



HAL
open science

Le document iconique en histoire de l'art ou la reproduction dans le médium

Gérard Régimbeau

► **To cite this version:**

Gérard Régimbeau. Le document iconique en histoire de l'art ou la reproduction dans le médium. Dans Fraysse Patrick, De Bideran Jessica, Deramond Julie, dir. Le document : dialogue entre Sciences de l'information et de la communication et Histoire, Cépaduès Editions, pp.99-115, 2017, 9782364935785. hal-02068584v2

HAL Id: hal-02068584

<https://hal.science/hal-02068584v2>

Submitted on 22 Mar 2021

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.

Le document iconique en histoire de l'art ou la reproduction dans le médium

Gérard Régimbeau

Professeur en Sciences de l'information et de la communication

Université de Montpellier – Paul Valéry

Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS, EA 827),

Équipe CERIC (Cercle d'étude et de recherche en Information-Communication)

Bâtiment Marc Bloch, Université Montpellier 3 Paul Valéry,

Route de Mende – 34199 MONTPELLIER Cedex 5

gerard.regimbeau@univ-montp3.fr

Version définitive cf. : Régimbeau Gérard. Le document iconique en histoire de l'art ou la reproduction dans le médium. In Patrick Fraysse, Jessica de Bideran, Julie Deramond, dir. *Le document : dialogue entre Sciences de l'information et de la communication et Histoire* Toulouse : Cépaduès-Éditions, chap.. 5, p. 101-119. DL 2017 ISBN : 978-2-36493-578-5 (br.) Disponible en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01955661/document>

Plan

Introduction

1. La documentation de l'image dans ses termes

1.2 Iconique ou figuré ?

1.3 Les catégories

2. Des degrés de reproduction : iconique et numérique

2.1 Les ruses de la reproduction

2.2 Cataloguer l'iconique

3. Énonciation iconographique

3.1 Réceptions

3.2 Iconographie éditoriale

Conclusion

Bibliographie

Introduction

La reproduction des œuvres fait partie d'une histoire de l'art attentive aux modes de présence, de diffusion ou d'apprentissage de la création, car la pratique artistique, sur son versant technique, suppose l'assimilation de gestes et de connaissances où la copie et la répétition tiennent une place non négligeable. Une exposition du Louvre avait synthétisé en son temps comment la créativité impliquait également la copie (*Copier, créer*, 1993). Voisine de ces questions, et parfois en interaction directe avec elles, la part qui intéresse le statut particulier de la reproduction en tant que document dans les processus d'information et de communication suppose de mieux cerner les contextes, les facteurs et les composantes d'une histoire de la médiation des savoirs en histoire de l'art.

Que ce soit du point de vue de l'épistémologie, des définitions, des usages ou de son devenir, le document iconique se place ainsi au carrefour de diverses problématiques intéressant l'Histoire et les Sciences de l'information et de la communication (SIC). Entre les interrogations toujours actuelles d'un René Berger sur l'art et la communication (Berger, 1972), de Laurent Gervereau dans ses propositions d'analyse (Gervereau, 1999), de Roland Recht quand il aborde sa discipline de manière réflexive (Recht, 2012) ou celles enfin de Corinne Welger-Barboza à propos d'une « médiatique » de l'histoire de l'art (Welger-Barboza, 2013 : 212), on trouve les indices d'un intérêt renouvelé pour cette part socio-technique que l'on peut aussi qualifier de communicationnelle, si nous comprenons sous ce terme la médiation et les dispositifs qui déterminent les conditions médiates, médiales et médiatiques des savoirs tels qu'ils se construisent.

Déjà dotée d'une forte capacité de propagation sous les formes du dessin, de la peinture et de la gravure, l'image rencontre, avec l'invention du négatif dans les années 1850, le support qui facilitera encore son extension et ses adaptations aux secteurs diversifiés des arts, des sciences et des techniques. Comme le note Monique Sicard : « Rien ne s'oppose plus à la dissémination d'une image, qui loin de la lourde statue, prend le visage d'un feuillet léger, mobile, voyageur... » (Sicard, 2004 : 52).

À tous les stades des processus de reproduction, l'image se matérialise en différents documents qui sont dits « iconiques ». Quelle que soit sa catégorie, le document premier ou reproduit, lorsqu'il intervient dans la documentation de l'image ou de l'art, nécessite qu'on en prenne la mesure « anthropologique », y compris lorsqu'il est numérique ; vecteur actuel de médiation qui nous renvoie à des formes antérieures. Ces dernières appartiennent à l'histoire technique et culturelle qui conditionne notre rapport présent avec leurs ramifications, et réciproquement nous amène à regarder toutes les formes d'un autre point de vue.

Comment se redéfinit le document iconique dans le champ de l'histoire de l'art ? Cette contribution souhaiterait revenir sur des phases de transfert qui affectent ce type de document quand il devient intermédiaire : « chose imagée » allant d'un terme à un autre. Comprendre son rôle dans les pratiques informationnelles et, à certains égards, le situer comme objet d'une étude interdisciplinaire, supposera ici d'en percevoir les manifestations dans les domaines de l'image relevant de la transmission et de la didactique, tout en revenant auparavant sur son statut, tel que le vocabulaire de l'information-documentation le restitue et le traduit.

1 La documentation de l'image dans ses termes

Caractéristique des collisions entre l'usage commun du langage et son emploi technique ou scientifique, la terminologie documentaire ne présente pas encore de désambiguïsation des termes relatifs à l'image.

1.1 Iconique ou figuré ?

La terminologie normalisée (Normes ISO 5127 : 2001) par nature de signe, rencontre un problème particulier avec le qualificatif d'« iconique ». Elle devrait contraindre, par son choix lexical, à ne considérer pour document iconique que des documents figuratifs. Le sens peircien d'« icône », importé du langage savant de la sémiotique, ne parvient pas à démêler les niveaux définis par le Groupe μ entre signes iconiques et non iconiques, qui impliquent, par exemple, qu'une image abstraite, à la différence de l'image figurative, est constituée de signes plastiques non iconiques (Groupe μ , 1994).

Il existe donc un usage, commun et normatif, préférant le terme « iconique » à ceux de « figuré », d' « imagé » ou de « visuel » qui, pour leur part, s'appliquent indifféremment aux images figuratives et abstraites. Certes, on pourrait aussi relever que la locution « image abstraite » impose d'emblée une contradiction dans les termes, en raison de l'étymologie d'« imago » renvoyant à la figurativité, et que le langage ne peut donc signifier qu'une image est abstraite sans oublier ses racines étymologiques. Mais il faut ici discerner deux niveaux sémantiques à travers l'histoire qui ont séparé les dérivés d'« imago » et d'« eikon », impliquant une acception plus étendue pour les dérivés d'« imago ». De fait, on est replongé dans une ambiguïté que Jean Davallon avait relevée : « *En effet, parler de « signe iconique » revient à reconnaître — explicitement ou non — que la spécificité de l'image réside dans la ressemblance avec le monde. L'« a priori iconique » (de l'image comme icône de l'objet) fait que l'usage même de la notion de « signe iconique » installe celui qui y a recours au plus près de la définition commune de l'image, oblitérant du critère de la ressemblance l'ensemble du fonctionnement sémiotique de l'image.* » (Davallon, 1990 : 108). Doit-on supposer, dans cette propagation sémantique, l'influence d'une utilisation traduite directement du champ lexical anglais « icon » ? Cette raison serait à vérifier.

Toujours est-il que cet aspect terminologique demanderait à être mieux exploré pour clarifier les qualificatifs des différents types d'images. Le terme d'« iconique » appliqué indifféremment à toute image nous place, en effet, devant une aporie lexicale avec le terme antonyme d' « aniconique » utilisé comme équivalent d'abstrait. On dira ainsi de telle expression esthétique non figurative qu'elle est aniconique. Par suite, en conservant celle logique, si on qualifiait une sculpture abstraite ou sa photo de « document iconique aniconique » ou de « document iconique abstrait », on serait renvoyé vers un paradoxe équivalent à celui de « document figuratif abstrait ».

En définitive, l'ancien terme de « document figuré » (et non pas « figuratif »), qui peut aussi s'appliquer à une figure abstraite - « figure » étant ici proche de « forme » - pouvait convenir. À ce stade de la discussion terminologique, on peut encore observer que dans la catégorie des documents figurés, il serait possible de faire cohabiter les signes figuratifs et les signes figuraux. Cette solution, séparant le figural (forme, figure ou représentation) du figuratif (Floch, 1987 ; Vouilloux, 1994), permettrait de désigner un signe plastique abstrait non pas comme un signe « non iconique » mais comme un signe « figural ». Le seul inconvénient est qu'avec « figural » on sortirait de la terminologie peircienne (si tant est qu'elle ait été convoquée) et qu'on ne saurait dénouer une autre discussion esthétique estimant le « figural » comme un moyen précisément figuratif de la mise en question, réflexive, des conventions figuratives : « *Ce faisant, la figure se donne à penser selon une logique mimétique, tandis que le figural [souligné par nous] en fait exploser, en défigure le cadre.* » (Schefer, 1999). Il existait, également, le terme, moins précis mais plus souple, de « document visuel » qui a l'avantage d'accueillir tout type de signe : figuratif et abstrait, même s'il peut englober l'image animée.

Au-delà des normes terminologiques, il demeure les usages et ceux-ci nous ramènent aux synonymes qui à défaut d'être exacts demeurent des équivalents approchant des frontières en partie définies et s'adaptant en fonction des emplois. Il est cependant étonnant de devoir réinterroger l'intégration d'un terme faussement neutre dans un langage de spécialité, mais il en va de même avec la locution « lecture de l'image » qui peut, dans le meilleur des cas, renvoyer à l'activité interprétative mais peut aussi appuyer l'idée infondée qu'il existerait une « grammaire de l'image » dont il suffirait de dérouler la syntaxe.

1.2. Les catégories

Au fur à mesure de son intégration dans les systèmes documentaires, l'image a généré une terminologie qui correspond aux évolutions technologiques, mais aussi aux intérêts sociaux qui lui sont associés. Les dernières normes du format MARC 21 utilisés pour le catalogage (Normes MARC 21. Liste des codes et termes, 2015) retiennent ainsi pour renseigner la partie des notices consacrée à la description physique : « document iconique bidimensionnel non projeté » ou « projeté » aux côtés de « document textuel ou tactile, enregistrement sonore ou vidéo, film cinématographique, microforme ou ressource électronique ». Les catégories iconiques sont ensuite subdivisées pour les documents non projetés, entre autres, en dessin, tableau, collage, graphique, image (terme utilisé à défaut d'indications plus précises), négatif ou reproduction photomécanique ; les documents projetés rassemblant les diapositives, films fixes ou transparents. Ces acceptions se conçoivent dans le contexte de requalifications qui touchent également les images animées. Ainsi le terme de vidéogramme qui recouvre films, dévédéroms et cédéroms est remplacé par celui de « ressource projetée ou vidéo ».

Mais, c'est dans les listes typologiques, les glossaires et les dictionnaires qu'on présente un éventail des plus diversifiés des supports et médiums qui ont enrichi historiquement le domaine visuel. Comme nous l'avons souligné ailleurs (Régimbeau, 2006), les 183 termes où sont égrenés alphabet, autocollant, badge, billet d'entrée, cahier, calendrier, carte à jouer, carte d'invitation, etc. dans la typologie fournie en annexe du fascicule de normalisation (Norme AFNOR, 1997 et 2001) consacré au catalogage de l'image fixe, supposent une prise en charge complexe et adaptée des archives et de la documentation. Le document iconique qui recouvre également l'image fixe voit ainsi son champ concerner « les images fixes en deux dimensions et sur support mobile (telles que les estampes, les photographies, les affiches, les dessins [...]) édités ou non, uniques ou multiples, créées par quelque technique que ce soit, ainsi qu'aux matrices éventuellement nécessaires à la création de ces images » (Norme AFNOR, id.).

Ce détour par le lexique appliqué à l'image, tout en nous renseignant sur l'extrême variété des dispositifs et procédés qui ont permis sa diffusion et sa commercialisation, montre aussi les contours de contextes de production, de réception et de transmission, y compris de consommation dans le cas de la communication de masse.

2 Des degrés de reproduction : iconique et numérique

En lien avec ces problèmes définitionnels et de référencement, il faut observer à quoi la reproduction nous confronte dans sa mise en abyme des images et les conséquences de la capacité technique à reproduire une oeuvre ou une image originale pour le catalogage.

2.1 Les ruses de la reproduction

Perçue comme un avatar dégradé d'une vérité idéale selon une certaine tradition platonicienne ou célébrée comme un ravissement sans cesse renouvelé de l'imagination matérielle, quelquefois aussi interdite en raison de son pouvoir de transgression ou d'évasion, l'image a, pour ainsi dire, légué à la reproduction les motifs de rejets et d'adhésion dont elle-même était l'objet. On pourrait, d'ailleurs, retrouver des parallélismes entre la mise à l'écart de la reproduction et celle de la photographie. Les questions d'originalité, de vérité ou d'authenticité et donc de dégradation, de mensonge et de

falsification se sont ainsi maintenues jusqu'en notre actualité numérique qui a apporté, à son tour, par logiciels de retouches et autres facilités digitales interposées, son lot de jeux et de ruses allant du réel à l'image et réciproquement.

Le document iconique en a retiré un statut plus complexe associant incertitude et altération à ses capacités de multiplication exponentielle et de transformation toujours renouvelées. Connaître le spectre des possibles de la reproduction numérique fait donc partie des précautions à prendre dans la critique des sources ; pour revenir à ce qu'Erwin Panofsky (1930) avait conçu dès les premières étapes de l'industrialisation de la culture et de la massification de la reproduction quand il estimait que la capacité de distinction et de comparaison se forme avec l'expérience dans l'utilisation des reproductions (Régimbeau, 2011).

Expérience fluctuante toujours à interroger pour en connaître les ressorts, la reproduction nous incite à mieux observer les phénomènes de mise en abyme dont Magritte a retourné ironiquement les procédés dans un tableau, daté de 1937, au titre évocateur : *Reproduction interdite*¹.

Représentant un homme vu de dos, vêtu d'une veste sombre, qui reflète son image dans un miroir, le tableau installe un illogisme ou un mystère en reflétant dans le miroir non pas la face et le visage de l'homme comme on pourrait s'y attendre, mais la duplication de son image de dos. Reflet et restitution inattendus pour une représentation qui respecte, par ailleurs, tous les codes figuratifs mimétiques conventionnels jusque dans le reflet d'un livre posé sur le rebord de la table de cheminée soumis, contrairement au reflet du personnage, aux lois physiques de la réflexion dans le miroir, mais ouvrant sur un autre imaginaire : celui d'E. Allan Poe et de son Arthur Gordon Pym. Le personnage redoublé, portrait sans visage, interroge-t-il le mensonge des apparences ou la magie des métamorphoses ?

Magritte utilise le paradoxe de l'image en nous questionnant sur les ruses de la représentation qui, au premier degré, assimilerait peinture et réalité et, à un autre degré, pourrait faire croire qu'une peinture est un miroir, tout en nous mettant en garde contre ces illusions puisqu'il impose au miroir de cette scène, la loi de la peinture. Comme dans sa série célèbre sur « La trahison des images », il nous invite aussi à considérer pourquoi un tableau n'est pas un miroir du réel, mais aussi, dans le même mouvement, pourquoi il peut jouer, grâce aux effets de ressemblance et de vraisemblance, avec toutes les apparences d'une réalité impliquant les pouvoirs révélateurs de l'image. Car ce tableau n'est pas de pure imagination, il pourrait aussi restituer une image « logique » d'une situation : un homme de dos pourrait regarder un portrait de lui dans un tableau (et non plus un miroir) où il serait également vu de dos. Et Magritte, jouant une fois de plus avec l'illusion, s'est, en effet, inspiré d'une photo d'un collectionneur regardant un de ses tableaux². La peinture vient ici prendre le relais de la photographie en construisant une scène où la perception s'engage dans des interprétations multiples allant de la reproduction impossible (interdite) du réel par la peinture et la photographie sur les plans technique et esthétique à la restitution stérile de la copie, ou du portrait, qui n'égalera jamais l'original. Comme en de nombreuses occasions, Magritte nous plonge

¹ Huile sur toile, 79x65 cm. Conservée au Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (Pays-Bas). En ligne : <http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/2939%20%28MK%29>

² 2 Document photographique visible en ligne sur le site web du Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (Pays-Bas). En ligne : <http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/2939%20%28MK%29>

ici dans le jeu des abymes que l'image peut produire en y ajoutant celui d'un titre qui nous propose de comprendre l'image comme une « spéculation » sur la reproduction en tant que reflet avec ses effets et ses valeurs propres.

En regardant des documents numériques, nous sommes de la même façon obligés de connaître et comprendre leurs origines pour ne pas être dupes de leurs états successifs, de leur nature ou de leurs contenus, et nous sommes appelés à situer leurs effets de réel comme des possibilités d'illusion, à la fois de leur support, de leur morphologie et de leurs sujets. Nous ne voyons pas obligatoirement ce que l'image contient comme nous ne percevons pas obligatoirement ce qu'elle cache. Exprimé en un paradoxe visuel, cette évidence nous reporte aux fidélités et infidélités de la reproduction dans des pratiques dont on saisit qu'elles accompagnent l'histoire humaine dans la médiation des savoirs et pour cela supposent d'en comprendre les mouvements

2.2 Cataloguer l'iconique

À la question de l'identification du document iconique, de son origine, de son auteur, de son titre, de son sujet, s'ajoute celle de l'exemplaire et de sa nature. La description dite « morphologique », concernant des éléments physiques de la photographie (support, plans, couleur, lumière, etc.), relève habituellement de l'indexation et se trouve mêlée dans les banques d'images avec des mots-clés concernant les sujets, des descripteurs thématiques ou de domaine³. La reproduction photographique, comme tout principe de reproduction, provoque différents degrés dans son rapport avec l'objet photographié. Si l'on (re)prenait l'exemple d'un portrait, on pourrait décliner ces degrés en observant qu'à un premier degré, elle représente un objet ou sujet extérieur : c'est le cas, par exemple, de la photographie d'un personnage. À un deuxième degré, elle peut représenter la photographie du tableau d'un personnage et devient donc l'image d'une image. Quand l'image est restituée de manière numérique à partir d'une technique analogique, elle peut ajouter un degré de transformation supplémentaire dans la chaîne. Elle peut être la transposition numérique de la photographie argentique d'un tableau, c'est-à-dire l'image d'une image d'une image. Si l'image imprimée d'un portrait pictural obtenue par l'intermédiaire d'un « ektachrome » est reproduite par une image numérique, on obtient une généalogie à quatre degrés, etc.

La généalogie reproductive n'est pas une spécificité de la photographie et la peinture a su également magnifier la capacité de duplication d'une image en une autre, notamment avec le trompe-l'oeil. Dupliquer la duplication est donc une capacité iconique qui a été aussitôt utilisée dans l'image numérique. Passant de l'argentique au numérique, ce dernier procédé est venu ajouter une autre couche technique dans un champ d'images foisonnant en amplifiant ses capacités de dissémination.

Une des conséquences de ces transformations s'est vérifiée dans les banques d'images pour la question de la prise en compte des différents degrés et des phases de l'image dans sa vie matérielle. Comme l'affichage à l'écran est numérique, on perd de vue les caractéristiques de l'image originale. Ceci est une condition ordinaire de la duplication mais affecte différemment les images selon ce qu'elles reproduisent. S'il s'agit d'une scène photographiée sur le vif, on pourra lui attribuer les

³ Cf. différentes banques d'images généralistes ou spécialisées à partir du site du Syndicat national des agences photographiques d'illustration générale (SNAPIG). En ligne : http://www.snapig.com/list_26.html. Voir également Les collections photographiques spécialisées en Histoire de l'art en France. États des lieux, projets. Journée d'études du 30 novembre 2009, organisée par la Bibliothèque de l'INHA. En ligne : <http://urlz.fr/3ejQ>

critères ordinaires morphologiques, à savoir : la lumière, l'optique, la position des sujets, les plans, etc. Mais s'il s'agit de la photographie d'un tableau, on perdra les caractéristiques morphologiques du tableau au bénéfice de celles de la photographie quand c'est cette dernière qui fait l'objet du traitement documentaire. Sur le principe des critères qui définissent des niveaux génératifs dans le catalogage partant de l'oeuvre et se séparant en branches éditoriales et matérialisations multiples, il est maintenant utile d'appliquer des critères morphologiques différenciés dans l'indexation des images en reconnaissant les différents registres iconiques de la reproduction.

Enfin, sous le lissage numérique des supports iconiques tels que les écrans d'ordinateurs ou de smartphones, il existe une diversité technique et matérielle de l'image que les normes (déjà citées) et les vocabulaires spécialisés n'ont cessé d'inventorier. Le rôle descriptif du catalogage sera déterminant au fur à mesure qu'on procédera à la numérisation de supports originaux autres précisément que numériques en remettant au centre des données utiles à l'étude et à l'analyse l'appréciation du niveau génératif du numérique. En premier lieu, et malgré l'évidence de cette distinction, on devra donc reconnaître la différence entre un document numérique iconique, qui est un document figuré ou visuel originellement numérique, et un document iconique numérisé, vecteur de la reproduction numérique d'un document figuré.

3 Énonciation iconographique

Dans le prolongement des réflexions sur la documentologie prenant l'image pour objet, déclinée dans les ouvrages, les revues, les catalogues d'exposition ou les documents secondaires (Régimbeau, 1996, 2006), les questions de définition et de reconnaissance du champ théorique peuvent s'entendre à partir des modalités de sa construction, de sa présence et de ses effets dans des champs de pratiques intéressant la documentation et l'édition.

3.1 Réceptions

En faisant nôtre, encore maintenant, cette remarque d'Alain-Marie Bassy (Bassy, 1983 : 137) : « *Une première observation : nous manquons de données précises et spécifiques sur les usages sociaux de l'image fixe* », il faudrait aussi évoquer les conditions du marché de la reproduction et ses modèles économiques pour comprendre plus amplement les fonctionnements d'un système de la réception, notamment celle qui rencontre le commerce des souvenirs dans les boutiques de musées et d'exposition, mais on se limitera simplement ici à un rappel d'une condition de réception intéressant l'intermédialité.

La condamnation adressée au livre d'art par Etienne Gilson et reprise par Jacques Guillerme dans un article sur « La reproduction de l'oeuvre d'art » pour *L'Encyclopædia Universalis*, dévoile toute la difficulté de séparer les plans ontologiques et pragmatiques dans l'approche du phénomène de reproduction : « *Répandre dans le public l'illusion qu'il se rend possesseur d'une sorte de musée en achetant un livre, et qu'en feuilletant ce livre il a sous les yeux des oeuvres plastiques assez réelles pour fonder une appréciation esthétique, c'est propager un prestige littéraire* » (Guillerme, 1993 : 851, cité dans Régimbeau, 1996). Cette relégation de la reproduction dans le faux-semblant et l'illusion au nom d'une obligation de contact direct avec les oeuvres est certes compréhensible mais paraît ne pas tenir compte des possibilités réelles de fréquentation des musées et expositions pour bon nombre de citoyens, notamment ceux des zones périphériques ou rurales éloignées socialement et géographiquement des collections d'art, tout en contournant la question de la médiation des connaissances par l'image sans lui donner de solution.

Avec plus d'attention aux conditions réelles de réception, on citera ici des expériences relatives à la réception des artistes qui montrent au contraire tout l'intérêt de ne pas isoler les livres et la reproduction dans l'idée d'une fonctionnalité trompeuse.

L'expérience artistique et éditoriale de *L'Almanach du Blaue Reiter*, en 1912 (Kandinsky et Marc, 1987), pour ne pas remonter plus haut dans l'histoire, démontre cette attention des artistes aux valeurs cognitives, pédagogiques et esthétiques des reproductions. On a là, de manière militante, comme en un manifeste, une défense de l'interdisciplinarité artistique entre ses courants ; une histoire décloisonnée dans l'espace et le temps en 160 illustrations, et l'esquisse du « Musée imaginaire » que Malraux désignera plus tard.

Autre preuve, sur un plan différent, mais tout aussi représentative de la puissance évocatrice de la reproduction quand elle est associée à un horizon de réception favorable : celle d'un souvenir de jeunesse de Pierre Soulages. Fervent défenseur, pourtant, de la présence unique et physique du tableau, de cette expérience non reproductible, il a reconnu jusque dans les photographies noir et blanc de deux lavis de Claude Lorrain et Rembrandt, contenus dans des livrets accompagnant une émission sur l'art de la radio scolaire, des détails extrêmement précis d'une certaine expressivité picturale : « Je me souviens bien de leur technique très évidente. Dans le Claude Lorrain, la manière dont les taches d'encre se diluaient avec naturel créait une lumière particulière à ce lavis. Tout autre était celle du lavis de Rembrandt : là des coups de pinceau très forts, très rythmés – dont j'aimais la vérité matérielle – illuminaient par contraste le blanc du papier qui devenait aussi actif qu'eux. Je préférerais, et de loin, cette lumière que je qualifierai de « picturale » (propre à la peinture) à l'image qu'elle portait aussi en elle » (Soulages, 1983 : 271). Il y a encore Claude Viallat qui se présente en simple amateur d'images : « J'achète beaucoup de livres d'Art [...] pour regarder les reproductions et lire les images. [...] Je regarde beaucoup d'images, celles-ci me fascinent » (Bertrand et Hammer, 1985). Le sculpteur Bernard Pagès, quant à lui, s'est initié à l'histoire de l'art à travers Les cahiers du Musée de Poche, où il découvrait les oeuvres de « Bissière, Alechinsky, Hartung, Dubuffet, Soulages... » (Pagès, 1992). Ces exemples pourraient être multipliés, ils confirmeraient la variété des rapports autant que leur nécessité chez les artistes se référant à la reproduction pour le souvenir, l'évocation, l'étude et l'intégrant parfois dans la création elle-même.

3.2 Iconographie éditoriale

La reproduction se rapporte à l'art sur des plans multiples qui intéressent, on le voit, la circulation des valeurs symboliques et marchandes, le transfert, l'étude, la collection, l'appropriation, en bref un pan conséquent d'usages sociaux façonnant l'histoire des médiations. En interrogeant, par exemple, les rapports tissés entre l'histoire culturelle et l'image, il était surprenant de noter qu'en dépit d'une affirmation très nettement exprimée des historiens de la valeur des sources iconiques dans son élaboration, on avait eu quelques difficultés à repérer des observations critiques sur l'utilisation des images dans l'édition de cette même histoire (Régimbeau, 2004).

Depuis, certaines réflexions, et notamment la parole des iconographes, tellement utile mais rare en ces domaines (Perrin et Burnichon, 2007), ont éclairé certains des mobiles et des pratiques de l'iconographie dans ses contextes éditoriaux, et notamment les changements intervenus avec le web et l'intensification des ressources. Originalité, importance, redondance, impossibilité d'utilisation ou aubaines pédagogiques, tout se réunit sur un média dont la particularité est de conjuguer ou confondre les caractéristiques de tous les médias et, à travers eux, de tous les médiums.

En étudiant ce que recouvre une iconographie éditoriale, on rejoint les problématiques d'une énonciation iconographique dont certains ouvrages et certains sites ont saisi toute la force didactique tellement importante en matière d'histoire de l'art. On peut suivre ainsi dans l'ouvrage de René Berger (1969) consacré à la Découverte de la peinture tout un programme d'approche des images selon une pédagogie progressive du regard retranscrite dans les choix des matériaux visuels associés au texte. On retrouve dans chacune des mises en pages où interviennent le croquis et la photographie une forme de construction-déconstruction visuelle extrêmement précise proche du synopsis d'un scénario pédagogique. Quand le texte fait mention d'une synthèse dans la peinture de Cézanne, le dessin vient en confirmer la teneur par le redoublement schématique. Quand telle oeuvre est convoquée pour exemplifier le traitement de l'espace dans le tableau, elle est mise en regard d'une autre qui en précise les possibilités comparatives. Quand il faut détailler les parties d'un ensemble, l'image éclate en vignettes multiples. Ainsi, mettant en action certains préceptes du design graphique quant à la lisibilité et aux rapports entre texte et images qui ne soient plus seulement ceux de l'illustration mais plutôt ceux d'un montage, cet ouvrage développe ce que le cinéma d'Alain Resnais à Alain Jaubert (Leveratto, 2015) ont perfectionné grâce à l'audio-visuel, puis le numérique avec l'interactivité. Les sites consacrés aux arts contribuent à leur tour à des possibilités d'analyse visuelle qui permettent de restituer avec précision détails et textures, comme en témoigne, entre autres, le Centre Pompidou virtuel⁴.

Ces exemples apportent des arguments supplémentaires à une histoire du document iconique au service de la connaissance des oeuvres mais on pourra trouver quantité d'exemples contraires marquant l'ambivalence toujours entretenue de nos rapports aux images dans différents champs culturels et sociaux. Jack Goody (Goody, 2003) a consacré des études à cette alternance ou cette conjonction/disjonction en élargissant son enquête à la notion de représentation, cependant, les recoupements avec l'image en tant que document iconique sont trop fréquents pour qu'on n'y reconnaisse pas une parenté dans les horizons d'approche et de réception.

Conclusion

L'apport décisif de Paul Otlet, pionnier de la documentologie (Levie, 2006), à la question de l'image se mesure à la fois : sur le plan éducatif avec la constitution du Mundaneum, musée documentaire consacré à la mémoire du monde, textuelle mais aussi visuelle et sonore ; sur le plan de la théorie documentaire et de l'organisation des savoirs avec les développements consacrés à l'iconographie dans le *Traité de documentation* (Otlet, 1934) ; et sur le plan de la philosophie politique quand il aborde l'utilité de la reproduction – soit l'information et la connaissance par la documentation – au service de l'accès à la culture et, au-delà, de la paix entre les nations. Dans son ouvrage intitulé *Monde : essai d'universalisme* (Otlet, 1935), il fait référence au livre comme à la photographie, cette dernière représentant pour lui un apport indispensable à la pensée (Otlet, 1935 : 387) ou bien il cite différentes modalités de la reproduction destinées, selon ses termes à « *l'expression documentée des choses* ».

On connaît l'intérêt suscité par l'image reproduite chez Aby Warburg (Warburg, ca 1929, éd. 2012), Erwin Panofsky, Walter Benjamin ou plus tard André Malraux, mais simplement pour en situer les prémices, il faut rappeler que dès les premiers temps de la photographie, la discussion de ce rapport

⁴ Inauguration du Centre Pompidou virtuel, 4 octobre 2012. En ligne : <http://www.centrepompidou.fr>

problématique entre original et reproduction a pu faire penser aux discussions parallèles sur la légitimité ou non de la culture de masse (Régimbeau, 2011). Au terme de ces remarques sur les tenants documentaires et quelques aspects éditoriaux du document iconique, on peut souhaiter qu'une meilleure prise en compte de ses réalités dans les médiums puisse aider à prolonger une réflexion sur les différents versants de ses réalités qui serve à la fois la théorisation et les pratiques de l'énonciation iconographique en histoire de l'art, domaine où image et document sont en interaction constante.

Bibliographie

BASSY A.-M., 1983. Synthèse. In *L'image fixe : espace de l'image et temps du discours*. Paris : La Documentation Française, 1983, p. 133-138.

BERGER R., 1972. *Art et communication*. Tournai : Casterman.

BERGER R., 1969. *Découverte de la peinture*. Verviers (Belgique) : Éditions Marabout-Université, 3 vol.

BERTRAND L. et HAMMER M., 1985. Paroles d'artistes sur l'histoire de l'art et la critique, *L'Écrit-voir*, n° 5, p. 51-82.

Copier-Créer : de Turner à Picasso. 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre, 1993. Catalogue d'exposition, Musée du Louvre. Paris : RMN.

DAVALLON J., 1990. *L'image médiatisée. De l'approche sémiotique des images à l'archéologie de l'image comme production symbolique*, EHESS. Thèse de doctorat.

FEBVRE L. et MARTIN H.-J., 1971. *L'apparition du livre*. Paris : Albin Michel.

FLOCH J.-M., 1987. Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque. *Actes sémiotiques*, n° 60, p. 41-44.

GERVEREAU L. (dir.), 1999. Peut-on apprendre à voir ? Paris : *L'image* ; École nationale supérieure des Beaux-Arts.

GOODY J., 2003. *La peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Paris : La Découverte.

GUILLERME J., 1992. Reproduction des œuvres d'art. In *Encyclopaedia Universalis*, vol.19, p. 849-851.

GROUPE μ , 1992. *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris : Éditions du Seuil.

KANDINSKY V., FRANZ M. 1987. *L'Almanach du Blaue Reiter (Le cavalier bleu)*. 1e édition et préface de Klaus Lankheit (1912). Traduit de l'allemand. Paris : Klincksieck, 160 illustrations, noir et blanc.

LEVERATTO J.-M., 2015. La promotion du travail artistique par le cinéma. In *Images du travail/Travail des images*, n°1. Mise en image des groupes professionnels. En ligne : <http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=368>

LEVIE F., 2006. *L'homme qui voulait classer le monde : Paul Otlet et le Mundaneum*, Bruxelles : Les impressions nouvelles.

Normes MARC 21, [mise à jour] 2015. *Liste des codes et termes. Valeurs pour les codes et vocabulaires contrôlés. Liste des termes pour l'identification spécifique du genre de matériel*. En ligne : <http://www.marc21.ca/M21/COD/TR-ISGM.html>

Normes AFNOR FD Z44-077, 1997. *Documentation, Catalogage de l'image fixe, Rédaction de la description bibliographique*, « Typologies » de l'Annexe E. Paris : Diff. AFNOR, p. 111-115.

Normes ISO 5127-3, 1988 et 5127, 2001. *Documentation et information, Vocabulaire, Partie 3 : Documents iconiques*. Paris : Diff. AFNOR.

OTLET P., 1934. *Traité de documentation : le livre sur le livre*. Bruxelles : Éditions du Mundaneum (nouvelle éd. en fac-similé, Liège : CLPCF, 1989).

OTLET P., 1935. *Monde : essai d'Universalisme*. Bruxelles : éd. Mundaneum. En ligne : http://www.laetusinpraesens.org/uia/docs/otlet_monde/otlet_00.pdf

PANOFSKY E., 1995 (1ère édition de 1930). Original et reproduction en fac-similé. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°53, p. 45-55.

PAGÈS B., 1992. *Dessins et sculptures 1960-1992*. Catalogue d'exposition. Rodez : Musée Denys Puech.

PERRIN V. et BURNICHOIN D., 2007. *L'iconographie : enjeux et mutations*. Paris : Cercle de la Librairie.

RECHT R., 2012. *Scénographie de la leçon d'art : l'image à l'ère de sa projection*. Séminaire Collège de France, Leçon de clôture, 17 février 2012. En ligne : <http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/course-2012-02-03-10h00.htm>

RÉGIMBEAU G., 2014. Image source criticism in the age of the digital humanities. In *Heritage and Digital Humanities*. Dufrêne B. (dir.). Berlin : LIT Verlag, p. 179-194.

RÉGIMBEAU G., 2011. Un moment de l'œuvre et du document, la reproduction photographique : passages entre Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky. *Bulletin des bibliothèques de France*, n°4, p. 6-10.

RÉGIMBEAU G., 2006. *Le sens inter-médiaire : recherches sur les médiations informationnelles des images et de l'art contemporain*. Université de Toulouse 2 Jean Jaurès. Mémoire d'HDR (LERASS, Toulouse 3).

RÉGIMBEAU G., 2004. Quelle iconographie pour l'histoire culturelle ? *Études de communication*, n° 27, p. 94-108.

RÉGIMBEAU G., 1996. *Thématique des oeuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 1998.

SCHEFER O., 1999. Qu'est-ce que le figural ? *Critique*, n° 630, p. 912-925.

SICARD M., 2004. La naissance de l'imagerie scientifique. *Sciences humaines*, n° 43, p. 52-55.

SOULAGES P., 1983. Entretien. In *Rencontres de l'École du Louvre, Image et signification*. Paris : La Documentation française, p. 268-274.

VOUILLOUX B., 1994. *La peinture dans le texte : XVIIe-XXe siècles*. Paris : CNRS Éditions.

WARBURG A., 2012. *L'Atlas Mnémosyne*. (ca. 1929). Avec un essai de Roland Recht. Paris : L'Ecarquillé-INHA.

WELGER-BARBOZA C., 2013. Les catalogues de collections des musées en ligne au carrefour des points de vue. In *Numérisation du patrimoine*, Dufrière B., Ihadjadene M. et Bruckmann D. (dir.). Paris : Hermann, p. 191-21.