



HAL
open science

L'art contemporain en ligne : éditorialisation de la documentation, triple médiation des images et hyper-œuvre

Stéphane Bellin

► **To cite this version:**

Stéphane Bellin. L'art contemporain en ligne : éditorialisation de la documentation, triple médiation des images et hyper-œuvre. *Études de communication - Langages, information, médiations*, 2024, 63, pp.51-72. 10.4000/12uyd . hal-04881636

HAL Id: hal-04881636

<https://hal.science/hal-04881636v1>

Submitted on 22 Jan 2025

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'art contemporain en ligne : éditorialisation de la documentation, triple médiation des images et hyper-œuvre

1. Étudier *Documents d'artistes Auvergne-Rhône-Alpes* pour questionner la relation image, œuvre et documentation

1.1. Une documentation en ligne de l'art contemporain régional

Depuis 2010, l'association Documents d'artistes Auvergne-Rhône-Alpes¹ – DDA-ARA – constitue « une documentation approfondie et éditorialisée » pour « rendre compte de l'évolution des productions artistiques » sur le territoire régional d'Auvergne-Rhône-Alpes². Cette documentation, exclusivement numérique, est accessible gratuitement via son site web. Elle est organisée par dossiers d'artistes, c'est-à-dire que chaque artiste référencé possède un dossier, structuré le plus souvent en cinq parties différentes³ : « Œuvres », « CV », « Textes », « Repères » et « En Bref », auxquelles s'ajoute une sixième, « Actualités », lorsque l'artiste a des actualités à communiquer, par exemple une dernière exposition. Cette documentation offre ainsi à la consultation des « ressources documentaires » variées – « reproductions d'œuvres, vues d'expositions, vidéos, textes, CV, actualités, etc.⁴ ». Chaque artiste référencé a été sélectionné par un comité constitué de professionnels de l'art contemporain à la suite d'un appel à participation. Cette association est financée par les instances publiques subventionnant la culture en France (Ville de Lyon, Région Auvergne-Rhône-Alpes, ministère de la Culture et de la Communication, etc.). À ce titre, il est possible de l'identifier comme un acteur institutionnel comme peut l'être le centre ou le musée d'art contemporain. Elle fait partie d'un réseau national qui fédère d'autres entités régionales de Documents d'artistes⁵ – RDDA.

DDA-ARA agit principalement au service des artistes régionaux sélectionnés en essayant de répondre à leurs besoins communicationnels, ceux de les faire exister sur le web, notamment auprès des professionnels de l'art contemporain au niveau national, voire international. Autrement dit, son objectif est d'agir sur la professionnalisation des artistes régionaux en leur donnant une visibilité. Dès lors, pour chacun d'entre eux, la documentation produite est centrée sur la restitution d'une démarche artistique singulière à travers la sélection et l'éditorialisation d'images et de textes. Il s'agit avant tout de rendre explicite à l'internaute la complexité d'une démarche artistique dans sa globalité, puisque DDA-ARA s'engage à documenter le travail de l'artiste sur l'ensemble de sa carrière jusqu'à son décès. Aussi, il faut pouvoir montrer la diversité et l'évolution de sa pratique artistique. Chaque dossier est régulièrement mis à jour pour prendre en compte les dernières œuvres produites, les dernières expositions ou les derniers projets. Au-delà des artistes, cette documentation s'adresse principalement aux autres professionnels de l'art contemporain. Il faut entendre tous les acteurs qui interviennent dans ce champ, qu'il s'agisse des acteurs du marché de l'art ou des divers médiateurs institutionnels (Moulin, 2009). À titre d'exemple, il est possible de mentionner les galeristes, les collectionneurs, les commissaires, les critiques, les conservateurs, les chercheurs, les médiateurs, les collectivités, les enseignants ou encore les étudiants. S'ils peuvent découvrir et comprendre le travail des artistes installés et actifs sur le territoire régional en navigant à travers la liste alphabétique⁶ les recensant ou en utilisant le moteur de recherche associé⁷, ils ont aussi la possibilité de trouver des informations actualisées sur leurs parcours professionnels à travers leurs CV : leurs formations, leurs expositions, leurs autres lieux de diffusion, leurs œuvres acquises dans les collections publiques, les références bibliographiques sur leurs travaux, leurs autres activités professionnelles et les territoires

¹ Page d'accueil. DDA-ARA. <https://www.dda-auvergnerhonealpes.org/fr>

² Missions et activités. DDA-ARA. <https://www.dda-auvergnerhonealpes.org/fr/infos/missions-activites>

³ Perrine Lacroix. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/perrine-lacroix/oeuvres>

⁴ Missions et activités. DDA-ARA. <https://www.dda-auvergnerhonealpes.org/fr/infos/missions-activites>

⁵ Page d'accueil. RDDA. <https://reseau-dda.org/fr>

⁶ Les artistes. DDA-ARA. <https://www.dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes?prev=https%3A%2F%2Fwww.dda-auvergnerhonealpes.org%2Ffr%2Finfos%2Fmissions-activites>

⁷ Recherche libre. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes>

sur lesquels ils interviennent. Il est même possible d'avoir directement leurs coordonnées et celles de leurs galeries afin de pouvoir les contacter en vue d'entamer des collaborations.

1.2. Une documentation numérique principalement visuelle indépendante de l'institution muséale

À ce jour, le site web de DDA-ARA comporte 28 640 images, auxquelles il est possible d'ajouter 410 vidéos, pour 102 artistes dont le travail est documenté⁸. En divisant le nombre d'images par le nombre d'artistes représentés, le ratio moyen est d'environ 280 images par artiste. Les images sont utilisées très majoritairement pour constituer la partie « Œuvres » de chaque dossier. Elles sont fournies principalement par les artistes. Si, au départ, à la création du premier DDA à Marseille dans la fin des années 1990, les chargés de documentation et d'éditionnelisation entreprenaient un important travail de numérisation des images, aujourd'hui, il n'est plus nécessaire d'assurer systématiquement cette opération, car la plupart d'entre elles sont produites nativement sous un format numérique. En effet, aujourd'hui, les artistes exercent des pratiques photographiques et documentaires sur leur travail artistique assez élaborées (Bellin et *al.*, 2024). Ils ont tous conscience de la nécessité de documenter leurs œuvres et leurs expositions afin de pouvoir communiquer et valoriser leur travail artistique, notamment pour penser leur existence numérique sur le web et les réseaux sociaux. Le *smartphone* a largement contribué à faciliter ces pratiques au point qu'il n'est pas rare qu'un artiste fournisse 400 images pour une seule œuvre.

Cette documentation se manifeste en dehors du processus de muséalisation, opération qui consiste à acquérir une œuvre et à la faire entrer ainsi dans une collection muséale (Mairesse, 2022). Pour DDA-ARA, le travail de l'artiste n'est jamais documenté parce qu'il a été acquis par un musée. Les critères de sélection reposent plutôt sur la localisation de l'artiste sur le territoire régional, sa capacité à démontrer que sa carrière artistique est dynamique et solidement engagée et sur la reconnaissance de l'intérêt de son travail par un jury de professionnels. Avec DDA-ARA, un artiste peut donc voir son travail documenté bien avant que certaines de ses œuvres soient acquises par un musée. En reprenant les constats des chercheuses Marie Després-Lonnet et Maryse Rizza, la documentation muséale contribue à légitimer la valeur des objets collectionnés par le musée et, *a contrario*, à légitimer le musée comme « cadre institutionnel au sein duquel ces œuvres et les discours tenus sur elles doivent se trouver » (2021). Ici, avec DDA-ARA, la documentation s'exerce en amont de la légitimation accordée par le musée. Pour autant, le geste documentaire continue à accorder une légitimité institutionnelle aux artistes sélectionnés, en leur attribuant une forme de reconnaissance et de visibilité auprès des différents acteurs de l'art contemporain, de la même façon que peuvent le faire d'autres systèmes de légitimation de l'art contemporain identifiés par la sociologue Nathalie Heinich (1998 ; 2014) ; par exemple, une exposition dans une galerie ou un texte rédigé par un critique et publié dans une revue reconnue. De même façon pour le musée, le geste documentaire contribue à légitimer DDA-ARA comme une plateforme sur laquelle les discours sur les œuvres peuvent être recensés, produits et diffusés. Dans ce sens, DDA-ARA se superpose à d'autres acteurs de légitimation de l'art contemporain, voire les concurrence, à l'image de l'éditeur spécialisé publiant des monographies d'artistes.

1.3. Image, œuvre et documentation : quelle relation ?

Le fait que la documentation de DDA-ARA soit conçue indépendamment de l'institution muséale est intéressant, car le musée, par sa longue tradition, normalise les pratiques documentaires de l'art (Fabre et Régimbeau, 2013 ; Régimbeau, 2013) ainsi que le rapport de l'œuvre artistique à son image numérique (Tardy, 2015). En outre, cette documentation est nativement numérique et composée majoritairement d'images, ce qui permet de la mobiliser comme objet d'étude afin d'y questionner leurs fonctions au sein de la documentation artistique et, plus largement, la relation qui s'instaure entre image numérique, documentation et œuvre. Autrement dit, il est proposé ici de questionner ces enjeux dans une documentation artistique nativement numérique produite en dehors

⁸ Page d'accueil. DDA-ARA. <https://www.dda-auvergnerhonealpes.org/fr>

des pratiques muséales. L'objectif est de voir si elle ouvre la voie à des pratiques documentaires spécifiques qui renouvellent le rapport de l'œuvre artistique à son image numérique et si elles offrent une représentation cognitive différente dans les médiations documentaires et numériques qu'elles proposent, notamment au regard du modèle historique et normatif des institutions muséales.

2. Délimitation du corpus et méthodologie

2.1. La documentation d'œuvres et d'artistes pluri-disciplinaires

Pour étudier la documentation de DDA-ARA, il a été décidé de circonscrire l'analyse aux artistes dont le dossier est indexé par le seul descripteur « Pluri-disciplinarité » dans le moteur de recherche du site. L'intérêt de privilégier ces pratiques artistiques pluri-disciplinaires plutôt que d'autres médiums plus spécifiques est de répondre à l'hypothèse que la documentation et les images sont fortement déterminées par les pratiques artistiques. Autrement dit, l'hypothèse consiste à penser que documenter des sculptures ou des peintures ne sollicite pas le même type d'images et une même éditorialisation sur le site que documenter des pratiques artistiques plus éphémères comme la performance ou des objets plus hétéroclites comme les installations. Étudier des artistes pluridisciplinaires est apparu comme un moyen de pouvoir analyser des images et de la documentation susceptibles d'être représentatives de la grande variété des contenus documentaires disponibles et des artistes représentés sur le site DDA-ARA. En outre, les artistes pluridisciplinaires sont représentatifs d'une évolution forte de l'art contemporain qui consiste à explorer et à croiser des médiums classiques ainsi qu'à investiguer des pratiques artistiques nouvelles afin de renouveler sans arrêt les propositions créatives (Heinich, 1998 ; 2014). Ainsi, huit dossiers d'artistes ont été analysés sur les cent deux artistes, dont le travail est documenté sur le site DDA-ARA, soit un ratio de 4 % des artistes. Il s'agit de la totalité des artistes qualifiés de pluri-disciplinaires présentés ici par ordre alphabétique : Philippe Favier, Bertrand Grosol, Jan Kopp, Le Gentil Garçon, Emmanuel Louisgrand, Antoine Palmier-Reynaud, Guillaume Robert et Bruno Silva. L'analyse de chaque dossier s'est restreinte à la partie intitulée « Œuvres » délaissant les deux autres parties le CV et les textes, dans lesquelles il n'y a pas d'images.

2.2. Entretiens semi-directifs et analyse sémiotique

La méthodologie repose en premier sur une analyse d'un corpus documentaire rendant compte des activités et des processus métiers mobilisés par les trois salariés de l'équipe DDA-ARA. En deuxième, des entretiens semi-directifs ont été effectués auprès de ces trois membres, la coordinatrice et les deux chargées d'éditorialisation. Ils ont permis d'identifier précisément les intentions, les enjeux, les techniques et les pratiques professionnelles déployés au sein du projet DDA. En troisième, ces entretiens semi-directifs ont été complétés par un autre auprès de deux coordinatrices historiques de DDA, qui ont participé à concevoir à Marseille, à la fin des années 1990, le premier site web DDA, celui de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, mis en ligne en 1999. Cet entretien a été particulièrement instructif pour comprendre les évolutions du projet sur le long terme jusqu'aux dernières versions des sites web, dont celle de DDA-ARA inaugurée en septembre 2023.

L'analyse des entretiens retranscrits a été complétée par une analyse sémiotique du site web. L'objectif était de se concentrer sur la place et les fonctions des images, plus spécifiquement sur les images constitutives de la partie intitulée « Œuvres » du dossier documentaire. Dès lors, une attention particulière a été portée aux images des œuvres et à leur rapport aux pratiques de documentation afin d'étudier la relation œuvres, images et documentation.

3. L'image, une composante centrale de la documentation artistique en ligne

3.1. L'image au service de la navigation dans la documentation

Lorsqu'un internaute clique sur le nom d'un artiste dans la liste proposée à partir du menu en haut du site⁹, il accède directement sur cette partie intitulée « Œuvres ». Ce choix de navigation atteste

⁹ Les artistes. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes>

de la primauté accordée aux images d'œuvres dans la structuration du dossier. Si l'intitulé « Œuvres » peut laisser penser à l'internaute qu'il est en face des œuvres de l'artiste, il consulte surtout une première page web qui adopte toujours la forme d'un damier d'images¹⁰. Ici, la fonction principale du damier est de proposer un parcours de navigation structurant pour permettre à l'internaute d'appréhender le travail de l'artiste dans sa globalité. Ce damier organisé d'images fait office d'index, terme utilisé pour désigner cette rubrique dans l'ancienne version du site *web*. « Index des œuvres » remplaçait le titre actuel, « Œuvres ». Le curseur de la souris se transforme d'une flèche en une « main » lorsqu'elle passe au-dessus d'une image, invitant l'internaute à cliquer et à accéder cette fois-ci à un corpus d'images associé à des textes en lien avec une seule et même œuvre ou avec plusieurs œuvres représentées sur une même page. Ici, l'image correspond toujours à un « signe passeur » comme peut l'être un lien hypertexte (Davallon et Jeanneret, 2004). Elle possède une fonction instrumentale de navigation. Elle fait office de bouton par lequel l'internaute accède à une autre page, mais également à l'œuvre ou aux œuvres présentées et commentées dans cette même page. Dans cette documentation en ligne, l'image de l'œuvre possède donc une double fonction, une première illustrative donnant à voir une représentation d'une œuvre, et une deuxième instrumentale permettant d'explorer le dossier d'un artiste et d'appréhender ses œuvres.

3.2. Œuvre ou représentation d'œuvre ?

Si la dénomination « Œuvres » de l'index du dossier ouvre une confusion dans la nature même des images présentées, cette confusion entre l'œuvre et sa reproduction photographique persiste parfois dans la manière de présenter les images. Cette confusion apparaît souvent pour des œuvres adoptant la forme d'objets matériels et dont l'observation est plutôt frontale, comme des dessins, des tableaux ou des photographies. Par exemple, les dessins de l'artiste Jan Kopp sont présentés à travers des photographies dont le cadrage est très resserré sur l'œuvre au point parfois de ne laisser aucun contour ou aucun cadre, comme pour l'œuvre intitulée *L'ivresse du Tigre*¹¹. L'internaute peut avoir l'impression d'observer l'œuvre originale, d'autant plus que la légende de l'image indique les mêmes informations – titre, date, techniques, dimensions – que celles d'un cartel dans une exposition. Cet emprunt aux codes normatifs de l'exposition permet d'insister sur la nature de ce qui est représenté par ces images, c'est-à-dire des œuvres d'art. D'ailleurs, sur ce point, la prédominance du fond blanc et d'un style épuré renvoie aux codes normatifs du *White Cube* (O'Doherty, 2008) souvent utilisés dans les expositions en art contemporain¹². Pour autant, les mentions des dimensions ou des techniques de réalisation indiquées dans la légende permettent à un regard attentif de comprendre qu'il ne s'agit pas d'une œuvre originale. Pour une photographie numérique, la distinction peut être encore plus difficile bien que les techniques d'impression, la nature du support ou encore les dimensions permettent de comprendre qu'il ne s'agit pas de l'œuvre originale. Pour les dessins ou les tableaux, cette confusion est souvent évitée lorsque les droits liés aux images sont indiqués. Par exemple, l'information « Photos : © Hervé Durand » sous la légende de l'œuvre intitulée *Lucky One* de l'artiste Philippe Favier indique explicitement qu'il s'agit de la photographie d'une œuvre prise par Hervé Durand¹³. L'internaute comprend bien qu'il regarde une image qui représente une œuvre. Cette information juridique en plus des dimensions ou des techniques confortent cette distinction cognitive entre œuvre et représentation photographique de l'œuvre. Les vidéos constituent un autre exemple pour lequel la confusion entre l'œuvre et son image peut paraître floue. À titre d'exemple, dans le dossier de l'artiste Guillaume Robert, il est possible de visionner la vidéo *Up to the Big Eye* dans sa totalité¹⁴. La légende indique « *UP TO THE BIG EYE* / 2017. Installation / vidéo, 3 min,

¹⁰ Guillaume Robert. *Œuvres*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/guillaume-robert/oeuvres>

¹¹ Jan Kopp. *Œuvres. Dessins 2006-2018*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/jan-kopp/oeuvres/dessins>

¹² Le *White Cube* fait référence à cette esthétique clinique basée sur des formes rectilignes, l'emploi du blanc et une lumière indirecte, privilégiée à partir des années 1970 pour présenter les œuvres contemporaines.

¹³ Philippe Favier. *Œuvres. Lucky One*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/philippe-favier/oeuvres/luckyone>

¹⁴ Guillaume Robert. *Œuvres. Up to the big eye*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/guillaume-robert/oeuvres/up-to-the-big-eye>

kB17, Karachi Biennale, Pakistan ». Ici encore, l'internaute peut avoir l'impression de visionner l'œuvre originale. Pour autant, la notion d'installation vidéo suggère que cette œuvre doit être diffusée à travers un dispositif d'écran adapté à un espace d'exposition. Le format de projection de la vidéo y est sans doute très différent des conditions de visionnage sur un écran d'ordinateur. Le plus souvent sur DDA-ARA, les vidéos sont diffusées à travers des extraits ou même parfois des captations d'images fixes ce qui permet d'éviter toute confusion.

3.3. Au-delà de l'œuvre, démultiplier les images pour donner à voir l'hyper-œuvre

Chez DDA-ARA, les œuvres ne sont jamais données à voir séparément les unes des autres. Autrement dit, même quand une œuvre est représentée par une seule image, elle est associée sur une même page web à plusieurs autres images représentant d'autres œuvres du même artiste. Plutôt que de se focaliser sur une seule œuvre, la documentation DDA-ARA donne ainsi à voir la complexité et l'évolution d'une pratique artistique. Par exemple, la page web dédiée aux dessins de l'artiste Jan Kopp regroupe une série de reproductions de dessins représentatifs de l'évolution de sa pratique artistique sur la période 2006-2018¹⁵. En plus de la présence de légendes proche d'un cartel et de l'esthétique du *White Cube*, cette mise en scène par série d'images à défiler les unes après les autres s'inspire des codes visuels de l'exposition, en l'occurrence ici une exposition monographique donnant à voir une évolution du travail artistique sur une période déterminée. En outre, la représentation par série d'images, renforcée par certains choix d'éditorialisation, est un moyen pour insister sur des spécificités de la démarche artistique. Autrement dit, jouer avec la multiplicité des images d'œuvres permet de valoriser tel ou tel aspect du travail de l'artiste. En prenant toujours l'exemple de la même page des dessins de Jan Kopp, il est possible de remarquer que certaines images de dessins sont associées les unes aux autres dans un même diaporama prenant la forme d'une bannière rotative actionnable par un système de navigation par flèches. Il s'agit d'un moyen d'insister sur le fait que l'artiste dessine par séries. Par exemple, la première bannière rotative sur cette page donne à voir treize dessins de la même série intitulée *Lunch Bag Painting*¹⁶. Ici encore, l'image se dote d'une fonction de navigation.

Cette possibilité d'afficher plusieurs images et plusieurs représentations d'œuvres sur une même page est particulièrement adaptée pour montrer la complexité de certaines formes artistiques pluri-disciplinaires. L'exemple du projet artistique de Guillaume Robert, intitulé *Propagande* et réalisé en 2012 en collaboration avec le géophysicien Nicolas Coltice est représentatif de cet enjeu¹⁷. Il a pris la forme d'une installation composite de plusieurs objets et d'un son, d'une exposition de cette installation, d'une édition et d'une conférence. Les onze premières images sont rassemblées au sein d'une même bannière rotative. Toutes les images sont des photographies de l'exposition *Nos yeux vivants* organisée en 2019 au Centre International d'Art et du Paysage de l'île de Vassivière. Elles donnent à voir plusieurs points de vue de l'installation disposée dans plusieurs salles différentes. L'internaute comprend ainsi comment celle-ci est agencée par rapport à des espaces et il identifie tous les éléments qui la composent. Si dans un premier temps certaines images offrent à voir une vision globale de l'installation rassemblant plusieurs composantes, d'autres dans un second temps cadrent ou zooment davantage sur un composant en particulier ou un détail d'un de ces composants. Par exemple, la quatrième image centre sur une photographie encadrée et fixée sur un mur tandis que la cinquième zoome sur cette même photographie permettant de voir en détail deux ânes dans un champ.

Au-delà de cette bannière, les autres images présentent plusieurs autres composantes importantes du projet. Une photographie montre l'édition, une impression offset tirée à 3000 exemplaires. Il est même possible d'en télécharger la version PDF et d'avoir une partie de l'œuvre

¹⁵ Jan Kopp. *Œuvres. Dessins 2006-2018*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/jan-kopp/oeuvres/dessins>

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Guillaume Robert. *Œuvres. Propagande*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/guillaume-robert/oeuvres/propagande>

sur son ordinateur, de la même manière qu'il était possible de partir avec un exemplaire imprimé lors de la visite de l'exposition. Une deuxième bannière rotative montre une série de cinq images générées par un modèle numérique qu'il était possible de voir dans des versions encadrées et fixées au mur dans les vues plus globales de la bannière précédente. Au-delà de l'installation, l'internaute peut écouter les interventions de Nicolas Coltice lors de la conférence organisée dans une galerie en 2013.

Au final, le dossier documentaire et ses dix-huit images donnent une vision, multimédia et composite, plus conceptuelle que matérielle du projet artistique *Propagande*. Cette vision documentaire semble particulièrement adaptée à sa nature hétéroclite et à sa complexité. De la sorte, l'internaute accède à une représentation documentaire numérique qui lui donne une vision cognitive de l'œuvre, qu'il est possible de considérer comme étant démultipliée par rapport à une représentation qui serait basée uniquement sur une seule image. Si cette vision est très différente de sa représentation matérielle et physique, les images de l'exposition permettent tout de même d'y faire référence. Cette représentation documentaire démultipliée donne accès non pas à une simple photographie de l'objet d'art, mais davantage à un substitut documentaire numérique composite offrant l'accès à ce qu'il est possible de nommer l'« hyper-œuvre » ; en l'occurrence ici un projet artistique global donnant naissance à une installation, une exposition, une édition et une conférence.

Cette capacité à rendre compte cognitivement d'une « hyper-œuvre » par un substitut documentaire numérique composite est particulièrement adaptée aux œuvres contemporaines pluridisciplinaires. Elle permet d'exprimer leurs dimensions multimédia, comme pour l'œuvre *Le Jeu sans fin* de l'artiste Jan Kopp¹⁸, pour laquelle le son et le mouvement sont des composantes essentielles. Les photographies de l'installation sont cette fois-ci complétées par une captation vidéo. Dans cette optique d'hyper-œuvre, les images ne se focalisent pas sur une représentation figée dans le temps. Par exemple, pour les œuvres-jardins d'Emmanuel Louisgrand, les images donnent à voir l'évolution de celles-ci et la façon dont le vivant et la végétation contribuent à faire émerger peu à peu l'œuvre de la terre¹⁹. Lorsque l'œuvre nécessite l'action du spectateur pour exister, les images montrent celui-ci en train d'interagir avec celle-ci. Elle dévoile à l'internaute l'action qu'il aurait dû faire pour comprendre la proposition artistique. La série d'images de la bannière rotative donnant à voir l'œuvre *Nocturnes* de Bruno Silva atteste de cette volonté²⁰. Pour montrer que les huit coquilles Saint-Jacques qui la composent sont photoluminescentes, une image montre une spectatrice en train de se pencher sur la coquille et de la recouvrir avec ses mains pour capter visuellement cette photoluminescence, qui est directement dévoilée par l'image suivante : une photographie de nuit laissant transparaître la photoluminescence d'une coquille. De même lorsque l'œuvre s'apparente à une performance et nécessite l'action de l'artiste, les images détaillent le geste de son intervention et montrent les réactions du public²¹. Les images ne se focalisent pas uniquement sur les œuvres. Le plus souvent, elles vont bien au-delà. Par exemple, elles peuvent montrer les étapes de fabrication²² ou encore les projets en cours²³. Poussées à son paroxysme, les images peuvent montrer ce qui n'est plus à voir lorsque le processus créatif consiste à faire disparaître le geste artistique, comme dans l'œuvre de Bertrand Grosol, intitulée *Mécanique d'un retournement*. Les cinq premières images montrent

¹⁸ Jan Kopp. *Œuvres. Le jeu sans fin*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/jan-kopp/oeuvres/1/le-jeu-sans-fin>

¹⁹ Emmanuel Louisgrand. *Œuvres. Allégorie du jardin à la française*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/emmanuel-louisgrand/oeuvres/allégorie>

²⁰ Bruno Silva. *Œuvres. Sobre o ceu nao sabemos nada*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/bruno-silva/oeuvres/sobre-o-ceu-nao-sabemos-nada>

²¹ Bruno Silva. *Œuvres. Pause*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/bruno-silva/oeuvres/pause>

²² Emmanuel Louisgrand. *Œuvres. Arborescence*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/emmanuel-louisgrand/oeuvres/arborescence>

²³ Guillaume Robert. *Œuvres. Bermuda*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/guillaume-robert/oeuvres/bermuda>

comment l'artiste fait couler une dalle de béton pour recouvrir un motif gravé précédemment sur le sol²⁴.

3.4. La fabrication de la documentation et des images

La documentation, telle qu'elle est produite par les chargées d'éditorialisation de DDA, répond à la volonté de restituer une démarche artistique : « L'objectif est de rendre compte au plus juste, de montrer le travail de l'artiste » (coordinateur DDA-ARA). Le fait de vouloir documenter la spécificité de chaque démarche artistique explique que la structure de chaque dossier d'œuvres soit différente. DDA-ARA veille techniquement à avoir suffisamment de flexibilité afin de pouvoir concevoir une éditorialisation propre aux spécificités de chaque démarche artistique. Il s'agit de mobiliser en grande partie la documentation visuelle des œuvres, des projets et des expositions réalisés, voire des étapes de fabrication ou de destruction des œuvres. Si la documentation DDA-ARA cherche une certaine forme d'exhaustivité en documentant le travail artistique sur le très long terme, il n'est pas possible de documenter toutes les œuvres d'un artiste. Il s'agit donc plutôt de choisir les œuvres les plus représentatives de la globalité et de l'évolution de la démarche créative d'un artiste.

Chaque dossier est conçu en étroite collaboration avec chaque artiste. Ainsi, chaque étape de sa conception ou de ses mises à jour résulte d'un dialogue entre l'artiste et le chargé d'éditorialisation : « Les choix réalisés ne correspondent pas à ce qui nous plaît, il s'agit plutôt d'essayer de retranscrire sur un bout d'écran ce que l'artiste nous a dit d'intéressant sur son travail » (coordinateur DDA-ARA). Une fois l'artiste sélectionné par un jury, il s'agit surtout de l'accompagner dans les trois étapes qui jalonnent la production de la documentation visuelle chez DDA : la sélection des œuvres à documenter, la sélection des images pour chacune des œuvres choisies et l'éditorialisation de ces images et des textes qui les accompagnent. Le point de départ pour le chargé d'éditorialisation est de faire des propositions à partir des archives et de la documentation réunies et mises à disposition par l'artiste. Celui-ci a le dernier mot, car il valide toutes les propositions faites. Certains artistes laissent une très grande liberté aux chargés d'éditorialisation alors que d'autres exercent un fort contrôle parce qu'ils ont une vision précise de la manière dont leur travail artistique doit être montré sur le web. Le plus souvent, ce travail se fait en étroite collaboration et résulte de nombreux échanges. La posture du chargé d'éditorialisation consiste à exercer le rôle d'un médiateur entre le travail de l'artiste et les utilisateurs qui veulent y avoir accès. Contrairement à un documentaliste qui n'est pas en lien direct avec le producteur des documents qu'il cherche à diffuser, le chargé d'éditorialisation, lui, se met sous l'autorité de l'artiste, bien qu'il veille à ce que les choix d'éditorialisation servent à la compréhension de son travail auprès des utilisateurs du site. Dans ce sens, la documentation glisse vers la communication, le producteur de l'information primaire y jouant un rôle plus actif.

Plus spécifiquement, les images ne sont jamais produites par DDA-ARA. Elles sont fournies par les artistes eux-mêmes, qui aujourd'hui les produisent et les conservent en masse grâce aux outils numériques, comme le *smartphone*. Les images sont sélectionnées selon plusieurs critères. Leur qualité technique est importante : « on va choisir une image plutôt qu'une autre parce qu'elle est de meilleure qualité » (chargée d'éditorialisation DDA-ARA). Il arrive parfois que le chargé d'éditorialisation intervienne à l'aide d'un logiciel de PAO directement sur l'image numérique pour redéfinir le cadrage ou la luminosité afin d'améliorer sa qualité. Les images sont également choisies pour leur qualité esthétique : « là, y a un travail qui peut être plus créatif de la part des chargés d'édition » (coordinatrice DDA). Au-delà de leur qualité technique et esthétique, les images sont surtout choisies pour leur capacité à restituer une œuvre dans toute sa complexité et à participer à l'écriture numérique du récit documentaire porté sur la démarche de l'artiste. Dans cet objectif, la sélection des images et leurs agencements répondent à la préoccupation de rendre le travail artistique explicite aux internautes. Aussi, les images participent à la fonction de médiation documentaire

²⁴ Bertrand Grosol. *Œuvres. Mécanique d'un retournement*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/bertrand-grosol/oeuvres/ori>

(Fabre, 2012 ; Fabre, 2018) assurée par le dossier de l'artiste. Elles y jouent un rôle très important, car elles demeurent centrales dans l'écriture numérique du dossier. « L'image, elle est vraiment au cœur de la documentation. C'est vraiment une documentation visuelle. En fait, le texte et les légendes, ils arrivent en dessous en termes d'importance » (chargée d'éditorialisation DDA-ARA).

Chez DDA-ARA, les pratiques de documentation convergent vers des pratiques d'éditorialisation. Autrement dit, la documentation est mise au service de l'éditorialisation. La documentation consiste à collecter, sélectionner, organiser, légender des images numériques en vue de les éditorialiser. Par éditorialisation, il faut comprendre ici ce que le chercheur Marcello Vitali-Rosati nomme la « définition restreinte de l'éditorialisation », c'est-à-dire un acte qui permet la « mise en forme » et la « structuration d'un contenu dans un environnement numérique » (Vitali-Rosati, 2020). Chez DDA-ARA, la documentation consiste à documenter une démarche artistique globale et des œuvres par l'éditorialisation d'une collection d'images numériques, auxquelles sont associés des textes et un CV. L'éditorialisation permet de privilégier une écriture documentaire numérique pour laquelle l'image devient une composante centrale. Cette forme d'écriture documentaire numérique plus esthétique permet une souplesse d'organisation capable de s'adapter à la complexité et aux spécificités des pratiques artistiques contemporaines bien qu'il existe un cadre structurant commun – déjà mentionné en introduction – à l'ensemble des dossiers d'artistes.

4. Image et documentation DDA-ARA au regard des pratiques muséales

Par sa longue tradition de production d'une documentation artistique spécialisée, de fabrication de substituts issus des pratiques photographiques et numériques et de collection et de monstration du patrimoine matériel (Tardy, 2015), le musée d'art conditionne et normalise fortement le rapport de l'œuvre artistique à son image numérique dans les pratiques de documentation. Dès lors, il est intéressant de discuter des pratiques documentaires de DDA-ARA au regard de celles des musées afin de voir en quoi elles sont spécifiques et en quoi elles renouvellent ou non le rapport de l'œuvre artistique à son image numérique.

4.1. De la documentation et l'image comme substituts de l'œuvre muséalisée à la représentation documentaire de l'hyper-œuvre

Dans le musée d'art, les documents sont collectés, conservés et produits par le musée parce qu'ils renseignent sur les œuvres constitutives des collections muséales. « Le document muséal apporte des preuves de l'authenticité de l'objet de musée, fournit des informations sur cet objet et son environnement – le « documente » et cela aussi bien dans les actes de collecte, d'inventaire et de catalogage, que dans ceux d'exposition » (Desvallées, 2022, 197). Autrement dit, la documentation muséale, particulièrement le dossier d'œuvre, est conçue en étroite lien avec l'objet matériel collectionné, au point qu'il est possible de le considérer comme son « pendant documentaire » voire son « substitut documentaire ». En effet, la chercheuse Marie Després-Lonnet affirme, à partir des travaux de recherche de Maryse Rizza sur la numérisation des dossiers d'œuvre (Rizza, 2013) que « la documentation fonctionne comme un substitut à la fois symbolique et matériel des collections » et que « les dossiers d'œuvre sont les signes indiciaires de la présence des œuvres dans le musée » et qu'ils « sont également des artefacts porteurs d'une partie des caractéristiques des objets » (Després-Lonnet, 2014).

Contrairement aux musées, les pratiques de documentation de DDA-ARA ne se focalisent pas sur l'objet d'art en lui-même, mais tendent à rendre compte de toute la complexité d'une œuvre en témoignant de l'hyper-œuvre, c'est-à-dire toutes les multiples variations d'existence d'une œuvre. La multiplication des images numériques démultiplie les points de vue sur l'œuvre allant jusqu'à documenter sa relation à l'espace dans une exposition, ses étapes de fabrication, ses évolutions ou même sa disparition, sa relation au public lorsqu'elle propose une manipulation ou encore l'implication de l'artiste lorsqu'elle tend vers la performance. Dans un catalogue de musée d'art, chaque notice est associée à une seule œuvre identifiée par un numéro unique d'inventaire. « Chaque objet de la collection est donc décrit, mais aussi raconté, dans une fiche informatisée et normalisée »

(Després-Lonnet, 2009, 22). Le plus souvent, la notice donne à voir une seule image de cette même œuvre à laquelle elle associe des informations : « La principale opération consiste à produire, autour de cette image numérique, un discours sur les objets » (Després-Lonnet, 2009, 21). Chez DDA-ARA, plutôt que de se focaliser sur une œuvre, les images des dossiers rendent toujours compte de plusieurs œuvres d'un même artiste et souvent sur la même page web. L'intention documentaire ne consiste pas à documenter une œuvre en particulier, mais bien un ensemble d'œuvres d'un même artiste. L'œuvre documentée l'est toujours par rapport à une démarche artistique globale. Cette orientation s'explique par l'intention documentaire qui consiste à apporter à l'internaute des connaissances, non pas sur un objet en particulier, mais sur la complexité d'une démarche artistique dans sa globalité et évolutive dans le temps.

Dans la documentation muséale, l'image est utilisée « pour produire des substituts, autrement dit un support se substituant à la présence physique de l'objet patrimonial » (Tardy, 2015, §1). Considérée comme « substitut de conservation » (Tardy, 2015, §30), l'image est alors comprise comme une représentation qui cherche à reproduire l'objet original conservé au musée. La ressemblance avec celui-ci y est plus ou moins forte. L'image produite relève davantage d'« un processus de négociation de la ressemblance avec l'objet original auquel participent les acteurs de la numérisation » (Tardy, 2015, §1). La documentation de DDA-ARA par la démultiplication des images et leurs diversités s'éloigne encore davantage de la ressemblance avec l'objet original matériel. Elle offre plutôt une vision cognitive démultipliée de l'œuvre appelée ici « hyper-œuvre », qui est parfois très éloignée de sa représentation matérielle et physique. En effet, la lecture et la visualisation des informations et des images disponibles dans la documentation produite permettent aux internautes de se faire une représentation cognitive – qualifiée ici de « représentation documentaire » – des œuvres de l'artiste et plus largement de sa démarche créative. En reprenant les propos de Cécile Tardy sur la documentation des institutions muséales, il est possible d'affirmer que cette représentation documentaire est « de nature informationnelle, non manipulable mais palpable cognitivement » ; qui, lorsqu'elle adopte les codes de « la représentation numérique », « rend possible une vue inédite sur l'objet, offrant au regard une réalité inaccessible naturellement » opposée à une représentation matérielle d'« un patrimoine fixe, figé, immobile », celui conservé dans les musées (Tardy, 2015, §4).

4.2. La triple médiation de l'image numérique

Les images dans la documentation de DDA-ARA agissent comme dans la documentation muséale, c'est-à-dire qu'elles demeurent des « substituts de médiation » (Tardy, 2015, §7), dans le sens qu'elles assurent le lien entre les objets originaux et la représentation documentaire proposée en ligne. Autrement dit, les images, bien que parfois très éloignées de l'objet original, sont des « substituts documentaires » à la présence physique et matérielle des œuvres. Dès lors, l'image relève ainsi des « médiations iconographiques » (Régimbeau, 2008). L'image constitue un ancrage visuel faisant le lien entre l'objet authentique et sa représentation documentaire confortant les liens entre « médiations iconographiques » et « médiations informationnelles », dont font partie les « médiations documentaires » (Régimbeau, 2009). Dans la documentation muséale, le musée en tant que lieu patrimonial et de conservation est garant pour l'internaute de l'authenticité des images au regard de l'œuvre originale bien que la ressemblance avec l'objet soit en réalité plus ou moins négociée (Tardy, 2015). Pour DDA-ARA, si la représentation documentaire s'éloigne encore davantage de la ressemblance avec l'objet original matériel, l'implication de l'artiste dans la production et l'éditionnalisation documentaire est garante de la conformité avec l'œuvre originale. Autrement dit, l'artiste par sa collaboration au travail documentaire valide la conformité de la représentation documentaire avec sa visée créative originelle. Étonnamment, cette collaboration n'est pas mise en avant sur le site web. Il faut que l'internaute aille se renseigner sur la méthode documentaire de DDA-ARA pour se rendre compte véritablement de cette forte implication de l'artiste²⁵.

²⁵ *La méthode documentaire*. DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/infos/missions-activites>

Si l'image numérique fait le lien entre l'œuvre originale de l'artiste et l'hyper-œuvre donnée à voir par la documentation éditorialisée, elle assure également la médiation avec l'activité de l'internaute. Il manipule les images transformées en « signe-passeur » pour naviguer dans la documentation. Cette activité s'apparente à « un acte de « lecture-écriture » à part entière » propre aux écrits d'écran (Davallon, *et al.*, 2013, 22). Avec les techniques numériques, la représentation documentaire devient manipulable, l'image en tant que « signe-passeur » devenant le moyen de naviguer dans la documentation. Cette orientation est rendue possible parce que les pratiques de documentation DDA-ARA investissent des pratiques numériques d'éditorialisation. L'image numérique se dote alors d'une triple médiation entre l'œuvre originale, sa représentation documentaire et l'action de l'internaute. Autrement dit, elle fait le lien entre une triple énonciation (Davallon et Jeanneret, 2004), celle de l'artiste – qui a créé l'œuvre originale et qui a collaboré à la documentation –, celle du documentaliste et celle de l'internaute.

4.3. Du catalogage à l'éditorialisation : l'émancipation des pratiques de documentation

Dans le musée, la documentation consiste à documenter l'objet d'art collectionné en le cataloguant. Ici, il ne s'agit pas de cataloguer une collection d'œuvres d'art, mais bien d'éditorialiser en ligne sur un site web une collection d'images numériques se substituant aux œuvres. Autrement dit, l'éditorialisation remplace le catalogage et le site web remplace le catalogue. L'éditorialisation permet de s'affranchir du cadre normatif et stricte d'un catalogue afin de privilégier une écriture documentaire numérique pour laquelle l'image devient une composante centrale. L'éditorialisation rapproche la documentation d'un travail éditorial sur papier comme l'édition d'une monographie d'artiste. L'apport de l'éditorialisation est de s'affranchir des limites plastiques et des coûts du papier pour démultiplier la place et le nombre des images. Par exemple, elle permet d'intégrer le son ou le mouvement par le caractère multimédia du support. Elle permet aussi de refondre à des coûts réduits le dossier documentaire pour le faire évoluer dès que l'artiste souhaite y intégrer un nouveau volet de son travail. Cette liberté d'éditorialisation offre la possibilité de s'adapter à chacune des spécificités propres à chaque démarche artistique contemporaine et à leur évolution. Cette force correspond sans doute aussi à sa limite, celle de voir s'accumuler un nombre trop indigeste de documents et d'informations, et même d'artistes, au point qu'il serait difficile pour l'internaute d'y naviguer. Cette nouvelle contrainte oblige DDA-ARA à repenser son accès à la documentation en intégrant des « strates » supplémentaires de médiation documentaire, comme peut l'être la rubrique « En bref » dont la mission est de résumer le dossier documentaire en offrant à la lecture un court texte introductif et une sélection de quelques images seulement²⁶.

Si l'éditorialisation devient le moyen de diffusion de documents, la documentation reste au cœur des pratiques professionnelles de DDA. En effet, la collecte, le tri, la sélection, la structuration au sein d'un ordre documentaire et la diffusion à des utilisateurs demeurent des étapes fondamentales du travail exercé par les équipes DDA. Le catalogage persiste sous une forme minimaliste, celle d'une indexation de chaque dossier d'artiste par des termes descripteurs afin d'assurer la fonctionnalité d'un moteur de recherche. Ces descripteurs sont réduits à des médiums – qualifiant les pratiques artistiques – ou à des départements – situant le lieu de vie de l'artiste. Le moteur de recherche n'est pas mis en avant sur le site DDA-ARA. Le choix a été de privilégier un accès à la documentation par la liste d'artistes ou la liste d'images associées aux noms des artistes. Cet accès par l'image met l'accent sur une navigation par sérendipité rendue possible par l'image comme outil de navigation. Ces choix de DDA-ARA qui confortent l'éditorialisation comme diffusion de la documentation sont finalement symptomatiques de l'évolution des catalogues des musées et des bibliothèques identifiée par le chercheur Alain Chante, c'est-à-dire une évolution vers un « objet multifonctionnel enrichi », « adapté à des utilisateurs différents », « davantage tourné vers la fonction conative – relation avec le public », « comportant de plus en plus d'images » « revendiquant une certaine séduction esthétique » (Chante, 2013).

²⁶ Jan Kopp - *En bref*. Récupéré le 15 octobre DDA-ARA. <https://dda-auvergnerhonealpes.org/fr/artistes/jan-kopp/en-bref>

Bibliographie

- Bellin, S., Carnel, J.-S. et Dworak, A. (2024). Pratiques numériques informelles de la documentation et de l'archivage chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelles conceptions ?, *Actes du vingt-troisième colloque international sur le document électronique, 17-18 octobre 2023, Université Grenoble Alpes*. Europaia. (En cours d'édition.)
- Chante, A. (2013). La notion de catalogue : de l'imprimé au numérique. *Culture & Musées*, 21, 131-151.
- Davallon, J., Després-Lonnet, M., Jeanneret, Y., Le Marec, J. et Souchier, E. (2013). « Introduction », *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 19-43.
- Davallon, J. et Jeanneret, Y. (2004). La fausse évidence du lien hypertexte. *Communication & langages*, 140, 43-54.
- Després-Lonnet, M. (2014). L'écriture du patrimoine, de la documentation à la médiation. *Documentaliste-Sciences de l'information*, 2(51), 71-88.
- Després-Lonnet, M. (2009). L'écriture numérique du patrimoine, de l'inventaire à l'exposition : les parcours de la base Joconde. *Culture & Musées*, 14, 19-38.
- Després-Lonnet, M. et Rizza, M. (2021). Quand l'archive incarne l'institution : le rôle des dossiers d'œuvre dans la fabrique documentaire de la *muséalité* d'un musée des Beaux-arts. *Signata*, 12. <https://doi.org/10.4000/signata.3151>
- Fabre, I. (2018). La médiation documentaire : retour réflexif. *Les Cahiers de la SFSIC*, 15, 132-141.
- Fabre, I. (2012). Médiation documentaire et culturelle dans le musée. *Communication & langages*, 173, 83-99. <https://doi.org/10.4074/S0336150012013063>
- Fabre, I. et Régimbeau, G. (2013). Du musée à la bibliothèque : espaces de documents et organisation des savoirs. *Culture & musées*, 21, 153-171.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Gallimard.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Éditions de Minuit.
- O'Doherty, B. (2008). *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. JRP Ringier.
- Mairesse, F. (2022). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Colin.
- Moulin, R. (2009). *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion.
- Régimbeau, G. (dir.) (2013). Documenter les collections. Cataloguer l'exposition. *Culture & Musées*, 22.
- Régimbeau, G. (2009). L'information et la documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas. V. Couzinet (dir.), *Dispositifs info-communicationnels. Questions de médiations documentaires*. Lavoisier, 229-263.
- Rizza, M. (2013). La numérisation du dossier d'œuvre : enjeux organisationnels pour les musées. *Culture & Musées*, 22, 25-45.
- Tardy, C. (2015). La médiation d'authenticité des substituts numériques. C. Tardy et V. Dodebei (dir.), *Mémoire et nouveaux patrimoines*. OpenEditionPress. <https://books.openedition.org/oep/453?lang=fr>
- Tardy, C. (2014). *Les médiations documentaires des patrimoines*. L'Harmattan.

Vitali-Rosati, M. (2020). Pour une théorie de l'éditorialisation. *Humanités numériques*, 1.
<http://journals.openedition.org/revuehn/371>