère en effet une grande partie de sa collection de moulages monumentaux à cette structure qui annonce le futur musée des Monuments français. Les moulages des apôtres, destinées à l'origine à demeurer dans l'intimité de l'atelier de l'artiste, entament alors une transformation documentaire en devenant des matériaux d'étude pour l'histoire de l'art. Le corpus de cartes postales publiées par le célèbre éditeur Neurdein à la demande du musée de Sculpture comparée au début du XX^e siècle documente et consigne la mémoire de cette première collection.

Numérisées et accessibles en ligne via le portail documentaire de l'actuelle Cité de l'architecture, ces photographies ont à leur tour mis en trace la scénographie originelle et donnent à voir les salles d'exposition que le public arpentait dans les années 1880. Cette muséographie s'inscrit dans la politique conçue et énoncée par Viollet-le-Duc en 1878 ; les moulages ne sont finalement pas présentés pour eux-mêmes mais pour renseigner le monument qu'ils évoquent, et, par extension, l'ensemble de l'architecture du Moyen Âge. Lyne Therrien rappelle à cet égard que l'architecte-archéologue préconisait d'exposer en regard des moulages des vues, relevés et photographies, des monuments d'où étaient tirées ces sculptures¹⁵. Structure d'enseignement et de recherche pensée par et pour des architectes, cette « monument-thèque », pour reprendre l'expression de Patrick Fraysse¹⁶, se pose en modèle concurrent du classicisme promu par l'École des Beaux-arts. Il s'agit

12 Gardelles 1963, 145.

13 Finance et Lenfant 2013, 176.

14 Joubert 2008, 59.

15 Therrien 1998, 90.

16 Fraysse et Régimbeau 2007.

de réunir en un seul lieu des documents susceptibles d'enseigner les architectes, peintres et sculpteurs travaillant sur des chantiers de restauration ou de construction monumentale. La lisibilité des moulages est facilitée par leur positionnement, à hauteur de vue, mais aussi par le contraste provoqué par l'exposition d'un objet en volume et en plâtre sur un fond sombre (fig. 4). Décontextualisés dans le temps comme dans l'espace, les trois apôtres du portail Royal datant du XIII^e siècle étant exposés en salle D tandis que le portail du transept nord de la cathédrale, construit au XIV^e siècle, s'élevait en salle C, les moulages étaient accumulés afin de faciliter les comparaisons dans une visée pédagogique. Dès lors, les moulages ne sont plus les seuls documents exploités et c'est l'ensemble du dispositif – moulages, conditions d'exposition et scénographie – qui devient porteur des intentions info-communicationnelles des concepteurs du musée. Proposant une classification fonctionnelle, cette muséographie diffuse le modèle du comparatisme de l'histoire naturelle qui se constitue alors en science. En juxtaposant ainsi les œuvres, les concepteurs relèguent finalement au second plan le contenu iconographique, géographique ou religieux de ces groupes sculptés pour signifier le cycle évolutif biologique – jeunesse, maturité, vieillissement – appliqué par Viollet-le-Duc aux styles architecturaux.

Bien différente sera la muséographie du musée des Monuments français élaborée par Paul Deschamps à partir de 1937 et dont une seconde collection de clichés photographiques garde la trace. Près de 3000 photographies exploitant la technique du procédé gélatino-bromure sur support en verre ou sur support souple documentent cette scénographie qui souhaitait rompre avec le comparatisme hérité de Viollet-le-Duc. Commandées par le directeur du musée, les diverses campagnes photographiques permettaient d'exposer en regard des copies sculptées ces copies documentaires pour une meilleure lisibilité des œuvres. Conséquemment, cette nouvelle scénographie laisse planer la confusion entre copie et œuvre originelle puisque ces copies monumentales ne sont exposées que pour révéler l'original reproduit (fig. 5). Ce principe muséographique reprend la politique iconographique des éditeurs de cartes postales qui, à l'image de celles publiées par les frères Neurdein dans le cadre du musée de Sculpture comparée, diffusèrent leurs clichés sans mentionner, le plus souvent, qu'il s'agissait de moulages monumentaux et non d'originaux.

Cette posture muséographique et éditoriale entretient la confusion entre le monument et la documentation iconographique qui le révèle. Conséquemment, elle souligne le fait qu'avec l'apparition de la photographie, les illustrations et techniques de reproduction imagée exploitées par les historiens de l'art deviennent désormais des points aveugles. C'est un fait, du dessin au relevé en trois dimensions contemporain en passant par la photographie, chaque innovation technique de captation du réel semble apporter un supplément d'exactitude aux images, « mais aussi un supplément de visibilité, qui rabat les valeurs monumentales vers toujours plus d'immanence et d'immédiateté »¹⁷.

17 Merzeau 1999, 53.

2. Le temps des patrimoines, ou la modernisation de la documentation

Si les collections de moulages se développent au cours des années 1880 de concert avec les premiers enseignements d'histoire de l'architecture médiévale, « on peut dire que l'histoire de l'art, qui était jusque-là la passion de quelques curieux, n'est devenue une science que depuis que la photographie existe »¹⁸. Émile Mâle souligne par ces mots la révolution que représenta en cette fin du XIX^e siècle la photographie. Reproduction rapide et sans intermédiaire, rassemblement de vastes corpus iconographiques et facilité de comparaison stylistique, telles sont les promesses de cette technique de captation.

A) Construction d'une pratique documentaire et consolidation de l'enseignement de l'histoire de l'architecture médiévale

C'est donc dans un cadre universitaire que nous retrouvons cinq vues du portail Royal conservées au sein de l'ensemble photographique récemment numérisé par l'université Bordeaux Montaigne. Accessibles en ligne à partir de la plateforme *1886*¹⁹, la bibliothèque numérique des fonds patrimoniaux du service commun de documentation, ces photographies sont issues du fonds créé et rassemblé par le professeur Jean-Auguste Brutails.

Archiviste-paléographe diplômé de l'École nationale des chartes, Jean-Auguste Brutails arrive à Bordeaux en 1889 en tant que nouvel archiviste départemental. Poursuivant ses travaux de couverture photographique menés dans les Pyrénées-Orientales lors de ses tournées d'inspection des archives communales, il est probable que dès son arrivée, celui-ci s'attèle à photographier la Gironde romane et gothique. Bien que cette imagerie circule déjà grâce aux grandes entreprises de diffusion iconographique menées par des ateliers nationaux tels que celui des frères Neurdein ou des ateliers locaux tel celui d'Alphonse Terpereau, il est probable qu'en tant qu'archéologue celui-ci juge ces images commerciales peu satisfaisantes. À la même époque, l'historien de l'art allemand Heinrich Wölfflin estime à cet égard que celles-ci ne rendent que rarement le point de vue utile au savant souhaitant analyser et comparer les sculptures²⁰. Jean-Auguste Brutails est donc un des premiers érudits français à utiliser la photographie comme appui de son analyse archéologique. Sa thèse publiée en 1912 sur les « vieilles églises de la Gironde » est illustrée de près de 400 gravures dont 16 planches hors texte en phototypie.

Exploitée pour produire les vues d'ensemble des monuments, la photographie devient l'objet d'un véritable raisonnement méthodologique et d'une pratique technicienne puisque « la mise au point a été faite à peu près constamment à l'aide du niveau à bulle d'air, de façon à rendre, quand il y avait lieu, l'obliquité des lignes montantes »²¹. Par sa

18 Mâle 1894, 19.

19 <http://1886.u-bordeaux3.fr/>, consultée le 08 juillet 2015.

20 Therrien 1998, 399.

21 Brutails 1912, VII et suiv.

pratique documentaire mixte du croquis et de la photographie, il convient néanmoins de souligner combien Jean-Auguste Brutails se détache quelque peu de la thèse qui se construit alors sur la fonction heuristique de la photographie²². Loin de la célèbre sentence de Jules Janssen, pour qui « la photographie est la rétine du savant », l'archéologue-paléographe soutient notamment que le dessin apporte, par rapport à la photographie, un supplément de connaissance sur le monument par l'intimité visuelle qu'il suppose.

Cette observation faite, il est évident que la photographie répond aux besoins d'objectivité et d'exactitude qu'expriment les premiers historiens de l'art. Pour s'en rendre compte, comparons seulement le dessin du portail Royal dressé par l'architecte Roberty vers 1850 (fig. 6) et la prise de vue effectuée par Jean-Auguste Brutails vers 1890 (fig. 7). Le dessin de Roberty tient en effet plus de l'évocation approximative que d'une représentation documentaire et documentée, celui-ci ne pouvant alors en aucun cas faire un dessin très précis du portail, le soubassement des ébrasements étant sous terre, les apôtres dispersés aux quatre coins de la Gironde et la galerie supérieure des évêques pratiquement inaccessible. À l'inverse de cette approximation, la photographie, en ces premières décennies d'exploitation, est considérée comme une véritable technique d'empreinte instrumentalisée qui enregistre les artefacts sans, *a priori*, passer par l'interprétation de l'artiste ou du savant. Conséquemment, elle permet de produire de grandes séries documentaires qui éloignent le chercheur de la « conception esthétisante de l'histoire de l'art et du savoir-faire pratique des beaux-arts »²³.

Deux usages documentaires apparaissent dès lors, usages autour desquels des dispositifs techniques et info-communicationnels se construisent. D'un côté, la photographie sert le savant dans sa pratique personnelle et intime de recherche. Celui-ci peut désormais manipuler, sur sa table de travail, de nombreuses planches photographiques qui facilitent l'examen visuel et la confrontation des objets historiques étudiés. Tirée sur un papier albuminé de grand format, la photographie, aux tons bruns caractéristiques, est collée sur du carton ou du bristol afin de rigidifier le document et d'en assurer une meilleure conservation compte tenu des nombreuses opérations de consultation auquel il est soumis. Liée à une pratique individuelle, et par conséquent difficile à appréhender, ce dispositif ne peut cependant satisfaire les besoins didactiques qui se font jour avec l'accroissement du nombre d'étudiants.

La technique des plaques de verre, procédé au gélatino-bromure d'argent qui donne aux images des nuances de gris, vient remédier à ce problème. Projetées en amphithéâtre grâce aux « lanternes magiques », ces images sortent de l'intimité du bureau pour intégrer la salle de cours. À l'inverse des moulages du musée de Sculpture comparée qui, littéralement, détachent la statuaire du monument, les statues des apôtres retrouvent ici leur contexte architectural (fig. 8). La projection de plaques de verres permet non seulement de montrer simultanément à tout un groupe une image afin d'en discuter

22 Gunthert 2002.

23 Miane 2012.

collectivement, mais elle modifie également et imperceptiblement le discours produit sur l'œuvre projetée. Il ne s'agit plus pour l'enseignant de seulement spéculer sur la stylistique, mais aussi et surtout de décrire et de comparer les artefacts projetés avec un vocabulaire et des termes qui, parallèlement, se normalisent. Projeter une photographie reproduisant la statuaire du portail Royal dans son ensemble oblige tout logiquement l'enseignement à produire un discours qui renseigne l'édification de l'ensemble du bâtiment. À la différence des moulages qui se concentrent sur la seule reproduction volumique, la photographie et les dispositifs info-communicationnels qui se construisent en cette fin du XIX^e siècle pour la recherche comme pour l'enseignement de l'histoire de l'art redonnent donc à voir le portail Royal dans sa structure globale.

Les premiers usages photographiques repérés en suivant le parcours documentaire des apôtres préfigure *in fine* le célèbre musée imaginaire théorisé par André Malraux²⁴. Paradoxalement toutefois, en même temps que la technique photographique se développe et se stabilise, la photographie documentaire se réduit peu à peu à la pratique illustrative de l'historien de l'art, qu'il s'agisse de visualisation imprimée ou de projection fixe.

B) Documentarisation et circulation documentaire, le devenir numérique de l'histoire de l'art

En créant des ressources iconographiques et photographiques, les historiens de l'art documentent donc les artefacts qu'ils étudient en vue de les expliquer et de les communiquer. Accumulés et rassemblés dans de vastes corpus au sein des universités et des institutions culturelles qui en héritent, ces ressources sont *de facto* transformées en archives et entrent par conséquent eux-mêmes dans un processus de documentarisation²⁵. Concrètement, il s'agit pour les professionnels de la documentation que sont les bibliothécaires, archivistes et documentalistes d'optimiser l'usage de ces documents en permettant un meilleur accès à leur contenu tout en assurant leur conservation.

Repérés, catalogués, indexés et résumés, ces derniers sont également aujourd'hui le plus souvent numérisés. Permettant de protéger le document physique, la numérisation donne une nouvelle plasticité à la ressource iconographique qui s'insère désormais dans des bases de données accessibles à tous et tout le temps. Après avoir muté et migré, le document numérique se voit donc documentariser une seconde fois²⁶. Cette opération consiste à décrire et indexer la ressource dans son nouvel environnement numérique en vue de permettre à un nouveau « bénéficiaire de réarticuler les contenus sémiotiques selon ses interprétations et ses usages »²⁷. L'on perçoit à travers cette définition combien les dispositifs info-communicationnels dans lesquels s'intègrent désormais la documentation numérique influencent leur réception. Actualisées et enrichies par l'ajout

24 Melot 2001.

25 Signalons ici qu'un débat demeure au sein des SIC, et plus exactement au sein des Sciences de l'information et de la documentation, sur le bien-fondé de ce néologisme puisque Paul Otlet lui-même parle de « documenter le monde » dans son traité de la documentation, Otlet 1934.

26 Salaün 2012.

27 Le Deuff 2014, 92.

de données factuelles et contextuelles, les métadonnées, ces reproductions sont en effet accessibles grâce à des outils de médiation documentaire qui permettent « de créer un lien et de concilier deux choses jusque-là non rassemblées pour établir une communication et un accès à l'information »²⁸. Reliant des documents et des usagers divers, les dispositifs créés s'appuient avant tout sur une textualité qui donne sens aux images.

C'est ainsi qu'au cours de ces navigations Internet, l'historien de l'art peut découvrir des dessins inédits des apôtres du portail Royal réalisées à la fin du XIX^e siècle par le sculpteur Geoffroy-Dechaume (fig. 9). Produites dans le cadre des travaux de restauration de Notre-Dame de Paris, ces images sont récemment entrées dans les collections de la Cité de l'architecture suite à une donation faite par les héritiers du sculpteur. Les recherches menées par Carole Lenfant ont permis d'identifier et de contextualiser ces documents qui furent automatiquement numérisés et documentarisés au sein du catalogue du musée. Le fonds graphique Geoffroy-Dechaume réunit 352 photographies, 1481 dessins et 504 estampes. Accompagnant une exposition temporaire²⁹, la mise en ligne de ce fonds se présente comme une opération de médiation numérique de l'institution patrimoniale, selon la logique nouvelle d'une documentation partagée entre les professionnels du musée et un public encore mal connu mais au premier rang duquel se place sans aucun doute l'historien de l'art.

Assurant l'accessibilité et la diffusion de ces documents – en tant qu'objets patrimoniaux pour l'institution et objets scientifiques pour le chercheur –, le dispositif de consultation autorise-t-il cependant une appropriation souple et efficace des informations dont sont porteuses ces reproductions ? Cherchant avant tout à relier les œuvres qu'elles représentent et les usagers en recherche d'information, la médiation documentaire construite par ce système s'appuie sur la qualité de l'indexation des documents, établissant en cela une relation indissoluble au sein du catalogue entre « les mots et les choses »³⁰. La recherche iconographique se fonde tout logiquement sur une recherche sémantique au sein des métadonnées et relègue paradoxalement le document au simple rang d'illustration ; ce phénomène est particulièrement flagrant lorsque l'utilisateur télécharge au format PDF l'ensemble des notices d'œuvres qui l'intéresse, la place pour la reproduction de l'image étant laissée vacante.

Cette tendance de la prévalence du langage documentaire se retrouve également dans les circulations permises – ou non permises – au sein du corpus iconographique du musée. De fait, si une recherche portant sur la cathédrale Saint-André de Bordeaux permet de faire remonter aussi bien les cartes postales et photographies de moulages citées plus haut que les esquisses des apôtres de Geoffroy-Dechaume, à l'intérieur d'une notice, les différents descripteurs ne sont pas interrogeables et n'offrent donc pas de nouvelles possibilités d'appropriation heuristique. Autrement dit, les mots-descripteurs des notices

28 Liquète *et al.* 2010, 44.

29 Le portail documentaire de la Cité de l'architecture ne semble plus donner accès à cette base de données.

30 Welger-Barboza 2012.

ne sont pas transformés en mots-outils opérationnels qui permettraient de modifier la circulation au sein de la base de données.

À cet égard, il convient également de souligner combien la mise en scène de l'objet document au sein de la page écran imprime une forme de lecture et d'appropriation. Les documents numérisés et diffusés par la Cité de l'architecture se présentent selon une logique linéaire et classificatoire (fig. 10) qui « accentue la distinction entre chaque objet – invitant à regarder tour à tour »³¹ les ressources archivistiques. À l'inverse de la grille, dont Aby Warburg a su parfaitement exploiter les qualités heuristiques dans son mnémosyne³², la liste oblige à sélectionner un objet documentaire et à le détacher de la série dans lequel il s'inscrit pour accéder aux informations contextuelles. Si la grille iconographique, régime visuel repris et promu par les outils du web tels que Flickr et Pinterest, autorise les comparaisons synoptiques et analytiques par une circulation du regard facilitée, le mode de visualisation choisi par la Cité de l'architecture repose pour sa part sur la singularité du document sélectionné. Conséquemment, l'agencement des images et le type de recherche informationnelle proposé à l'historien de l'art oblige celui-ci à se concentrer sur le sujet et sur l'œuvre reproduite plus que sur la reproduction elle-même. Une véritable réflexion sur l'exploitation et l'interprétation de cette nouvelle iconographie numérique permettait cependant aux historiens de l'art de considérer « les images en tant que médias véhiculant des contenus mais aussi en tant que productions formatrices d'une culture »³³.

Conclusion

Les problèmes d'obsolescence de ces bases de données dépassés, les dispositifs numériques construits à partir des catalogues d'institutions patrimoniales paraissent ouvrir des champs de recherche inédits pour les historiens de l'art. À l'ère des Humanités digitales, et donc de la rencontre des technologies de l'information et de la communication avec les « anciennes » humanités, de tels retours en arrière sur les pratiques et les circulations des technologies documentaires dans le paysage de l'histoire de l'art nous paraissent toutefois un préalable pour penser les dispositifs numériques contemporains. S'il est indéniable que l'environnement numérique, dans lequel se réalise désormais tout travail de recherche et d'enseignement, impacte la pratique professionnelle de l'historien de l'art, il est intéressant de noter que celui-ci relie également le monde universitaire à l'institution muséale, deux univers longtemps séparés. Le travail documentaire du scientifique est en effet largement enrichi et facilité par la mise en ligne de grands corpus iconographiques et de catalogues par les musées qui font ainsi œuvre de politiques publiques d'accessibilité. Avec les avancées techniques et documentaires du web sémantique et des données ouvertes, rendant interopérables les bases de données, le web rejoint même *in fine* la démarche utopique qui fut celle des premiers musées d'histoire construits au XIX^e siècle selon une logique « encyclopédiste

31 Tardy 2012, 192.

32 Voir à ce sujet la dernière parution de la revue *Images Revues* : <<http://imagesrevues.revues.org/2703>> Consultée le 07 juillet 2015.

33 Régimbeau 2007, 9.

et polymorphe de la collection, mêlant art, géologie, archéologie, économie, biographies, ethnologie... »³⁴

Mais on l'a vu, l'architecture de l'information et les modalités de lecture des dispositifs numériques influencent la réception des documents. Le musée ne peut donc rester un simple pourvoyeur de ressources documentaires mais doit permettre une appropriation qui facilite les usages documentaires des historiens de l'art sur l'écran de leur ordinateur, outil de travail qui prend désormais place sur le bureau de l'enseignant chercheur. De ce côté, des avancées et des inventions, ergonomiques comme éditoriales, restent à faire. Il est sans doute temps, selon nous, que les historiens de l'art s'emparent de ces vastes corpus d'images et s'associent aux institutions patrimoniales pour construire ensemble des formes d'éditions critiques de fonds documentaires iconographiques. Transdisciplinaires, les humanités digitales doivent aussi être trans-institutionnelles, comme le prouvent les nombreuses équipes d'historiens travaillant sur des objets archivistiques numérisés en partenariat avec les institutions gardiennes de notre mémoire que sont les bibliothèques ou les archives. Il est toutefois étonnant qu'à ce jour aucun regroupement d'historiens de l'art ne se soit engagé, par exemple, dans la création de consortiums nationaux permettant de travailler à l'échelle nationale et avec l'aide d'infrastructures telle que le TGIR Huma-Num, pour construire des outils d'exploration, de visualisation et d'interprétation d'images *ad hoc*.

Bibliographie :

Brutails, J.-A. (1912) : *Étude archéologique sur les églises de la Gironde*, Féret et Fils, Bordeaux.

Davallon, J. (2006) : *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Hermès, Paris.

Debray, R. (2000) : *Introduction à la médiologie*, Presses universitaires de France, Paris.

Fraysse, P. et Régimbeau, G. (2007) : « Le patrimoine architectural entre monuments phares et documents monumentaires », 3^e colloque international du CIDEF – AFI, Alexandrie (Égypte), Bibliothèque d'Alexandrie, 12-15 mars 2006, <hal-00607126v1>, consulté le 08 juillet 2015.

Fraysse, P. (2006) : *Le patrimoine monumental en images : des méditations informationnelles à la conversion monumentaire des documents*, thèse de doctorat en SIC, Université Toulouse Jean-Jaurès.

Finance, L. (de) et Lenfant, C. (Dir.). (2013) : *Dans l'intimité de l'atelier : Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique*, Catalogue de l'Exposition, Cité de

34 Gervereau 2001, 125.

l'architecture et du patrimoine, 24 avril - 22 juillet 2013, éd. Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Joubert, F. (2008) : *La sculpture gothique en France : XII^e-XIII^e siècles*, Picard, Paris.

Gardelles, J. (1963) : *La cathédrale Saint-André de Bordeaux : sa place dans l'évolution de l'architecture et de la sculpture*, thèse de doctorat en Lettres, Impr. Libr. Delmas, Bordeaux.

Gervereau, L. (2001) : « Le musée, source ou moteur de recherche ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°72, p. 125-131, <10.3917/ving.072.0125>, consulté le 08 juillet 2015.

Gunthert, A. (2000) : « La rétine du savant », *Études photographiques*, n°7, <http://etudesphotographiques.revues.org/205>, consulté le 08 juillet 2015.

Larrieu, B. (2012) : *Entre art et science : Léo Drouyn, cet illustre inconnu : la vie et l'œuvre d'un artiste archéologue girondin, 1816-1896*, les Éd. de l'Entre-Deux-Mers : Saint-Quentin-de-Baron.

Larrieu, B. et Lavaud, S. (2011) : *Léo Drouyn et Bordeaux*, CLEM-AHB, Camiac-et-Saint-Denis.

Le Deuff, O. (2014) : *La documentation dans le numérique : état de l'art*, Presses de l'Esssib, Villeurbanne.

Liquète, V. et al., (2010) : « Faut-il reconsidérer la médiation documentaire ? », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, p. 43-57.

Mâle, É. (1894) : *L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'Université*, A. Colin, Paris.

Melot, M. (2001) : « L'art selon André Malraux, du Musée imaginaire à l'Inventaire général », *In Situ*, n°1, <http://insitu.revues.org/1053>, consulté le 08 juillet 2015.

Merzeau, L. (1999) : « Du monument au document », *Cahiers de médiologie*, n°7.

Meyriat, J. (2001) : *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, textes réunis à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire par Viviane Couzinet, en collab. avec Jean-Michel Rauzier, ADBS, Paris.

Miane, F. (2010) : « Archives mode d'emploi, enquête sur la photographie d'architecture et ses lieux de conservation », *Les études photographiques au carrefour des sciences humaines, Actes du colloque interdisciplinaire et européen, université de Rennes 2*, <http://www.colloque-photo-rennes.eu/>, consulté le 08 juillet 2015.

Otlet, P. (1934) : *Traité de documentation. Le livre sur le livre, théorie et pratique*, Palais mondial : Bruxelles.

Recht, R. (2003) : *Hommage à Prosper Mérimée, l'invention du monument historique*, séance publique annuelle du 28 novembre 2003, Institut de France, Paris.

Régimbeau, G. (2007) : « Médiations iconographiques et médiations informationnelles : réflexions d'approche », *Communication*, n°, 26 (1), pp.164-177. <hal-00747282>

Salaün, J.-M. (2012) : *Vu, lu, su : les architectes de l'information face à l'oligopole du Web*, la Découverte, Paris.

Tardy, C. (2012) : *Représentations documentaires de l'exposition*, Hermann, Paris.

Therrien, L. (1998) : *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, Éd. du C.T.H.S, Paris.

Welger-Barboza, C. (2012) : « Les catalogues de collections des musées en ligne, au carrefour des points de vue. De la médiation à la propédeutique de l'image numérique », in *Numérisation du patrimoine et nouvelles formes de médiation*, Dufrière, B. et Ihadjadene, M. (dir.), Paris, Editions Hermann.