



HAL
open science

La métamorphose des œuvres d'art par l'acte éditorial

Zoé Chauderlot

► **To cite this version:**

Zoé Chauderlot. La métamorphose des œuvres d'art par l'acte éditorial. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02538550

HAL Id: dumas-02538550

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02538550>

Submitted on 8 Sep 2020

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.

Zoé Chauderlot

La Métamorphose des œuvres d'art par l'acte éditorial

Mémoire

Sous la direction de Marc Perelman



2018

Master 2
Sciences humaines et sociales
Mention Métiers du livre et de l'édition,
parcours édition

Zoé Chauderlot

La Métamorphose des œuvres d'art par l'acte éditorial

2018

Université Paris Nanterre, UFR Sitec

La responsabilité du document n'incombe
pas à l'université.

INTRODUCTION

« A young artist in school used to worship the paintings of Cezanne. He looked at and studied all the books he could find on Cezanne and copied all of the reproductions of Cezanne's work he found in the books.

He visited a museum and for the first time saw a real Cezanne painting. He hated it. It was nothing like the Cezannes he had studied in the books. From that time on, he made all of his paintings the sizes of paintings reproduced in books and he painted them in black and white. He also printed captions and explanations on the paintings as in books. Often he just used words. And one day he realized that very few people went to art galleries and museums but many people looked at books and magazines as he did and they got them through the mail as he did.

Moral: It's difficult to put a painting in a mailbox. »

John Baldessari, Ingres and Other Parables (The Best Way To Do Art), 1971

En 1971, l'artiste John Baldessari énonçait dans cette parabole un fait avéré de longue date : le rapport du spectateur aux œuvres d'art se fait désormais, la majorité du temps, par des dispositifs intermédiaires, et non plus par un rapport direct. John Baldessari citait les magazines et les livres d'art comme médias principaux de transmission des images d'œuvres. Aujourd'hui, ce rôle échoit aux technologies numériques, en particulier à l'Internet. Ainsi la fonction du livre d'art comme porteur d'images est remise en question, tout comme sa pratique éditoriale même, et sa pertinence comme outil de transmission de connaissance du patrimoine artistique.

Si la fonction première des reproductions d'œuvres d'art était de les faire circuler en grand nombre à un public large, ce rôle est désormais efficacement assuré par l'Internet, dont le pouvoir de

transmission d'informations est quantitativement bien supérieur à celui du livre¹. Mais il est difficile de réduire le livre d'art à cette fonction seule de véhicule, conteneur d'informations, le portfolio matériel d'un corpus d'images commenté. Le livre d'art comme objet, et comme produit d'un ensemble de processus, semble pouvoir offrir plus que cette fonction dont le monopole lui a été dérobé par l'Internet.

L'image de l'œuvre d'art dans le livre n'est pas l'œuvre d'art, c'est une évidence. Pour passer de l'œuvre à l'image de l'œuvre dans le livre, il s'opère une succession de transformations, physiques et ontologiques. Je souhaite étudier ce processus, et par ce biais, interroger le livre d'art plus généralement, dans son aspect matériel et sa pratique éditoriale.

Tout d'abord, j'étudierai l'image, dans son contexte d'hyper-reproductibilité. De l'histoire du livre et de l'image imprimée aux images immatérielles, l'évolution des techniques a perturbé le statut des images. J'étudierai la dématérialisation et la rematérialisation physique des images, en suivant l'image aux étapes successives de sa métamorphose, à commencer par sa prise de vue photographique jusqu'aux pages du livre. Puis j'aborderai le livre d'art. Je poserai d'abord comment définir le livre d'art dans le cadre de cette étude, puis la place de l'image d'œuvre d'art dans son espace. Enfin, je me pencherai sur le rôle de l'éditeur et des acteurs de la chaîne du livre, leurs prérogatives et leurs pouvoirs, et conclurai après avoir étudié trois exemples de livres d'art.

Je limiterai mon étude aux tableaux et dessins en deux dimensions, et précédant l'époque de la photographie. La question de la prise de vue des sculptures ou espaces architecturaux soulève des problématiques annexes extrêmement complexes que je ne souhaite aborder. Il en est de même pour les œuvres par nature reproductibles (photographies et estampes). Quant aux œuvres créées après l'émergence de la photographie, elles ont été conçues en connaissance de l'influence profonde de la reproductibilité des images dans la société contemporaine (comme le présente John Baldessari dans l'exergue d'introduction).

1 - Et potentiellement qualitativement, comme on peut le voir avec certains projets de mise à disposition du public d'images numériques d'extrêmement haute qualité, comme le Google Arts & Culture (voir annexes i. et ii.)

I. L'IMAGE DE L'ŒUVRE AU SIÈCLE DE SON HYPER-REPRODUCTIBILITÉ

A. La reproductibilité et les flux d'images

1. Images saintes

Les œuvres d'art existent, sont diffusées et se font connaître au travers de leurs images immatérielles et de leurs reproductions imprimées.

« Plus personne ne regarde l'art. Faites directement des œuvres pour la reproduction dans les revues d'art. Puisque nous connaissons les œuvres par des reproductions, nos œuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction » écrit John Baldessari en 1969, en introduction du catalogue de l'exposition *Konzeption-Conception* au Städtisches Museum à Leverkusen². Ce constat s'est actualisé, car ce phénomène s'est amplifié avec le développement de l'Internet et du flux massif d'informations numériques. L'échange rapide d'information dématérialisée est une caractéristique de la société du XXI^e siècle. Les images de l'ère pré-numérique n'y ont pas échappé.

Les statuts d'original et de reproduction d'une œuvre d'art ont évolué au cours des siècles. Le terme de « reproduction » apparaît en 1690 dans un sens biologique. C'est au début du XIX^e que « reproduire » se met à désigner à la fois « diffuser ce qui a été publié antérieurement » et « fournir une copie d'une œuvre d'art³ ». Il y a étymologiquement un double usage de la notion de reproduction : la production en série d'un objet, et la médiatisation d'un objet (ou œuvre d'art) à travers son image. C'est ce deuxième sens qui domine maintenant lorsque l'on parle de reproduction. Il semble que l'ère industrielle a donné l'hégémonie à la sérialité quant à la fabrication

2 - *Konzeption—Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung*, 1969

3 - WEEMANS Michel. *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, p. 11

d'objets quotidiens, et cette « reproduction » s'appelle maintenant « production ». En anglais, *copy* désigne à la fois la reproduction, l'imitation et l'exemplaire. La copie comme imitation sous-entend une dégradation par rapport à l'original, et entretient un rapport hiérarchique avec elle. L'« originelle » est l'originale, celle qui a une valeur, une *aura*⁴ renforcée ou diminuée par ses avatars multiples.

L'icône

La mystique de la reproduction possède des racines anciennes dans le monde occidental. Une de ces sources est le mystère de l'Incarnation, le centre de la querelle iconoclaste qui alimenta les tensions au sein de l'Église chrétienne d'Orient, de par la question des icônes. L'icône telle qu'elle est perçue dans la tradition orthodoxe pose le problème de la possibilité de la circonscription de Dieu, qui, par nature, est incircriscriptible⁵. Cette problématique est similaire à celle de la reproduction de l'œuvre d'art ; la crainte des iconoclastes face à l'adoration des icônes était semblable à celle de la critique des XIX^e et XX^e siècles face aux reproductions d'œuvres d'art.

Le deuxième concile œcuménique de Nicée en 787 trancha la question en établissant que les icônes ne faisaient pas l'objet d'une adoration (réservée à Dieu) mais d'une vénération, qui ne s'adresse non pas à la représentation elle-même (l'icône physique, faite de bois, de pigment et de feuille d'or) mais au « prototype », c'est à dire la personne représentée. Autrement dit, le deuxième concile de Nicée établit le lien transcendantal qu'entretient l'icône et ce qu'elle représente⁶. Elle est un dispositif de communication entre celui qui la vénère et le « prototype ». Ce rapport est semblable à celui que les reproductions d'œuvres d'art ont entretenu avec un original dans un premier temps, avant qu'éventuellement soit mis à mal ce rapport transcendantal.

La transcendantalité

Le mot « icône » vient du grec *eikôn*, qui signifie « image ». Jacques Rancière distingue dans *Le Destin des images* deux notions : celle de l'Image, qui renvoie à un Autre, et le Visuel qui ne renvoie qu'à lui-même. En d'autres termes, il y a les *eikôn-icônes*, qui entretiennent un lien transcendantal avec ce qu'elles représentent, et les *eikôn-image*, qui se sourcent d'elles-mêmes⁷.

À priori, les reproductions d'œuvres d'art sont des *eikôn-icônes* ; elles renvoient à l'original, qu'elles visent à représenter aussi fidèlement que possible. C'est le rôle premier qu'ont rempli les premières

4 - Le terme d'*aura* est utilisé ici dans un sens benjaminien du terme, dont il sera question en p. 9

5 - JEVITCH Athanase. *Défense et illustration des Saintes Icônes*, p. 16

6 - *Ibid.*, p. 5

7 - RANCIÈRE Jacques. *Le Destin des images*

gravures de reproduction. Les avancées technologiques des siècles successifs ont permis matériellement d'approcher un niveau de ressemblance à l'œuvre originale toujours plus haut. Si l'histoire de l'art a déclaré obsolète la quête de la mimésis, c'est dans la reproduction des images d'art que ce but est encore poursuivi.

La reproduction de l'œuvre d'art par la gravure et la photographie a été attaquée durant toutes les périodes de son histoire. La critique reprochait principalement à la reproduction d'être un sous-produit, bâtard de l'original. À la gravure, on reprochait l'interprétation du graveur, qui n'avait d'autre choix, pour transformer des plages de couleurs en traits que d'utiliser son entendement. On crut d'abord au XIX^e que la photographie et la photogravure permettrait l'objectivité complète et la reproduction fidèle grâce au triomphe de la machine. Les limitations techniques de la photographie argentique furent très vite perçues (en premier lieu, la perte de la couleur) et l'espoir de reproduction objective par l'« œil de la machine » retomba vite⁸.

On comprend que les critiques n'attaquaient pas la reproduction sur son principe même, mais sur ses limitations techniques, qui métamorphosaient l'image (et ce dans un sens négatif, elles défiguraient). Peter Strawson dira en 1974 dans *Les Individus*, « nous identifions les œuvres d'art avec des objets particuliers uniquement à cause des défauts empiriques de nos techniques de reproduction. Si ces défauts n'existaient pas, l'original d'une peinture n'aurait d'autre intérêt que celui que possède le manuscrit original d'un poème⁹».

La question de la différence entre l'original et sa reproduction ne se posera pas jusqu'au XX^e siècle. Jusque-là, la reproduction est un sous-produit de l'original, et n'a pas d'existence indépendante ; elle est un produit, techniquement inférieur, que l'on peut posséder, sûrement en dépit de ne pouvoir posséder l'original, et n'a pas de valeur intrinsèque. Elle est indéniablement une *eikôn-icône*.

2. Gravure et imprimerie

La gravure comme moyen de diffusion de reproductions de tableaux

La gravure de reproduction a, pendant plus de cinq siècles, servi à la diffusion des œuvres d'art, avant d'être supplantée par les procédés de reproduction mécanique au XIX^e siècle. D'abord par la

8 - CHIROLLET Jean-Claude. *L'Art dématérialisé*, pp. 12-15

9 - STRAWSON Peter Frederick. *Les Individus*, p. 259

xylographie au XIV^e siècle, puis la gravure en creux au XV^e siècle, les peintres faisaient graver des copies de leurs peintures pour en permettre une très large diffusion. La reproduction amplifiait le prestige du peintre dans toute l'Europe, propageait les écoles, styles et éléments iconographiques d'une région à l'autre.

Les circuits économiques de la diffusion et de la vente des reproductions se développèrent rapidement et la circulation des reproductions d'œuvres peintes fut très tôt un souci primordial du marché de l'art européen. Aux XV^e et XVI^e siècles se développa une industrie fort lucrative, autant pour les acteurs de sa chaîne (graveurs et éditeurs-libraires) que pour les peintres des originaux. Des graveurs de métier se spécialisaient dans la reproduction d'œuvres d'art. La gravure en creux permit une précision du trait et une maîtrise des teintes bien supérieure à la xylographie, et dès le début du XVI^e siècle, elle assurait la diffusion de l'œuvre peinte et dessinée d'artistes majeurs dans toute l'Europe. Parmi eux, on peut citer Mantegna, qui fit diffuser des copies gravées de ses œuvres pour accroître sa popularité, et il est dit que c'est exclusivement ainsi que Albrecht Dürer connut son œuvre. Dürer lui-même fut un graveur extrêmement productif et populaire. Une anecdote apocryphe dit qu'il maudit son goût pour la peinture, sans lequel il aurait fait fortune en se consacrant à la gravure, qui lui rapportait bien plus. Les œuvres de Raphaël, Rubens et Rembrandt connurent une diffusion massive à l'échelle européenne aux XVI^e et XVII^e siècles ; ces peintres engagèrent des graveurs dans leurs ateliers pour assurer la popularisation de leur œuvre peinte à travers l'Europe ¹⁰.

La gravure tirée des peintures devait passer par le processus de traduction par le graveur en traits et hachures de demi-teintes, et à partir du XV^e siècle, les épreuves en noir et blanc étaient parfois colorisées à l'aquarelle. Cependant, la transformation d'un agencement de masses de couleurs (le tableau) en contours et lignes pouvait reproduire certes l'agencement des éléments picturaux d'un tableau, mais non la manière dont il était peint, le traitement propre au peintre de ces plages de couleurs. Ces gravures étaient des gravures d'interprétation : il était impossible de restituer autre chose que la composition d'ensemble et ses proportions et de plus, la « patte » du graveur transparaissait plus ou moins fortement dans ces gravures. La liberté artistique ainsi que l'absence d'un souci de fidélité au modèle original laissaient aller le graveur à des fantaisies de son cru et à un désir de dompter l'image par la virtuosité de son métier. Il en était de même pour le coloriste et le caractère approximatif du respect des valeurs chromatiques lors de la colorisation des planches. Au

10 - CHIROLLET Jean-Claude. *Les Mémoires de l'art*, p. 38

XVIII^e siècle se développe l'impression chromatique directe des gravures sur cuivre. La quadrichromie est inventée en 1719, mais le procédé est difficile d'application par l'imperfection chimique des couleurs. L'aquatinte, en 1762, permet de rendre des plages de niveau de gris.

J-C. Chirollet conclut que la gravure artisanale demeure un procédé autonome qui ne sait affranchir l'image de l'interprétation d'un graveur dans son processus de reproduction. Il la qualifie d'« une imitation de la peinture, un art qui se superpose, voire se substitue à un art, avec son esthétique originale¹¹ ».

L'apparition de la reproduction photomécanique

Le rapport qu'entretiennent les gravures à leur modèle originaire, mis en parallèle à leur différence de nature artistique contribua également à la création du mythe de l'original. L'apparition de la reproduction photomécanique bouleversa radicalement les méthodes de reproduction d'images, leur diffusion, et leur rapport au monde. La notion de valeur d'unicité de l'original établie par la gravure fut mise en péril par les processus de reproduction photomécaniques. C'est cette crainte que l'on verra se développer chez Walter Benjamin dans son célèbre *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, écrit en réaction à l'effervescence de la production imprimée qui caractérisa le tournant du XX^e siècle.

Au XIX^e siècle, les conquêtes coloniales, l'archéologie, le tourisme, changent la manière de penser l'image. La photographie (apparue vers 1830) fut appliquée très tôt pour la collection, le catalogage et l'inventaire des œuvres d'art et du patrimoine humain. La notion même de patrimoine date de ce siècle, et le désir de l'inventorier avec elle. Les inventaires patrimoniaux répondaient à deux désirs : recenser et cataloguer la production artistique mondiale, et de la diffuser au plus grand nombre. Parmi les projets les plus ambitieux, on peut citer les missions photographiques mondiales lancées par Albert Kahn au tournant du XX^e siècle, qui avaient pour ambition de constituer une gigantesque encyclopédie d'images, *Les Archives de la Planète* et réunirent plus de 80 000 plaques autochromes. Les éditions de reproductions de tableaux se multiplient, avec en 1853 le *Musée photographique*, édité par Blanquart-Evrard, ou encore dès 1852, les recueils photographiés de Goupil. La fulgurante émergence de la culture de masse déclencha de premières inquiétudes quant à la banalisation de l'art par sa reproductibilité. Déjà, on craint un avilissement du goût et du sens du beau par le nouveau rapport que le peuple entretient avec l'art, cette approche par la reproduction photographique de

11 - *Ibid.*, p. 40

basse qualité substituée à l'original¹². Dans *La Recherche du temps perdu*, le narrateur dit que sa grand-mère : « eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs "épaisseurs" d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle (...) préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art en plus. Mais si le photographe avait été écarté de la représentation du chef-d'œuvre, ou de la nature et remplacé par un grand artiste, il reprenait ses droits pour reproduire cette interprétation même. Arrivée à l'échéance de la vulgarité, ma grand-mère tâchait de la reculer encore. Elle demandait à Swann si l'œuvre n'avait pas été gravée, préférant, quand c'était possible, des gravures anciennes et ayant encore un intérêt au-delà d'elles-mêmes (...)»¹³.

La concurrence du milieu du siècle entre la gravure artisanale de reproduction et la photographie mettait en cause pour certains la capacité de la photographie à dépasser l'imitation plate et mécanique des œuvres originales, tandis qu'à la gravure artisanale était associé un pouvoir poétique, cette « épaisseur d'art » de la grand-mère du narrateur, qui s'ajoutait à l'original lors de sa reproduction. Selon J-C. Chirollet, cette opinion, qui relevait plus du préjugé que d'un examen scientifique, établissait une distinction entre une valeur documentaire de l'image photographique, et une valeur artistique autonome de la gravure d'interprétation. La gravure, par son processus artisanal serait seule capable de retranscrire l'intention créatrice de l'artiste. L'idée d'un catalogue photographique de l'art ne pouvait être considérée qu'à des fins documentaires et de mémoire des arts plutôt qu'un concurrent ou un substitut aux œuvres originales, et encore moins comme un produit nouveau possédant une logique propre¹⁴.

À l'ouverture de l'ère de la reproductibilité photomécanique, nous avons donc deux perceptions concomitantes de l'utilisation de la reproduction photomécanique des œuvres. D'une part, l'utilisation de la photographie est perçue dans une visée universelle d'inventaire du patrimoine et du

12 - MELOT Michel. *Mirabilia. Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel*, p. 88

13 - PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, p. 59

14 - CHIROLLET Jean-Claude. *Les Mémoires de l'art*, p. 57

catalogage des œuvres humaines. D'autre part, l'utilisation de la photographie est perçue comme concurrente de la gravure en tant que moyen de reproduction et de diffusion massive des œuvres d'art, permettant de toucher un large public, et proposant l'« œil neutre » comme alternative à la gravure d'interprétation. Les images des œuvres sortent de leurs lieux, de leurs contextes historiques (et institutionnels) et peuvent toucher le plus grand nombre, cependant que les limitations techniques de la photographie ne permettent d'en faire circuler que des images en noir et blanc, captures déformées des œuvres originelles.

B. L'image décontextualisée

L'œuvre d'art et son aura : son historicité

Walter Benjamin annonçait dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* le changement ontologique imminent de l'œuvre d'art amorcé par la reproductibilité industrielle¹⁵. L'essai critique n'est pas axé sur la question des limitations techniques de la reproduction, mais questionne le principe de reproduction même, et le changement qu'il opère sur le statut de l'œuvre d'art. Les notions qu'il met en jeu ont été maintes fois commentées, critiquées. L'essai parut en plusieurs versions, et ses zones floues ont donné lieu à beaucoup d'interprétations. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* est un jalon historique où furent posées les bases des questionnements cruciaux liés à la reproductibilité des œuvres d'art. Il n'est pas seulement question de la reproduction comme processus technique isolé, mais comme phénomène appliqué aux œuvres d'art comme un ensemble, comme l'« Art ».

Une spécificité de l'original, qui le différencie de la reproduction, est pour Benjamin ce qu'il nomme le *hic et nunc* de l'œuvre d'art, « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve¹⁶ ». C'est le concept qui détermine son authenticité ; ce n'est plus une définition basée sur la qualité esthétique, mais sur l'historicité de l'œuvre. L'historicité échappe à la reproductibilité technique, elle ne peut être présente que dans la patine du chandelier, les sillons craquelés de la peinture d'un tableau des temps anciens, la matérialité de l'œuvre. C'est cette historicité qui selon Benjamin, constitue l'*aura* de l'œuvre d'art, elle « qui s'étiolé de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique¹⁷ ». Cet

15 - BENJAMIN Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*

16 - Ibid., p. 18

17 - Ibid., p. 22

étiollement de l'aura est pour Benjamin symptomatique de l'avènement d'un nouvel ordre social dont la portée déborde largement de la sphère de l'art.

L'essai de Benjamin reste un pamphlet dont la thèse est très discutable (et discutée). En effet, on peut soutenir la même thèse dans le sens inverse : l'idée de l'aura de l'œuvre originale se serait développée en réaction vis-à-vis de sa reproductibilité. C'est en rapport avec l'hyper-reproductibilité que s'est créée la notion de chef-d'œuvre en fin du XIX^e. L'importance de l'historicité et la valeur d'unicité ne se considèrent qu'en rapport avec la copie ou le multiple, ainsi que sa validation en tant qu'œuvre majeure, car c'est par la circulation des images d'une œuvre que son prestige se développe. Il semble que ce soit dans une détresse face au bouleversement du régime visuel que le concept d'aura a été développé. En effet, là où des hiérarchies auparavant claires se sont trouvées déconstruites, il y eut une nécessité d'en établir à nouveau sous un autre ordre, celui de l'unicité et de l'historicité comme critères pour distinguer l'œuvre d'art de ses avatars reproduits. Ainsi, les images qui circulent n'ont pas d'aura : détachées de leur valeur historique, elles sont toutes égales dans leur statut. Il circule à un même niveau des statues antiques, des masques africains, des images des grottes khmer... C'est sur ce point que Benjamin sera rejoint par Malraux et son musée imaginaire, concept et entreprise marqués d'une fascination heureuse pour la renaissance des œuvres par leurs images reproduites. Le désastre de la perte de l'aura chez Benjamin sera chez Malraux la fabuleuse entrée au musée imaginaire.

Walter Benjamin appelait à la prise de conscience d'un changement du statut ontologique des œuvres d'art au prisme de la reproduction photomécanique. Malraux accepta ce changement, et le désigna carrément comme une métamorphose de l'image ¹⁸.

Décontextualisation, recontextualisation

Pour Malraux, la photographie peu à peu changea le régime visuel : son pouvoir de diffusion et de célébration substitua des œuvres « significatives » aux chefs-d'œuvre traditionnels, le désir de connaître et de cataloguer à celui de contempler l'œuvre (la contemplation est un phénomène qui n'est possible qu'in situ) ¹⁹. Non seulement la notion de chef-d'œuvre fut inventée en riposte à la reproduction mécanique, mais elle fut étendue à des objets non-occidentaux ou/et non-artistiques. On conféra le statut d'œuvre d'art à des objets d'une fonction d'origine autre (culturelle, utilitaire..), de chefs-d'œuvre à des objets qui jamais n'avaient été pensés ainsi. Les amphores romaines,

18 - MALRAUX André. *Le Musée imaginaire*, p. 13

19 - Ibid., p. 88

réciipients décorés par l'artisan, devinrent Art à leur sortie du bureau de l'archéologue et à leur entrée au musée²⁰.

L'attribution du statut d'œuvre d'art à des objets faits de la main de l'homme passe par leur décontextualisation, leur mise hors des conditions spécifiques pour lesquelles ils ont été créés. La décontextualisation est culturelle, géographique, spatiale, culturelle, historique et sociale.

Les objets de culte tirés de leur usage liturgiques deviennent dans un lieu d'exposition objets d'art. Leur image décontextualisée est réduite à ce que Benjamin appelle la valeur d'exposition, à l'inverse de leur valeur culturelle originale. Pour une œuvre dont la réception porte sur la valeur culturelle, il importe plus qu'elle existe plutôt qu'elle soit vue. Par la reproduction, « l'œuvre d'art est passée de la suprématie de sa valeur culturelle à celle de sa valeur d'exposition », dit Benjamin²¹. Cela est encore plus évident maintenant : cette rupture du lien transcendantal de l'image à l'original est aujourd'hui la norme pour toute image, à notre ère d'hyper-reproductibilité et de l'Internet. La décontextualisation et la circulation des eikôn-icônes les font devenir dans une certaine mesure eikôn-image. « L'œuvre d'art n'a plus d'autre fonction que d'être œuvre d'art », écrit Malraux²².

La réception que l'on fait d'une œuvre d'art ou de son image ne peut pas être similaire à celle de son public d'origine. C'est la décontextualisation historique, qui fait de chaque contemplation d'une œuvre du passé un dialogue plus qu'anachronique. Nous ne pouvons plus admirer un tableau de Jan Van Eyck comme il l'était à l'époque de sa conception. Non seulement il est clair que nous ne partageons pas le capital culturel du public d'origine, nous ne pouvons pas même connaître avec certitude quel public il était. *Les Époux Arnolfini* de Van Eyck (1434), par exemple, était à l'origine sûrement exposé dans la demeure du commanditaire, marchand toscan, pour son usage privé. L'iconographie demeure inexpiquée et très sûrement référentielle à des détails spécifiques de la vie de Giovanni Arnolfini. Même si une forte base culturelle commune et des documents historiographiques nous permettent de comprendre le tableau dans ses larges traits, son discours et sa perception originels sont inatteignables.

L'appréciation d'une œuvre par un public est le rapport qu'elle entretient au monde. L'œuvre décontextualisé trouve dans tout nouveau public une recontextualisation automatique, qu'elle soit d'ordre spatial (son entrée au musée) ou seulement perceptive. Le processus de décontextualisation-

20 - On voit également ici l'origine des premiers questionnements modernistes sur la frontière entre objet d'art et objet usuel, qui deviendra progressivement floue.

21 - BENJAMIN Walter. op. cit., p. 33

22 - MALRAUX André. op. cit., p. 13

recontextualisation induit ainsi une métamorphose de l'œuvre. Malraux, dans *Le Musée imaginaire*, pose que cette métamorphose est une renaissance de l'œuvre. Et dès lors que le tableau de Van Eyck ne peut être perçu comme il a été fabriqué pour l'être, il y a champ libre pour manœuvrer sa résurrection. C'est une altération rédemptrice, loin de la perte pure et simple de l'aura benjaminienne : sa résurrection par un acteur qui œuvrera à lui donner un nouveau sens à travers les époques humaines. Cet acteur assure un rôle de médiation entre l'œuvre et le public. Ce rôle est assuré par le curateur du musée qui rassemble les objets, ou l'éditeur du livre qui assemble les images... Ils ressuscitent l'œuvre, sous une nouvelle forme : « La métamorphose n'est pas accident, elle est la vie même de l'œuvre d'art ²³ ».

Le musée imaginaire, en prélevant ces images d'œuvres, les soustrait au monde de la matière, des formes et de la couleur pour les projeter sur un autre plan. Malraux interroge la nouvelle valeur d'exposition des images (leur statut), sorties des hiérarchies du musée traditionnel. Les images du musée imaginaire sont délivrées du temps, hors du *hic et nunc* que le musée physique valorise, elles entrent dans une sphère intemporelle et immatérielle où se retrouvent les œuvres de toutes époques et de tout pays dans un « monde de l'art » suprahistorique.

Mais cette universalité intemporelle relève plus d'une logique esthétique dérivée des nouveaux possibles technologiques (pouvoir rassembler toutes les œuvres humaines grâce à leurs images dématérialisées sur un même plan) que d'un sentiment d'une surréalité quasi-divine des œuvres d'art. Le patrimoine universel que Malraux rassemblera dans ses projets éditoriaux sera constitué sans le souci de l'historicité des œuvres pour finalement se rattacher uniquement à la conception esthétique de leur reproduction photographique.

Les détracteurs de Malraux lui reprochèrent cette logique esthétique. Michel Melot dans *Mirabilia* expliquera les critiques de Gombrich faites aux livres de Malraux. L'historien de l'art s'en tenait à l'aspect documentaire des images, qui illustraient docilement le texte, tandis que Malraux jouait des éclairages, de la mise en page, de son action éditoriale médiatrice pour donner aux images une « modernité injustifiée et agressive » : « Ce qui pour Gombrich est une tromperie est pour Malraux une redécouverte. Pour l'un, l'œuvre d'art existe une fois pour toutes et pour tout le monde : l'historien de l'art ne fait que la reconnaître comme un platonicien retrouve une réminiscence idéale. Malraux, au contraire, recompose une histoire dont les originaux ne sont que la source d'une histoire à chaque regard recommencée, c'est cela pour lui le sort de l'art ²⁴ ».

23 - MALRAUX André. op. cit., p. 246

24 - MELOT Michel. *Mirabilia. Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel*, p. 143

La recomposition est pourtant inhérente à l'acte éditorial, car dès lors qu'une œuvre d'art doit être rematérialisée dans ce nouveau corps, celui du livre, les modalités de la recontextualisation appartiennent à l'éditeur.

C. Dématérialisation et rematérialisation de l'image

1. Fatras et flux

Les images d'œuvres sont désormais vidées de leur historicité et de leur matérialité. La perception des œuvres par un public est contrainte par ce que leurs images reproduites donnent à voir d'elles, elles qui constituent notre rapport principal à l'art. Si on en oublie les « Jocondes sur des boîtes de gâteaux²⁵ » pour n'en retenir que les *reproductions pour la reproduction* (une sorte de second degré de *l'art pour l'art*), ce rapport est constitué principalement des millions d'images d'œuvres immatérielles amassées en bases de données sur l'Internet.

Dans *Le Musée imaginaire*, Malraux énonçait que l'histoire de l'art était devenue l'« histoire de ce qui est photographiable ²⁶ ». Ce constat est magnifié à l'ère numérique ; l'histoire de l'art est l'histoire des fichiers numériques d'images des œuvres d'art. Les œuvres qui échappent à la numérisation se condamnent à l'oubli (tant les chefs-d'œuvre propulsés par la diffusion de leur images prennent de l'importance). La photographie numérique et le scanner ont, après la photographie argentique, achevé la complète dématérialisation de l'œuvre d'art. L'image numérique d'œuvre d'art n'entretient même plus le lien analogique à l'original, celui de la capture de sa lumière sur la pellicule photosensible : elle est une suite binaire de valeurs discrètes²⁷. Le musée imaginaire qui s'est amorcé avec les entreprises éditoriales de Malraux a atteint son pinacle avec l'Internet. Il est les bases de données de collections et d'archives, les sites web des musées, les agences photographiques, sans oublier les plateformes de partage et d'éditorialisation de contenus image ²⁸.

Le constat général de la reproductibilité des images et de l'Internet est que l'image d'art est banalisée, désacralisée, et sur-abondante. L'Internet a définitivement abattu la hiérarchisation des

25 - LE MEN Ségolène. *Le XIX^e siècle au prisme des visual studies*

26 - MALRAUX André. op. cit., p. 123

27 - CHIROLLET Jean-Claude. *L'Art dématérialisé.*, p. 175

28 - Voir annexe i. à iv.

contenus iconographiques en permettant la circulation des images au même statut. Les images d'œuvres d'art circulent au même titre que le reste des images. Le fonctionnement des réponses aux requêtes se fait indépendamment du contenu de l'image, seuls son titre et ses corrélats permettent de l'inventorier dans les moteurs de recherche. Cet archivage libre et automatisé est une sorte de libération de l'image de son historicité, mais d'un autre côté, noie l'image dans un fouillis démocratique d'une quantité toujours grandissante d'images de natures diverses.

En 1933, Aldous Huxley écrivait que « les progrès en technologie ont conduit (...) à la vulgarité (...) la reproduction par procédés mécaniques et la presse rotative ont rendu possible la multiplication indéfinie des écrits et des images. L'instruction universelle et les salaires relativement élevés ont créé un public énorme sachant lire et pouvant s'offrir de la lecture et de la matière picturale. Une industrie importante est née de là, afin de fournir ces données. (...) Mais la proportion de fatras dans la production artistique totale est plus grande maintenant qu'à aucune autre époque²⁹ ». Le sentiment de fatras de Huxley est aussi amplifié par l'inconstance de la qualité des images numériques. Une image peut être si facilement copiée, convertie de taille, qualité ou format, qu'elle se retrouve souvent complètement différente de l'originale dans ses couleurs et ses proportions.

La numérisation des œuvres intervient aussi dans le changement du rapport du spectateur à l'ensemble et au détail. La totalité de la composition est mise à mal par une nouvelle esthétique du détail, née de ses nouvelles conditions techniques de visionnage. Une œuvre traditionnellement ne s'appréhende correctement que dans sa globalité (et à une distance correcte dans l'espace d'exposition). L'image numérique induit une nouvelle possibilité, celle du zoom libre sur le détail, et de la fragmentation de l'image. Les institutions muséales proposent désormais d'explorer des images de leurs collections en extrêmement haute définition. Certaines œuvres présentes sur Google Arts & Culture peuvent être vues à un niveau de détail supérieur à celui que l'on pourrait capturer à l'œil nu dans le musée même en se penchant sur les œuvres.

Dans une tendance inverse, les images d'art sur l'Internet se présentent, hors des sites d'institutions, principalement dans des flux de miniatures ou d'images de qualité inégale. Ce sont les mosaïques infinies des recherches Google ou les « murs » de Pinterest ou de Tumblr³⁰. Le dispositif de visionnage favorise l'appréciation globale et spectrale du flux dans sa quantité et non les images individuelles dans leur qualité. Les plateformes de partage d'image comme Tumblr compressent et

29 - HUXLEY Aldous. *Croisière d'hiver : Voyage en Amérique centrale*, p. 273

30 - Voir annexe iii.

reconvertissent les images, diminuant leur qualité au profit de la quantité postée, rebloguée chaque minute.

De ces flux d'images émerge un nouveau désir comparatiste, semblable à celui qu'a suscité la photographie au XIX^e siècle. Les images circulant librement côte à côte font émerger des champs de relations esthétiques et conceptuelles, entre toutes les images des œuvres humaines. La distinction entre art majeur ou mineur n'a plus de sens, l'origine ou l'histoire des œuvres non plus. Or, alors que les mises en ligne par des institutions d'autorité légitime (musées et archives) s'appliquent à un catalogage correct des œuvres en y joignant leurs métadonnées, les processus de blogage, reblogage et copie sur les plateformes dédiées, égarent bien souvent ces métadonnées. Les images deviennent anonymes, leurs caractéristiques documentaires ne semblent plus importantes. La valeur documentaire est substituée complètement par la valeur d'exposition. D'une part, elles sont libérées du poids de leur historicité et ouvertes à l'appréciation sans médiation, comme semblait l'aspirer Malraux ; d'autre part elles deviennent des fantômes intraquables et victimes d'altérations successives, où leur forme originelle se perd définitivement dans la masse de fichiers images tous semblables et pourtant tous différents.

Nous contemplons les œuvres numérisées sur des écrans (lumineux, au fort contraste, d'une taille limitée), et notre appréciation de leur valeur esthétique est liée à la qualité technique de leurs images numériques. Non seulement la profusion d'images de mauvaise qualité biaise l'appréciation de certaines œuvres (que l'on ne verra sûrement jamais en vrai), mais le jugement général de la qualité des originaux est conditionné par la quantité d'informations numériques qu'offrent leurs images numériques³¹. Autrement dit, une œuvre dont les reproductions circulant sur l'Internet sont mauvaises (en terme de résolution, couleurs, taille...), verra son appréciation par un public global entièrement conditionnée par ces images.

L'Internet est un moyen si total de partage et de diffusion d'images qu'en dehors des sites institutionnels, nous sommes incapables d'en dégager un musée imaginaire vraiment exploitable ou pertinent. La liberté inhérente au médium le pousse au « fatras » qu'ont tant craint les opposants à la reproductibilité un siècle auparavant. La seconde vie de l'image à son entrée au musée imaginaire est devenue l'état le plus commun de l'image d'œuvre d'art, et chaque version devient elle-même un

31 - CHIROLLET Jean-Claude. *L'Œil digital de l'art*, p. 7

original au fil des modifications auxquelles elle est sujette et des collections virtuelles dans lesquelles on vient l'inscrire.

2. La dématérialisation de l'image

La dématérialisation de l'image commence par sa prise de vue photographique, et conduit à sa circulation comme fichier numérique, de formats et de caractéristiques variables, changeant au gré des usages que l'on en fait et des multiples supports de visionnage. Elle constitue, selon J-C. Chirollet, un « un ensemble d'opérations révélatrices, un regard instrumenté par lequel les œuvres d'art dévoilent ce qui resterait, autrement, fort peu ou pas du tout visible pour l'œil humain ³² ». La dématérialisation de l'image permet de la manipuler, d'en révéler des caractéristiques, ou de l'adapter à de nouveaux usages. Elle est une étape du processus de travail lorsqu'on en prépare la rematérialisation sur un nouveau support. L'écueil principal de la dématérialisation des images est la perte ou l'altération des informations à chaque étape. Les systèmes de traduction des informations de l'image d'une forme à une autre tentent de limiter les altérations le long de la chaîne immatérielle³³.

La prise de vue

La capture photographique est la première étape de la dématérialisation de l'œuvre d'art. Le travail consiste à obtenir le maximum d'informations image de la plus grande qualité possible, et à ne pas dénaturer ces informations (en tentant, entre autres, de respecter l'équilibre et la justesse chromatique de l'œuvre). La prise de vue des tableaux se fait rarement en studio, car le coût logistique et d'assurance des œuvres d'art est très élevé. Dans la plupart des cas, elle se fait donc dans l'espace d'exposition même. Le photographe doit passer outre les contraintes du lieu d'exposition pour obtenir une prise de vue neutre et standard. La prise de vue doit prendre en compte la distance avec le tableau et l'angle de vue afin d'éviter les déformations géométriques. La plupart du temps, les tableaux au sein des musées sont pris en photo une seule fois (sous demande de l'institution ou externe) et la photographie sera réutilisée, vendue, cédée au cours des utilisations successives ³⁴. Ainsi, une mauvaise photographie primaire d'un tableau entraînera une multitude de reproductions

32 - CHIROLLET Jean-Claude. *L'Art dématérialisé*, p. 36

33 - Un schéma résumant les étapes décrites est en annexe v.

34 - Des institutions ont ainsi couplé à leurs activités celle d'agence photographique, comme la RMN-Grand Palais.

erronées, toutes semblables et pourtant toutes différentes de l'original. Les cas les plus évidents sont ceux des tableaux inversés : des négatifs photographiques reproduits et scannés faisaient oublier au cours de leurs reproductions le sens original du tableau, dont des reproductions se retrouvaient alors imprimées en miroir.

Un facteur déterminant, outre les caractéristiques techniques de l'appareil photo, est le dispositif d'éclairage, en lumière naturelle ou artificielle. La lumière naturelle, propre au lieu et au moment de la journée, peut être suggestive de l'expérience subjective que l'on fait du lieu, mais elle rend alors des couleurs faussées à la capture. Les températures d'éclairages ont été internationalement normalisées par le CIE (Commission Internationale de l'Éclairage) sous les normes D50, D55 et D65. Cette normalisation va dans le sens de la création d'un musée imaginaire d'images d'œuvres d'art dématérialisées, où la standardisation de la prise de vue et de l'éclairage rend possible la comparaison colorimétrique d'œuvres en images numériques. La rigueur avec laquelle est faite la prise de vue, la neutralité de son éclairage et la présence de référents colorimétriques permettent non seulement une bonne capture de l'image, mais également une standardisation de la prise de vue afin d'alimenter des banques de données d'images numériques, ou pour l'impression. Les tableaux pris selon de tels conditions et standards sont propices à la constitution d'un corpus dématérialisé et à la comparaison des tableaux entre eux ³⁵. À l'inverse, une mauvaise photographie condamne le tableau, dès le passage des pigments aux pixels, à être pris pour autre que lui-même.

Les sources lumineuses doivent être placées adéquatement en distance et en angle, pour neutraliser les reflets et brillances sur la surface du tableau. Ainsi, un tableau possédant une forte matière picturale (par exemple les Van Goghs aux pâtes épaisses) offre des angles qui reflètent la lumière, impropres à la photographie. De plus, l'intensité lumineuse doit être adaptée à la saturation et aux teintes du tableau d'origine, et contraint parfois le photographe à devoir faire un choix face à un tableau assombri par l'usure du temps.

Une lumière étalonnée ne saurait reproduire les facteurs ambiants d'une œuvre et son éclairage in situ. Certains tableaux demeurent inséparables de leur lieu d'exposition. C'est le cas des tableaux et vitraux d'église, dont les lieux spécifiques sont parfois très sombres ou pourvus d'éclairages particuliers. C'est trahir la perception que l'on en a in situ que de les soumettre à un éclairage neutre lors de leur prise de vue, mais il n'existe pas de solution plus adaptée ³⁶.

35 - CHIROLLET Jean-Claude. *L'Art dématérialisé*, p. 59

36 - Le cas des vitraux est d'autant plus particulier car ils possèdent une dimension temporelle, et leur expérience esthétique est liée à la course du soleil. Le vitrail ne saurait être détaché de son environnement architectural.

Pour les œuvres graphiques de petite taille, le scanner permet d'atteindre une précision d'image et une capture d'un spectre de couleurs bien supérieures à ceux d'un appareil photo numérique. Il faut cependant noter que la capture d'image par scanner a elle aussi ses écueils, comme l'apparition trop forte de la matérialité et du grain du support dans les images de trop haute qualité. La trame d'un papier numérisée noie la texture de l'image dans un bruit visuel.

Couleurs de l'image numérique

L'image passe de l'infinité moléculaire des pigments au langage binaire. Le 1 et le 0 constituent désormais la forme universelle des arts tels que nous les abordons à travers leurs images numériques. Le processus de transformation de la couleur, lumière continue, en valeurs discrètes se nomme l'échantillonnage. L'unité de l'image numérique est le pixel. L'image numérique est une matrice de pixels portant des informations chromatiques et un code de positionnement. L'aspect de continuité d'une plage de couleurs n'est dû qu'aux défauts empiriques de la vision humaine et de l'illusion que crée une matrice de pixels assez dense pour maintenir ce trompe-l'œil. Si l'on compare les unités qui composent l'image numérique et imprimée (les pixels pour l'une, la linéature du système d'impression pour l'autre) avec celle utilisée par la réalité physique (l'atome), on voit combien le spectre lumineux continu du réel est réduit à si peu d'informations en valeurs discrètes. Pourtant, ces quantités d'informations nous sont suffisantes pour maintenir l'illusion d'une reproduction presque aussi riche en informations que l'original.

Lors du processus de reproduction, une image numérique change plusieurs fois de format, et évolue dans des espaces de couleurs différents selon les besoins du périphérique (d'acquisition, de visionnage ou d'impression). La conversion d'un espace à l'autre entraîne des altérations, voulues ou involontaires, des informations couleurs de l'image. Un système colorimétrique est le principe physique selon lequel les couleurs en présence sont modélisées ou créées. Ainsi, les écrans d'ordinateur utilisent le système RVB, c'est-à-dire la synthèse de trois sources lumineuses (rouge-vert-bleu) pour produire les couleurs. Le RVB suit le fonctionnement de l'œil humain, qui capte la lumière selon un système trichromatique RVB (chaque bande correspondante du spectre est captée par une des trois sortes de cône S, M, L, de la rétine). C'est par ce mimétisme que le système s'est popularisé auprès des industries de l'image numérique.

Les industries graphiques utilisent des couleurs en 24 bit, proposant un gamut d'environ 16,7 millions de couleurs. Le gamut perçu du RVB est dépendant du système analogique de production

de couleurs, et compte une « profondeur », un nombre limité de couleurs. Or, ce nombre de couleurs est considéré suffisant pour donner à l'œil humain l'illusion d'une continuité de couleurs entre les nuances, et c'est pourquoi cette profondeur est communément appelée Truecolor.

Il est inhérent au système RVB qu'il dépende du périphérique : un « rouge » est différent selon le type d'écran ou de scanner utilisé, ainsi que l'ampleur du gamut du périphérique (la répartition dans l'espace colorimétrique des valeurs de R=0 à R=255). Le système RVB ne codifie pas la couleur de manière absolue, mais par le rapport de proportions entre les canaux R, V et B. Le CIE a mis en place en 1976 un système colorimétrique indépendant du périphérique ou du matériel : le CIE Lab. Le modèle CIE Lab décrit la couleur selon la luminosité (L), un axe de teinte vert-rouge (a) et un axe de teinte bleu-jaune (b). Ce modèle est utilisé dans l'industrie graphique pour définir la couleur indépendamment de son périphérique de visionnage, selon une définition physique de la couleur. Le système CIE Lab a permis de standardiser les valeurs RVB pour faire la correspondance entre les espaces colorimétriques de différents périphériques.

Les techniques d'impression industrielles utilisent un système d'impression en quadrichromie, le CMJN (Cyan, Magenta, Jaune et Noir). Pour qu'une image numérique soit imprimable, il faut faire correspondre les systèmes colorimétriques (le RVB et CMJN) en minimisant la perte et l'altération des informations couleurs. Ce passage d'un périphérique à l'autre se fait par le CIE Lab, à l'aide de profils de couleurs. L'utilisation de plusieurs espaces colorimétriques dans la chaîne graphique est une nécessité née de l'incompatibilité entre le spectre visible par les humains, les couleurs affichables par un écran, les couleurs imprimables selon divers moyens, et l'ensemble des couleurs modélisables mathématiquement (par exemple, une couleur peut être modélisable mathématiquement, imprimable en CMJN, mais ne peut être restituée sur un écran LCD. Ou alors, une couleur visible à l'écran ne peut être imprimée en CMJN...)³⁷. Les limites de la vision humaine sont aussi à prendre en compte : l'œil ne peut faire la différence dans certaines parties du spectre entre des couleurs qui sont pourtant des fréquences de lumière différentes. Pour pouvoir assurer le contrôle de la couleur au long de la chaîne de production, convertir l'image d'un espace colorimétrique à l'autre, l'International Color Consortium a mis en place le système ICC. C'est un système de gestion de couleurs, afin de pouvoir convertir les valeurs d'une couleur d'un périphérique à l'autre le plus fidèlement possible. Pour faire le lien entre les coordonnées de couleur de l'espace d'un périphérique à un autre, un profil ICC fait correspondre les couleurs du périphérique à l'espace CIE Lab, qui sert de référent universel. Un profil ICC est un fichier caractéristique à un périphérique, et chaque

37 - Voir l'exemple de représentation de gamuts en annexe iv.

périphérique d'entrée ou de sortie possède son profil propre³⁸.

Malgré ces outils et standards mis en place par l'industrie de l'image, la conversion du RVB au CMJN entraîne irrémédiablement une perte irréversible des couleurs hors-gamut, ainsi qu'une perte de la plage dynamique (la gamme tonale associée à un périphérique).

Fichier numériques, compressions et réductions d'informations

Les images photographiques sont, on l'a vu, matricielles (« bitmap »). Elles sont une matrice bidimensionnelles d'un nombre de pixels fini. La quantité d'informations étant finie, chaque modification entraîne une perte des informations originelles. Ces pertes sont irrémediables. Le changement de dimension, de résolution, de l'angle d'une image sont des modifications courantes qui altèrent le codage même de l'image dans son ensemble. Ces actions semblent anodines et possèdent cependant une très grande portée. Les formats couramment utilisés pour la circulation des images photographiques sont le TIFF, le JPEG et le RAW. La conversion d'un format à l'autre entraîne nécessairement un changement de ses caractéristiques, l'altération, visible ou invisible, du codage de l'image.

Une des manipulations de l'image d'œuvre d'art les plus communes est la redimension. Or, celle-ci peut être faite d'une manière non-orthonormée, pour répondre aux besoins de la grille et de la maquette d'une page. Le respect de l'image passe ici au second plan, après la primauté du respect de la maquette du livre. D'anciens livres d'art présentent des images tronquées, légèrement rognées aux bords, pour les besoins de mise en page. Un autre phénomène est l'inversion en miroir de l'image : la photogravure implique que l'image soit inversée sur la matrice pour être imprimée à l'endroit. Certaines images aux cours des manipulations successives en ont perdu leur sens original et ont été reproduites dans plusieurs ouvrages inversées. Ce phénomène est désormais moins courant, avec la disparition du flashage analogique en photogravure.

Les appareils photo permettent d'enregistrer les données d'images brutes, avec le format RAW, l'équivalent numérique d'un négatif argentique. Ces fichiers doivent être converti en JPEG à trois canaux (RVB) pour être manipulables. La nécessité de la transmission d'image entre les multiples acteurs de la chaîne de l'image implique qu'il est courant d'en réduire la taille du fichier. La compression d'image peut s'effectuer avec ou sans perte d'informations. Si les méthodes de

38 - COLLECTIF. *La Chaîne Graphique*.

compression sans perte (le codage séquentiel, les LZW ou ZIP) sont répandues et utilisables par de nombreux systèmes, il est encore courant de voir utiliser des méthodes de compression avec perte. C'est particulièrement le cas de la compression JPEG. La compression entraîne non seulement une perte d'information, mais aussi l'apparition de dégradations visibles : les *artéfacts* de compression. On nomme ainsi les motifs qui apparaissent à l'échelle des petits groupes de pixels, produits artificiels dus aux calculs de compression et au rééchantillonnage de l'image. Ces artéfacts sont étymologiquement « produits de l'art », altérations par l'être humain, or, ici, ils désignent le résultat d'un manque de contrôle de l'humain sur la machine.

3. La rematérialisation de l'image

La presse

L'industrie actuelle utilise plusieurs sortes de presses d'imprimerie, toutes ayant leurs avantages et leurs inconvénients. Cependant, les méthodes d'impression de grands tirages utilisées dans l'édition et dans la presse ont toutes en commun d'être des imprimantes matricielles. Le processus de reproduction utilise une matrice (sous forme de plaque, rouleau, cadre...) porteuse de l'image pour la transférer sur le support. Les processus matriciels s'opposent aux processus numériques en ce sens qu'ils nécessitent une étape supplémentaire de transfert physique de l'image d'un support à l'autre avant d'être finalement imprimée. La méthode d'impression la plus courante dans l'édition de livre est la presse offset feuilles. Le procédé offset se base sur le principe lithographique : l'opposition entre l'eau et les encres grasses. L'image numérique, lors de son processus de rematérialisation, passe ainsi par ces états successifs : le fichier numérique, la plaque métallique, le blanchet, le papier. À chacune de ces étapes, l'image subit des altérations. Lors du processus de matérialisation de l'image sur plaques, le fichier CMJN doit subir plusieurs métamorphoses : la séparation de ses canaux c, m, j, n, leur tramage et leur transfert au périphérique d'impression.

Le RIP (processeur d'image tramée) est spécifique à l'imprimeur. C'est le programme qui convertit un fichier numérique image binaire en trames physiques. Une image tramée est une disposition physique en deux dimensions d'informations binaires, lors de l'insolation d'une plaque offset, chaque point défini de la plaque se voit attribuer une information : insolé/non-insolé. L'image est transformée en quatre plaques c, m, j, n, complémentaires. Chacune de ces plaques reproduit les tons continus d'une photographie en gradations discrètes. Ce processus est le tramage de l'image.

Les deux principes majeurs de tramage sont de faire varier l'intensité de la couleur en faisant varier, soit la fréquence du point, ou son amplitude³⁹. L'image est formée de diamants, de points elliptiques, ou de ronds, selon le RIP. La finesse de linéature permet de maintenir l'illusion de couleurs en valeurs continues à l'œil à la distance de visionnage d'un livre. Une image imprimée, ainsi est composée de quatre encres agencées en grilles de points de taille variables, qui laissent croire à un large gamut uniquement par les limites de l'acuité visuelle humaine⁴⁰.

Notes sur les couleurs imprimées

Les encres disponibles en impression offset ne se limitent pas au CMJN. Le ton direct correspond à l'impression en une encre dont la teinte est définie selon les standards Pantone. L'offset et la sérigraphie sont utilisées comme techniques d'impression en tons directs ou en encres spéciales (fluo, encres gonflantes...), ce qui ouvre des possibilités innombrables aux livres d'art. En effet, il est alors techniquement possible de reproduire une palette d'un peintre. Aussi, pour rendre les noirs profonds d'un Soulages, ou le bleu d'un Klein, l'éditeur pourrait ne pas avoir recours à la séparation en CMJN, mais prendre des encres aux pigments spécifiques... L'éditeur se ferait presque faussaire de l'œuvre du peintre, plus que producteur de catalogues d'images d'œuvres d'art.

Les portfolios de lithographies ou d'estampes utilisent ces techniques pour produire des fac-similés. L'offset étant une version moderne de la lithographie, plus qu'une reproduction, l'éditeur en produit un re-tirage. Certaines éditions de luxe d'estampe japonaises se plaisent à retrouver les teintes d'encre, ainsi que les précieux papiers utilisés dans la xylographie traditionnelle pour recréer les estampes en série. Dans de mêmes fantaisies techniques, il est théoriquement possible de reproduire des dessins en en modélisant les tracés par vecteurs et les reproduire au traceur, reproduisant ainsi le geste... L'impression et la technique toujours plus poussée rendent floues les frontières entre une reproduction mécanique, un travail de faussaire avisé ou un nouveau travail d'artiste d'interprétation : l'œuvre originale serait la matière première de l'imprimeur-artiste au défi d'en livrer une version de son cru, comme le graveur d'interprétation du XVI^e siècle⁴¹.

Le ton direct permet, plus sobrement, d'agrandir le gamut reproductible du CMJN. Certaines presses offset sont hexachromes : elles utilisent une synthèse de six couleurs pour reproduire l'image avec un gamut élargi. Les rendus des couleurs sont plus subtils et l'impression bien plus coûteuse.

39 - Le mode le plus utilisé dans l'industrie est la trame à modulation d'amplitude, ou une trame hybride utilisant les deux systèmes.

40 - COLLECTIF. *La Chaîne Graphique*.

41 - Voilà pourquoi j'ai exclus de mon étude les reproductions d'estampes et dessins, car elles posent cette question de l'éditeur-faussaire, qui est tout aussi vaste et complexe !

Cette technique n'est pas répandue dans l'édition de livre d'art, et se réserve (pour le moment) aux tirages de luxe, souvent de photographes. L'utilisation d'une couche supplémentaire, de noir ou de vernis est utile pour les images dont les noirs sont profonds, afin de les intensifier. Cet ajout de vernis sélectif, artifice d'imprimeur, est une dimension supplémentaire qui distingue l'image reproduite de son original. Elle est le produit d'une réinterprétation par l'artisan de l'image imprimée, adaptée plastiquement à son nouveau support.

La séparation des couleurs et le tramage sont un processus logiciel, qui se fait par la machine. Le contrôle de la couleur de l'image se fait à l'œil par le photogreveur au moment du calage d'impression. Si les tons sont reproduits adéquatement, la matière picturale de l'image finale (l'agencement de l'encre par de la trame, et l'angle de trame), sont déterminés par l'outil, et non par l'homme. Le moiré est le phénomène visuel qui démasque la trame, en rend la matérialité visible et évidente. C'est un accident du processus d'impression, soit entre les angles de trames, soit avec l'image elle-même (le moiré d'objet). Le motif régulier d'une image jure avec l'angle d'une trame et crée des motifs visibles. C'est une affirmation de la technique imprimée et de sa domination sur l'image d'origine ; on prend soudain conscience que la machine crée ses images, et que celles-ci appartiennent au domaine de l'impression et non plus à la peinture.

Papier

Le support d'impression du livre d'art est le papier. Le plus souvent, l'impression se fait sur papier couché, satiné ou brillant (la brillance autorise un plus fort contraste dans les encres, au profit des images, et parfois au détriment de la lisibilité du texte). Les livres d'art parfois sont imprimés sur des papiers imitant le support original (on voit des papiers cotonneux pour des reproductions d'aquarelle, des papiers japonais pour des estampes...), se rapprochant du portfolio de fac-similé. La blancheur d'un papier conditionnera la visualisation de l'image. Non seulement le blanc du papier sera le blanc de l'image (un papier légèrement teinté ainsi teintera l'image), il fera aussi des marges un espace d'exposition.

Le papier n'est pas stable dans le temps, ni l'encre. La lumière et l'humidité terniront l'image d'un livre ; elle n'y est pas fixe ad vita æternam. De plus, l'absorption de l'encre et la texture du papier donnent une nouvelle matérialité à l'image imprimée. Si la troisième dimension de la peinture à la photographie est perdue, elle se reconstruit par la matérialité de l'encre d'imprimerie sur le papier. En effleurant des doigts les pages, on se rend compte de la subtilité des couches d'encre, des vernis

et des fibres du support. Ces textures ne se construisent non pas en suivant les gestes du peintre, comme les coups de pinceau le feraient sur un tableau, mais sur les densités de couvrage des encres, des vernis sélectifs, sur un processus industriel séparé de ce qui est représenté.

II. L'IMAGE DE L'ŒUVRE DANS LE LIVRE D'ART

A. Le livre

Des manières de définir le livre

Pour évaluer les modalités de la rematérialisation d'une image d'œuvre d'art dans un livre, il faut d'abord poser ce qu'est un livre. La définition du livre, quand on lit ceux qui se sont penchés sur cette question, peut s'articuler selon bien des approches. Certains abordent le livre par son rôle social, comme objet culturel, industriel ou historique, reflet de la civilisation qui lui donne jour. D'autres l'abordent par son statut bicéphale d'objet commercial à puissance symbolique. Je souhaiterais laisser de côté ces aspects pour simplement aborder le livre par ses modalités physiques. Si les définitions du livre diffèrent en l'importance qu'elles portent aux éléments qu'il réunit, articule, ou crée, on s'accorde néanmoins sur un point : le livre est somme d'un contenu et d'un contenant. Ce tout unitaire, sémantique et plastique, du livre, fascine notre « pensée occidentale hantée par la dichotomie du corps et de l'esprit, de la matière et de l'immatériel ⁴² ». Le livre d'artiste a contribué à ouvrir le champ de réflexion sur la question du livre. En construisant ou déconstruisant le livre, en interrogeant les objets ainsi créés, des artistes ont pris part au débat.

1. Systèmes du livre

La séquence

Ulises Carrión était un artiste conceptuel et poète mexicain, pionnier des *book works*, conceptualisant le livre comme médium artistique. Son texte le plus célèbre, *The New Art of Making*

42 - MELOT Michel. *Livre*, p. 95

Books, pose que le livre est une « séquence spatio-temporelle autonome ⁴³». Il appelle les écrivains et poètes à concevoir le livre ainsi, et non comme des « conteneurs accidentels d'un texte ». La séquentialité est, pour Carrión, la caractéristique principale du livre, l'articulation immuable selon laquelle s'ordonnera tout son ensemble. Les pages induisent nécessairement la notion de séquence, et un livre sans séquence n'en serait plus un. La séquentialité du livre d'art, dans la succession des images, crée sa dimension temporelle. Une « histoire de l'art » naît dans le livre d'images d'œuvres, car de la séquentialité apparaît un développement temporel, une « histoire ».

La page et le pli

Si le livre présente une séquence, elle est formée d'un ensemble fini d'unités : les pages. Les pages s'assemblent physiquement pour former les feuillets et cahiers. Les sous-divisions sémantiques du livre s'articulent sur l'unité de la page. Un chapitre commencera sur une nouvelle page, les illustrations parfois seront rassemblées dans un ensemble de pages séparé. L'orchestration du livre comme une séquence d'unités se fait à la fois sur ses modalités physiques et sémantiques.

Pour Michel Melot, « le pouvoir transcendantal du livre est inscrit dans le pli. Le pli est la forme élémentaire du livre, qui le distingue des autres supports d'écriture ⁴⁴ ». C'est par le pli que le livre devient un objet, qu'il accède à la troisième dimension et affirme sa matérialité. Aussi, le pli crée la page, l'affranchit du feuillet pour en faire l'unité. C'est également le pli qui rythme la séquence, masquant à l'utilisateur du livre les pages dans l'ombre et le dos de celles qu'il regarde, ouvertes devant lui.

Le pli des feuillets fait du livre un objet tridimensionnel. Cet ensemble de feuillets est enchâssé entre les plats de la couverture. Cette armature fait du livre un objet fini, un tout unitaire, qui implique une unité physique et sémantique. L'uniformité du support tactile, le papier, en contraste avec les plats qui l'enserrent, renforce cette perception. Les couvertures font du livre un sanctuaire, à l'abri de toute hypertextualité. Les dépliants et accordéons défient la structure du livre en suggérant un affranchissement de la séquence imposée. Les livres en accordéon permettent d'approcher le contenu dans une séquence continue, affranchie de la division des informations contenues dans le schéma organisationnel des pages.

De sa séquence et sa finitude, il découle du livre une autre caractéristique : il possède un début, un milieu, une fin. Tout livre possède, dans son contenu principal ou son paratexte, les marques de ces conventions séquentielles. Les livres d'image souvent sont ouverts par le lecteur à des pages au

43 - CARRION Ulises. *The New Art Of Making Books*

44 - MELOT Michel. *Livre*, p. 43

hasard, et la lecture peut être prise à la volée. Ou alors, le chapitrage qui coordonne les éléments du livre dans un tout permet au lecteur de ne consulter que la sous-séquence qui l'intéresse. Certes, les livres d'image sont souvent plus vus que lus, cependant, tous conservent une logique de début, de milieu et de fin.

La forme fonctionnelle

Le livre ne sort jamais de sa forme archétypale, c'est ainsi qu'on le reconnaît, et que, la plupart du temps, on le définit. Le livre qui s'affranchirait du codex cesserait d'être livre, pour être autre chose, un support d'informations qui suit ses propres règles.

La forme du livre a pour origine une esthétique fonctionnelle. Le volumen, ancêtre du livre, présente son contenu en continuité, sur une même surface. Le volumen doit être enroulé et déroulé au fur et à mesure de la lecture. La nature plastique du volumen, en même temps qu'elle découle de la nature continue du texte qu'il porte, empêche d'en percevoir les extrémités, la finitude du contenu textuel⁴⁵. Le codex implique dans son unité finie une unité textuelle. La structure du codex reflète l'intention de délimiter un ensemble d'informations, organisées dans son espace selon une logique spatio-temporelle. À la différence du volumen, le codex peut être feuilleté. À l'aspect pratique de pouvoir naviguer rapidement dans la séquence informationnelle, il s'ajoute une sorte de désacralisation du contenu : le feuilletage peut être négligent, s'arrêtant sur les images, remontant au fil des mots, s'attachant moins au mot qu'à l'esthétique de leur organisation dans le volume (c'est-à-dire la mise en page, le travail du graphiste ou du maquettiste).

Le codex est un objet fonctionnel, sa forme s'est imposé pour cela, et ses formats sont définis selon un référentiel anthropologique. Le codex est portable, manipulable avec ou sans pupitre, il est aisément archivable. Jan Tschichold, typographe intransigeant, posa dans *Livre et typographie*, au chapitre *Règles fixant les proportions de la page du livre et du bloc de composition* que les proportions d'un livre bien fait sont fixées par les constantes de la main et de l'œil humains : « Entre un œil sain et la page du livre, il y a toujours une distance de deux empan, et tout le monde tient un livre en main de la même manière. Les dimensions du livre sont déterminées par l'usage que l'on veut en faire. Elles sont établies en fonction de la taille moyenne et des mains d'un adulte. (...) On demande à un livre un degré élevé de maniabilité ; un livre grand comme une table est une monstruosité, des livres de la dimension d'un timbre-poste sont des amusements⁴⁶».

45 - CLAMOTE CARRETO Carlos. *Topique et utopie du livre au Moyen Âge : le texte (im)possible*

46 - TSCHICHOLD Jan. *Livre et typographie*, p. 49

Un système d'organisation des données normatif

Si la fonction du livre en a déterminé la forme, le livre est lui-même un « objet normé, et par conséquent normatif ⁴⁷ ». Le livre est un système d'organisation des données, et le contenu du livre est soumis à ces modalités. Le livre ordonne son contenu selon une logique esthétique. On peut difficilement évaluer l'étendue de ce déterminisme, à quel point le médium transforme son contenu. La forme du livre conditionne nécessairement une certaine organisation logique de la pensée, et du corpus que le livre présente. Le livre, dans sa forme de codex et son schéma d'organisation des informations qu'il contient, relève d'une convention tacite et commune entre les éditeurs et les lecteurs. Le mode d'utilisation du livre est connu, et l'éditeur suit les conventions d'organisation d'un corpus dans le codex : les informations sont divisées en chapitres, répertoriés en un sommaire, les images sont légendées, il y a un rapport logique dans l'organisation des documents... Le livre garde en sa nature sa visée utilitaire : il doit être un outil pratique. L'affranchissement des conventions fixées de la manière d'utiliser et de concevoir les livres est le plus souvent réservé aux livres d'artiste. Un livre perd sa portée utilitaire dès lors que son organisation est inhabituelle ou déroutante pour le lecteur. L'utilisation du livre et les habitudes des lecteurs sont conditionnées par l'usage de l'époque. On observe dans les usages de la typographie, l'évolution des conventions. Par exemple, la lisibilité minimale des caractères d'un texte exigée par le lectorat évolue grandement avec le temps, ainsi que les attentes quant à la qualité de l'imprimé, du papier...

En outre, alors que le texte est une suite de graphèmes, dont l'organisation est intrinsèquement linéaire (et sécable), les images se contemplent d'un seul ensemble. La forme du livre, et la cohabitation avec le texte linéaire induisent la notion de séquentialité et de temporalité à l'image. Plus que jamais, elle se « lit », de haut en bas et de gauche à droite. Les images en pleine page sans texte s'en affranchissent et ne guident plus l'œil, qui parcourt alors la page librement, selon la composition interne de l'image, comme face à un tableau.

Tout comme le livre conditionne une organisation normative de son contenu, il est lui-même conditionné par les outils techniques qui le mettent en forme. Cela n'a pas seulement lieu lors du processus industriel de production (comme vu précédemment), c'est aussi dans la conception même du contenu graphique. La suite Adobe, en particulier le logiciel InDesign est maintenant l'outil par excellence de la PAO dans l'édition (QuarkX Express subsiste, mais est progressivement remplacé). Les fonctions, possibilités graphiques mises à disposition par InDesign sont maintenant les outils servant à la construction de l'architecture de presque tous les livres produits actuellement.

47 - MELOT Michel. *Livre*, p. 79

L'uniformisation de l'outil entraîne une uniformisation de l'esthétique du livre. L'outil invisible de la mise en page détermine le geste d'organisation du maquettiste, et les livres d'images actuels reflètent prodigieusement ce déterminisme technique ⁴⁸.

2. L'espace de la page

L'espace de la page est normé par des conventions de lecture. Il se doit d'assurer la lisibilité et de magnifier les informations qu'il contient. Michel Porchet voit ces conventions de lecture de cet « objet dont nous n'avons pas la grammaire explicite ⁴⁹ » remonter au XII^e siècle avec le *Didascalicon* de Hugues de Saint-Victor. Le *Didascalicon* établit « ce qu'on doit lire », « comment », et « dans quel ordre ». Les inventions typographiques telles que la ponctuation, la division en chapitres et rubriques ou les règles fixant les marges et interlignages découlent de cette réglementation de la page à des fins fonctionnelles.

La composition moderne de l'espace de la page doit beaucoup aux avant-gardes graphiques du XX^e siècle, dont la Nouvelle Typographie. Ce groupe de typographes européens, proche du Bauhaus et inspiré par l'architecture, traça les canons du langage typographique moderne en s'affranchissant des conventions historiques. Parmi ses membres se trouve Jan Tschichold. Il étudia les formes historiques de l'espace de la page, rejeta l'ornementalisme des siècles précédents, fixa des canons stricts, pour plus tard (voyant la rigidité de la Nouvelle Typographie être assimilé aux idéologies totalitaires naissantes), s'en détacher. À l'instar des théories de l'architecture moderne, la Nouvelle Typographie est une science ergonomique. Jan Tschichold introduit *Livre et Typographie* par la phrase : « Une typographie parfaite est plutôt une science qu'un art ⁵⁰ ». Il taxe de « défectueuse » toute typographie exprimant une poursuite esthétique plutôt qu'un souci de visibilité en accord avec le contenu du livre : « Le maquettiste du livre doit être le serviteur fidèle et plein de tact d'un mot écrit, et lui permettre de parvenir à une représentation dont la forme ne doit jamais recouvrir ou tenir en tutelle le contenu. (...) Le livre doit traverser les siècles. Le but du graphiste est la réalisation de soi-même alors que la tâche d'un artiste du livre conscient de ses responsabilités et de son devoir est de se dessaisir de lui-même ⁵¹ ». Une typographie parfaite repose, selon Tschichold,

48 - Quelques initiatives comme le collectif OSP se proposent de concevoir et d'utiliser des outils alternatifs d'open source, pour générer de nouvelles esthétiques éditoriales. Le contraste entre leur production et les mises en pages construites avec des outils tels que InDesign met fortement en évidence ce déterminisme de l'outil en typographie.

49 - PORCHET Michel. *L'espace-temps du livre de photographie*

50 - TSCHICHOLD Jan. *Livre et typographie*, p. 10

51 - Ibid. p. 17

sur l'harmonie entre les éléments de la page, et leurs rapports de proportion. Il fixa des canons d'organisation de la page, qu'il conçut après avoir étudié des manuscrits médiévaux. Ainsi, le Nombre d'Or et les proportions rationnelles seraient les structures de la page parfaite (1:1,168, 1:√2, 1:√3, 1:√5, 1:2, 2:3, 5:8, 5:9), qui doivent être choisies selon l'usage du livre. Il ajoute qu'« il n'est pas explicable, mais avéré, que l'être humain trouve des surfaces aux proportions vraiment géométriques, intentionnelles, plus agréables ou plus belles que celles définies par des proportions de hasard. Un format laid donne un livre laid ⁵²». L'organisation des éléments sur la page n'est pas seulement une question d'ergonomie, l'utilisation du Nombre d'Or ou de proportions rationnelles montrent une mystique à faire du livre une œuvre proportionnée et composée selon des architectures invisibles et signifiantes, comme le sont les tableaux.

Le développement de la PAO a popularisé la composition typographique en système de grilles. L'organisation des pages en grilles et gouttières est la norme actuelle. La grille sert à la construction de la maquette régissant l'entièreté du livre selon la même matrice, et contribue à son unité graphique, à la perception de l'ensemble des données hétérogènes (chapitres, textes, images..) en un tout uni.

L'équilibre visuel des éléments d'une page, notamment entre le texte et l'image, est le jeu du typographe. La densité des blocs de texte forme des « gris », qui doivent être contrebalancés par la densité de couleurs des images. Le texte, même s'il n'est pas lu par le lecteur du livre d'art, se conçoit comme une masse visuelle. La gestion des contrastes, entre la densité des images, le gris des textes et le blanc du papier, rappelle le travail de composition des graveurs sur bois, où l'unité de l'image se joue sur le savant équilibre des masses d'ombres et de lumières disposées sur le support.

B. L'œuvre d'art dans l'espace du livre

1. L'exposition d'art

Un espace d'exposition imprimé

Le livre d'art, qu'il soit le catalogue d'une exposition ou non, revendique une fonction d'exposition. Il « met en livre » un contenu dans son espace, dans une démarche similaire à celle de l'exposition. Marie de Boüard développe cette analogie dans *Les espaces d'exposition imprimés*. Elle définit un

52 - Ibid. p. 53

espace d'exposition imprimé comme « une exposition sur "papier", qui emprunte à l'édition ses modes de production et de diffusion, et donne forme dans le même temps à un objet artistique original qui pourra être conservé ⁵³». Le livre est un espace prédéfini par des conventions et des contraintes physiques, investi par un éditeur ou commissaire d'exposition qui y met en scène d'une manière ordonnée, réfléchie et didactique l'œuvre d'un ou de plusieurs artistes, en proposant un chemin de lecture afin d'aborder leur travail. Les préoccupations éditoriales sont analogues à celles d'un commissaire d'exposition, les contraintes de mise en pages se substituent aux contraintes spatiales. Si le livre d'art propose une forme semblable à celle du livre en noir, en revanche, son fonctionnement et sa *fonction d'exposition* s'apparentent davantage à celle de l'exposition, et son architecture à celle de la galerie. Dans le cas du catalogue, le livre imprimé vient se substituer à l'exposition. Le plus souvent, le catalogue est une transcription de l'exposition. Son chapitrage suit le développement de l'exposition, la lecture proposée est identique. Le catalogue peut, en outre, rassembler des documents qui ne sont pas présentés à l'exposition, ou des informations plus amples que celles de l'espace d'exposition. Ainsi, l'embryon du projet d'exposition, le corpus d'œuvres et de documents, les textes et le scénario donnent suite à deux expositions, physique et imprimée. Parfois, le catalogue d'exposition supplante l'exposition en ce qu'il permet de rassembler une quantité d'informations beaucoup plus dense et conséquente, organisée selon l'ordre du livre et libérée des contraintes physiques de l'espace d'exposition.

L'exposition

Si le livre d'art est un *espace d'exposition imprimé*, nous devons nous arrêter sur ce qu'est une exposition. L'exposition peut être abordée, selon Jean Davallon, comme un média, présentant « simultanément un contenu et un vecteur technique qui propose une manière d'appréhender ce contenu ⁵⁴». L'exposition propose un mode de réception des objets exposés. Elle a pour but original d'être au service de ce qu'elle montre. Jean Davallon considère l'exposition non comme objet culturel constitué, mais comme résultant d'une *opération de mise en exposition* (comme une « mise en livre »), « d'un ensemble d'opérations techniques portant sur des choses, de l'espace et des acteurs sociaux ⁵⁵». L'exposition est un objet sémiotique non-standard aux composants hétérogènes. Son dispositif communicationnel est multidimensionnel, il comprend l'espace, le temps, le texte, les images, le son... Son fonctionnement implique une interaction et une activité de la part du visiteur,

53 - DE BOÛARD Marie. *Les espaces d'exposition imprimés*

54 - DAVALLON Jean. *L'Exposition à l'œuvre*, p. 7

55 - Ibid. p. 11

pour arriver à une compréhension. Le livre est semblable en ce qu'il utilise lui aussi des éléments de nature diverse (texte, image), de sources diverses (auteurs...) et de niveaux divers (texte, paratexte, légendes), ordonnés dans des espaces (la page, le livre) dans une séquence spatio-temporelle. Le lecteur est impliqué : il est libre de lire, ou non, tourner les pages comme bon lui semble, et de créer du sens.

Le White Cube

L'architecture de la page du livre d'art est ordonnée, épurée et immaculée. Cette esthétique est semblable à celle des galeries et expositions d'art moderne, liée ainsi à l'émergence et à la suprématie du modèle du White Cube. L'esthétique du White Cube s'est développée en galerie pour exposer un art moderne au fur et à mesure qu'il était créé. Il devint par la suite le dispositif esthétique par excellence du musée d'art, qu'il soit contemporain, moderne ou ancien... Selon Brian O'Doherty, vif opposant au White Cube, « cet espace [a] une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos. Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience (...), s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique ⁵⁶ ». Cette « chambre d'esthétique », le livre d'art la cautionne avec son papier très blanc (utilisé, certes, pour une bonne reproduction des couleurs), satiné, ses typographies claires et la part belle donnée au blanc dans la mise en page. Les couvertures sont travaillées avec soin, il paraît être en effet un produit dédié à la « technologie de l'esthétique ». O'Doherty reproche au White Cube de rendre « art » tout objet qui est exposé dans cet espace de sacralité esthétique, « où de puissantes idées de l'art se concentrent sur elle ⁵⁷ ». Le White Cube est un lieu hors de l'espace et du temps, où l'art est préservé dans des limbes, « pour se trouver là, il faut être déjà mort ⁵⁸ ». L'espace du livre d'art, clos, protégé par sa couverture, recrée cet espace sacralisé, où ce qui est dans un livre d'art devient art. Le mur blanc, l'éclairage froid, l'absence de décorum, sont similaires à l'architecture de la page et ses œuvres sans cadre organisées selon des grilles dans un espace immaculé et accompagnées d'une légende discrète qui parfois est reportée sur une autre page afin de garantir à l'œuvre un espace sacré de pleine page. Le livre d'art procède, parfois pour des raisons de lisibilité, à une esthétisation de son contenu. Il propose dans sa forme graphique une lecture de l'art qui lui est propre, et qui, contrairement à l'exposition, perdure dans le temps, hors-lieu.

56 - O'DOHERTY Brian. *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, p. 36

57 - Ibidem.

58 - Ibidem.

Le White Cube, comme le souligne O'Doherty, a, en s'imposant comme standard de l'exposition en galerie, conditionné la création artistique. La société qui le cautionne a précipité l'art contemporain dans une manie de l'auto-définition et du jeu avec l'espace d'exposition. L'art moderne et contemporain s'est mis à être envisagé lors du processus créatif dans l'optique de l'exposition en White Cube. L'artiste exploite son dispositif esthétique ou s'en joue. Le White Cube est « la seule convention majeure à laquelle l'art ait dû se soumettre⁵⁹». Il présuppose un consensus, entre regardeurs et producteurs d'art, sur le fonctionnement de l'espace blanc, sur le statut de ce qu'il contient, et sa rupture avec du monde réel. Il en est de même pour le livre d'art.

2. Le livre d'art

Légendes et métadonnées

Le livre d'art rassemble du contenu texte et image. Les images sont les images d'œuvres ou des documents se rapportant au texte. Le texte qui forme le bloc principal est celui d'auteur(s) identifié(s), se rapportant aux images d'œuvres, ou alors alimenté par celles-ci. Les images génèrent par nécessité un péri-texte qui leur est propre : la légende. Le texte des légendes fonctionne quasi-uniquement dans un rapport de soumission à l'image : la légende est informative. A minima, elle situe l'œuvre en en donnant le titre, la date de création, l'artiste. À ces informations s'ajoutent, selon les livres et les choix éditoriaux, bien d'autres informations, que l'on pourrait désigner comme les métadonnées du tableau renseignant sur ses spécificités physiques (format, matériaux utilisés...) ainsi que sur l'historicité de l'œuvre (lieu d'exposition, commanditaire...). Les métadonnées explicitées dans le livre sont l'objet d'un choix de l'éditeur. L'image de l'œuvre, lors de la production du livre, circule avec un lot d'informations qui lui est attaché : l'histoire de l'œuvre, ainsi que les métadonnées de son fichier numérique. Lors du processus de fabrication du livre, les métadonnées du fichier numérique de l'image naissent à la prise de vue, et sont complétées lors de leur archivage par les gestionnaires de bases de données d'images. Les métadonnées natives de l'appareil photo (la date, la focale utilisée, les dimensions de l'image, le modèle de l'appareil...) sont intégrées aux fichiers images. En aval de la capture, les informations d'une image sont complétées selon les besoins documentaires. Aux métadonnées essentielles telles que le poids du fichier, son nom, les dimensions de l'image en pixels, peuvent venir s'ajouter une multitude de nouvelles informations. Les ressources

59 - Ibid. p. 110

métadonnées sont normées (ISO 15836)⁶⁰. Une image d'œuvre d'art est donc, lors de son incorporation au livre, un document numérique, et les métadonnées qui l'identifient sont par défaut celles d'une photographie numérique, et non de l'œuvre d'art originale. Les métadonnées de l'appareil photo sont une sorte d'acte de (re)naissance pour le tableau, où sa date de création, son type même d'image indique la différence de nature immuable entre l'original et son image numérique.

La légende, qui identifie les images comme œuvres d'art, est un travail de sélection des données jugées pertinentes pour le rôle que tient l'image dans le livre. On ignore les données qui identifient l'image d'œuvre comme *document* (ou fichier image), pour les remplacer par les données correspondant à l'œuvre originale. Les légendes ne sont pas les légendes de l'image, mais celles de l'œuvre. En revanche, si les métadonnées liées à la prise photographique numérique (focale, modèle de l'appareil...), ne sont d'aucune utilité au lecteur, l'image numérique permet d'explicitier un grand nombre d'informations, non quantifiables ou visibles lors d'un face à face avec l'œuvre originale. Des analyses sur les gammes de couleurs, les taux de contraste, ou l'imagerie UV fournissent des informations qui peuvent alimenter la documentation d'une œuvre dans le livre d'art, appuyant le rôle documentaire de l'image de l'œuvre. Ces images ne sont plus alors des avatars de l'œuvre, mais des documents scientifiques pour analyser le travail de l'artiste. Une grande quantité d'informations semblerait faire perdre à l'œuvre sa mystique pour la relayer à son rôle documentaire ; un support à l'analyse textuel de l'œuvre d'un peintre. L'image de l'œuvre dans le livre peut ainsi offrir au lecteur, paradoxalement, un plus grand degré de visibilité que la vue de l'œuvre elle-même. L'œil photographique permet une lecture qui peut être plus acérée que celle du visiteur, et révéler des informations invisibles à l'œil humain.

On constate dans beaucoup des livres d'André Malraux, comme *Les Voix du silence*⁶¹, que les images sont présentées, à dessein ou non, avec des légendes très pauvres. Pour les tableaux, seuls le nom de l'artiste et de l'œuvre sont donnés. La table des références mentionne la collection dont ils sont tirés. Malraux, en intégrant les œuvres à son livre, en supprime l'historicité. Elles ne sont même plus illustratives d'un discours portant sur l'histoire de l'art, elles sont intégrées au livre comme images, et les traces de leur réalité physique d'objet unique (date, lieu, matériaux...) omises.

60 - Cette standardisation des éléments métadonnées fut créée afin d'harmoniser l'ensemble des ressources informatiques en vue d'archivage, d'indexation et d'interopérabilité. Elles sont au nombre de 15 : titre, créateur, sujet (mots-clés), description, éditeur, contributeur, date, type, format, identifiant, source, langue, relation, couverture spatiale et droits.

61 - Voir annexe vi. et vii.

Document iconographique ou œuvre

Les images d'œuvres d'art oscillent entre un positionnement en tant que reproductions voulues fidèles à leurs originales (c'est-à-dire des *eikôn*-icônes) ou alors en tant que documents, supports illustratifs du texte discursif. L'image d'œuvre à fin documentaire dans le livre sert à montrer, diffuser et faire acquérir un type d'information difficilement transmissible par le texte. L'objectif du livre d'art ainsi conçu n'est pas de présenter des œuvres en tentant d'offrir une expérience esthétique se substituant à la contemplation des œuvres originales. L'image y est pour appuyer un discours qui vise à montrer l'importance de l'objet original dans son contexte socio-historique, plus que pour démontrer sa qualité picturale, esthétique ou matérielle. Le corpus d'images n'est pas une exposition de papier, mais un ensemble de documents exposant une mémoire culturelle. Cette transposition est, d'une certaine manière, réductrice ; les images perdent leur « statut » d'œuvre, leur *aura*, ainsi que leur plasticité ou leur mise en valeur esthétique. La réduction de format, le processus de tramage et la perte du gamut y sont souvent effectués sans soin, et sont réducteurs. Ces œuvres sont véritablement des « versions appauvries » de leurs originelles. C'est particulièrement notable dans des collections bon marché comme la « Petite Collection » de Taschen, à l'ambition encyclopédique. Bien souvent, ces images sont présentes d'avantage pour faire état d'un inventaire des chefs-d'œuvre d'un peintre, plutôt que pour permettre au lecteur de véritablement apprécier les images d'œuvres imprimées. Michel Melot relève le commentaire de Gombrich qui opéra à l'inverse lors de la sélection du corpus de son *Histoire de l'Art* : « La première des règles a été de ne pas parler d'œuvres que je ne pouvais reproduire... cette règle m'a obligé, par le fait même, à limiter le nombre d'artistes et d'œuvres commentés au nombre d'illustrations que comporte mon ouvrage. (...) Certains jugeront que la peinture a été injustement favorisée au détriment de la sculpture et de l'architecture. Une des raisons de ce déséquilibre est que la reproduction photographique fait moins perdre à la peinture qu'à la sculpture en ronde-bosse, pour ne rien dire de l'architecture ⁶²». On voit que Gombrich a consciencieusement sélectionné son corpus iconographique, non seulement selon son propos, mais aussi selon sa reproductibilité. Il a fait le choix de présenter des images qui seraient appréciables comme telles, au-delà de leur simple présence documentaire. Les images architecturales qu'il a rejetées auraient certes attesté l'existence et la forme générale des bâtiments auxquels il faisait référence, ils auraient néanmoins perdu leur monumentalité admirable, et n'auraient été que documents sans qualité esthétique propre.

62 - MELOT Michel. *Mirabilia. Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel*. p. 145

Du texte et de l'image

Dans le livre d'art, le rapport du texte à l'image est calqué sur la dichotomie entre l'artiste et l'auteur (ou les auteurs). Les images appartiennent à l'artiste, le texte à l'auteur. Comme le souligne Ivonne Riolland dans *Le Livre comme espace d'absorption*, l'artiste et l'auteur des textes du livre d'art tendent à se constituer en co-auteurs. Elle ajoute que « la structure du commentaire résorbe souvent ce face-à-face par une hiérarchisation qui fait de l'artiste l'objet du discours de l'écrivain, placé de ce fait en position dominante ⁶³ ». Cette subordination n'est toutefois pas systématique. Les livres d'art font preuve d'une grande variété, entre ceux où l'image est à l'appui du texte, ceux qui sont de véritables catalogues visuels, et ceux qui se posent à la charnière de ces deux pôles opposés, où la relation entre le texte et les images, entre les œuvres et leur commentaire, fait parvenir le livre à un équilibre d'un langage texte/image nouveau. L'équilibre et le rapport de force entre le texte et les images semblent régis, d'une part par la volonté éditoriale d'en faire primer l'un sur l'autre, d'autre part par la lecture que l'on fait du livre. Si la proportion visuelle de texte par rapport à celle d'image *a priori* annonce la disposition hiérarchique du livre, il semble que chaque livre entretienne un rapport unique qui n'est pas réductible aussi facilement à un rapport de soumission de l'un à l'autre.

C. La rematérialisation dans l'espace du livre

La galerie d'images

Dans un espace muséal moderne, les œuvres au mur « respirent ». Le White Cube donne aux tableaux des marges, parfois murs entiers, pour que chacun puisse être apprécié individuellement et indépendamment de son intégration au sein d'un corpus d'œuvres sélectionnées pour l'exposition. Dans le livre d'art, les images d'œuvres souvent se côtoient visuellement, parfois sur la même page, parfois dans des face-à-face sur des doubles pages. La mise en page relève d'un défi éditorial, comme pour le curateur voulant préserver aux œuvres un espace d'appréciation esthétique propre. L'éditeur doit faire coïncider dans l'espace du livre un corpus d'œuvres parfois hétéroclite, surtout lorsqu'il s'agit de catalogue d'exposition d'artistes multiples (en particulier les expositions thématiques qui s'étendent sur plusieurs siècles). De plus, la mise en page doit prendre soin à ce que les images ne s'influencent pas entre elles. Les tableaux ont leurs référentiels propres, dans leurs gammes chromatiques, leurs masses de couleurs et leur construction interne selon les lois de la

63 - RIALLAND Ivonne. *Le Livre comme espace d'absorption*

perspective. Qu'ils se côtoient sur la page, et ils risquent de se parasiter les uns les autres. Si l'œil du XIX^e pouvait, lui, séparer nettement les œuvres les unes des autres sur le mur du salon d'art, à une époque où elles couvraient les surfaces du sol au plafond, c'est grâce une hiérarchie des genres et à l'autorité du cadre⁶⁴. À l'inverse, la possibilité de faire se côtoyer des œuvres qui n'eurent jamais la possibilité d'ainsi être mises en rapport incite une tendance comparatiste dans le livre d'art. Jean-Claude Chirollet souligne cet esprit comparatiste dix-neuviémiste, et son amplification par la numérisation quasi-systématique du patrimoine artistique, « plaçant les œuvres dans un vaste champ de relations conceptuelles, mais aussi de relations sensibles d'un nouveau genre, médiatisées par les conditions technologiques de fabrication logicielle des images ⁶⁵».

Nourrissant la tendance comparatiste née des flux d'images dématérialisées, le livre d'art permet de mettre côte à côte des œuvres picturales, au-delà des frontières et des siècles. Les mises en relation comparatistes, parfois utilisées à outrance comme un jeu éditorial visant ouvertement à proposer de nouvelles approches esthétiques, furent vivement critiquées. Ce fut le cas de projets éditoriaux de Malraux, comme *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Malraux fut fustigé pour ses mises en comparaison de statues d'origines et d'époques éloignées, où les éclairages dramatiques sous lesquels les photos étaient prises donnaient aux visages solennels des traits similaires⁶⁶. À ces prises de vues s'ajoutaient les textes épris d'un romantisme malrusien s'appropriant les œuvres en leur donnant de nouvelles significations (leur « renaissance »). D'une façon plus modérée, ces mises en page comparatistes se justifient pour exposer l'appartenance d'une œuvre particulière à un ensemble plus grand, que ce soit une certaine histoire de l'art ou l'ensemble des œuvres d'un peintre ou d'une école. On le constate dans un exemple comme le *Vermeer* de Citadelle & Mazenod⁶⁷ (et beaucoup d'autres livres sur Vermeer), où les doubles pages montrant côte à côte de nombreuses vues d'intérieurs, et permettent d'alimenter un discours sur la structure de son œuvre.

Le cadre

Le rapport du cadre au tableau, par le rôle significatif qu'on lui a prêté, changea considérablement d'une époque à l'autre. Les icônes orthodoxes font usage du cadre (en tant que partie intégrante de l'icône) comme figuration du rôle transcendantal de l'image, comme une porte reliant notre monde à celui du Royaume de Dieu. Les cadres des tableaux religieux participaient à leur intégration dans l'espace du lieu de culte. Le cadre d'un tableau n'est pas anodin. Même quand il paraît simple

64 - O'DOHERTY Brian. *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, p. 38

65 - CHIROLLET Jean-Claude. *L'Art dématérialisé*, p. 199

66 - GOMBRICH Ernst. *André Malraux et la crise de l'expressionnisme*

67 - Voir annexe ix. et x.

ornement, il est révélateur de l'historicité, ou catalyse une certaine perception de l'œuvre qu'il circonscrit. Le cadre révèle des conditions de conception de l'œuvre, ou en induit de fausses perceptions. O'Doherty souligne l'importance du cadre dans l'exposition de salon, où « chaque tableau était vu comme une entité autonome et se trouvait totalement isolé de son voisin de nuitée, à l'extérieur par un cadre massif, à l'intérieur par un système perspectif complet⁶⁸ ». Or, la galerie d'art moderne et le livre d'art ont fait disparaître le cadre. Si la disparition du cadre en galerie concernait l'art moderne et contemporain, en création parallèle de son espace d'exposition dédié (le White Cube), celle dans l'espace du livre s'applique aux tableaux anciens. Le cadre n'est pas conservé lorsqu'il ne se confond pas dans son unité physique et sémantique avec l'œuvre (le cas des icônes, des retables...). Dans le musée imaginaire imprimé est présenté « un monde de l'art d'où tout cadre a disparu⁶⁹», remplacé par les marges et l'espace blanc de la page.

D'une part, on pourrait voir la perte du cadre comme l'affranchissement des œuvres de leur historicité (des œuvres mises à égal dans l'espace du livre). D'autre part, la marge, faussement neutre, faussement inexistante, circonscrit l'œuvre dans une esthétique normée, négligeant cet élément qui participait à l'expérience esthétique du tableau original. C'est bien l'image de l'œuvre qui est mise en page, interrompue par un espace blanc qui s'étend jusqu'au tableau voisin, et non le tableau-même.

La perte de l'espace

Bien évidemment, l'expérience esthétique de l'œuvre dans le livre ne saurait reproduire celle d'une œuvre in situ. Même si un tableau est bi-dimensionnel, la troisième dimension est déterminante dans son approche. L'image de l'œuvre n'en reproduit pas même des facteurs ambiants comme l'éclairage (préférant la lumière neutre de l'éclairage photographique). L'œuvre in situ se découvre d'une manière qui n'est pas anodine (déambulation, besoin de se reculer, ou impossibilité de se mettre à distance pour voir l'entièreté du tableau...), et forme un dialogue spatial avec son regardeur, qui a la possibilité de se mettre au mauvais endroit, de travers, trop près ou trop loin. Cela est d'autant plus évident quand le lieu de l'œuvre est d'une importance sacrée. L'œuvre réduite à l'espace du livre est statique sur sa page. Alors que dans l'espace, le regardeur participe spatialement à la production de sens, ce facteur est réduit à néant dans l'espace du livre.

De plus, l'absence du cadre dans les reproductions dans les livres contribue aussi à faire oublier au lecteur l'existence de la troisième dimension propre au tableau original, sa matière picturale. Si la

68 - O'DOHERTY Brian. *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, p. 38

69 - MALRAUX André. *Le Musée imaginaire*, p. 238

peinture a présenté pour beaucoup de son histoire une *cosa mentale*, la matière du pigment, les traces du geste du pinceau, les sillons de l'épaisseur de la peinture disparaissent avec la troisième dimension. Les tableaux lourds de peinture, les Van Gogh aux épaisses matières sont remplacés par la matérialité des couches d'encre d'imprimerie et par les microsillons de la trame sur le grain du support papier. La faible troisième dimension du tableau, qui le distingue en tant qu'objet matériel est perdue. L'image imprimée de l'œuvre n'a que deux dimensions.

Aussi, la réduction du format de l'œuvre pour l'intégrer au livre a d'autres conséquences que la simple perte de taille, de monumentalité et de détails. L'œuvre est ramenée au format du livre, intégrée à son ordre, son unité. Si un tableau perd sa monumentalité, son image peut retrouver dans le format du livre d'autres caractéristiques, qui, lui seront propres. La cérémonieuse image pleine-page, la double page, ou le dépliant donnent par la mise en page une nouvelle lecture de l'œuvre, une expérience esthétique indépendante de celle de l'œuvre originale.

Le détail autonomisé

La photographie de détail dans le livre d'art a très tôt été utilisée. Dans une visée purement pragmatique, le détail permet, pour les larges images, de préciser des zones d'un tableau que la reproduction ne saurait rendre clairement au lecteur. Le détail est un moyen de rendre visible ce qui disparaît dans l'imperfection technique de l'imprimé. Or, dans une approche esthétisante, le détail crée aussi une nouvelle lecture de la peinture. Daniel Arasse prend comme exemple *Cent détails provenant des peintures de la National Gallery* (de Kenneth Clark, 1938), et remarque qu'« autorisés par l'amélioration des techniques de reproduction photographique, les livres sont conçus pour le plaisir de l'œil ⁷⁰ ». Le détail est arraché à la peinture, autonomisé par l'éditeur, et intégré à un discours ou une certaine conception de la peinture qui lui est propre, détaché de la composition d'ensemble de l'œuvre originelle. L'autonomisation du détail dans le livre d'art déconstruit un des mystères de la peinture, en pointant du doigt les indices qui y sont dissimulés. De plus, l'autonomisation d'un détail déconstruit la composition d'ensemble, parfois faisant écho à la manière dont un peintre peint son tableau ; car si certains mouvements de peinture ont privilégié la composition d'ensemble, certains peintres (Delacroix, par exemple) ont fait de leurs tableaux une composition de détails ⁷¹. Ainsi, les libertés de recadrages de l'éditeur, au-delà d'être un parti-pris construisant sur de la matière picturale pré-existante, peuvent aller à rebours de l'acte créateur du peintre.

70 - ARASSE Daniel. *Le Détail*, p. 7

71 - Ibid. p. 197

Maquette et intégration

Le processus éditorial fonctionne selon la construction d'une charte graphique (propre à un livre ou à une collection entière), et la soumission de ses contenus textes et images à ces grilles invisibles de composition. Le livre soumet l'ensemble du corpus iconographique à son ordre pré-établi. Il est impressionnant de voir des collections comme « La Petite collection » de Taschen, ou « Phaidon Focus » de Phaidon, qui ambitionnent de rationaliser toute une histoire de l'art dans un ensemble similairement composé. Les œuvres de siècles et de lieux si différents se retrouvent pensées, classées, inventoriées selon une même maquette. On retrouve cette même ambition dans un livre comme *The Art Museum* de Phaidon, où l'éditeur souhaite regrouper en un volume un « musée imaginaire » de l'art, où chaque double page offre une mise en page rappelant les cartouches standardisés de dessin industriel où sont répertoriés artistes, mouvements, époques, selon une linéarité temporelle. Ce même cartouche, dont l'anonymat et la normativité est faussement neutre, est appliqué à des millénaires de création, indépendamment des propres mises en situation des objets originaux. Les images y sont des objets éditoriaux sur lesquels jouer pour créer un ensemble visuellement cohérent, selon les lois de la maquette prédéterminée.

III. L'ACTE ÉDITORIAL TRANSFORMATEUR

On a constaté dans la première partie qu'avant même d'arriver à la question de l'action de l'éditeur, l'image d'œuvre d'art est déjà passée par tant d'états, dus à tant de volontés ou d'aléas. Les transformations propres au procédé de reproduction sont inévitables, sans compter les erreurs et des hasards des machines. Il n'y a pas eu une seule métamorphose, de l'état d'œuvre d'art à celle d'image dans le livre, il y a eu plusieurs métamorphoses successives, pour finalement s'achever par cette rematérialisation.

Le livre est un média normatif, et les images dans le livre sont de la matière pigmentaire organisée selon choix, volontés et contraintes. Quels sont ces volontés qui font du livre d'art ce qu'il est, les acteurs qui décident et participent à la production d'un nouveau sens dans l'espace du livre ?

A. L'autorité supérieure

1. L'éditorialisation

Comme nous l'avons vu en première partie, le XXI^e siècle est celui d'une profusion de contenu iconographique. Dans la surabondance d'images circulant, venant de toutes origines et de toutes qualités, une fonction absolument cruciale prend un nouveau sens : celle d'éditorialisation de contenu⁷². Ce rôle pastoral consiste à trouver, dans la masse de contenus accessibles à tous, celui de qualité supérieure, et lui assurer une visibilité hors de la masse. Il faut maintenant puiser dans des bases de données numériques aux ressources iconographiques qui se multiplient chaque jour par l'archivage et la numérisation des collections, publiques ou privées, du monde entier pour en

72 - La notion d'éditorialisation de contenu ne s'applique pas uniquement aux images, mais plus généralement à l'ensemble des données de l'Internet.

ressortir le contenu pertinent. Véronique Mesguich remarque l'émergence sur l'Internet de l'expression *content curation* depuis 2009, et l'importance grandissante de ces « curateurs de contenu ». Cette fonction de « mettre en place des filtres humains capables d'ordonner, de hiérarchiser et d'éditorialiser des contenus⁷³ » deviendrait peu à peu plus importante que celle de créateur d'information. Ce rôle était autrefois réservé à l'éditeur ou bien, dans le cas des œuvres d'art, au curateur de musée. Ils étaient alors les seuls possesseurs de l'appareillage technique et de l'autorité nécessaire. La possession des moyens techniques était alors un critère déterminant pour être, ou non, éditeur ou curateur. Or, le Web 2.0 a fait émerger un grand nombre d'outils d'éditorialisation pour que chaque utilisateur puisse se prêter au jeu et créer ses propres collections. Par exemple, Tumblr est une plateforme permettant de diffuser, partager et éditorialiser des contenus principalement visuels⁷⁴. L'éditorialisation est à la portée de tout blogueur amateur. L'accès démocratisé aux technologies auparavant réservées aux professionnels de la culture fait déferler des vagues d'amateurisme face auxquelles ils doivent justifier leur statut supérieur. La désinstitutionnalisation des espaces d'exposition avait mené au « tous-artistes » post-moderne, les téléphones-appareils photos et les réseaux sociaux au « tous-journalistes »... L'arrivée de l'amateurisme sur les plates-bandes des industries et médiateurs culturels demande aux professionnels de justifier non plus leur profession, mais leur savoir-faire. L'éditeur se distingue alors d'entre les autres par la qualité de son travail d'éditorialisation. Il se doit de justifier sa qualité d'éditeur de métier, et non de simple détenteur du dispositif.

2. La garantie institutionnelle

Si les images d'art et l'acte éditorial sont à la portée de tous par l'Internet, le livre d'art néanmoins distingue son corpus des flux d'images dématérialisées par plusieurs facteurs. Premièrement, il induit une garantie de la qualité et de la pertinence du contenu proposé. Le lecteur s'en remet à la maison d'édition ou au musée ; la responsabilité de l'éditeur est accrue dans ce sens qu'il tire son pouvoir non plus de sa capacité d'accès au contenu, mais par la confiance qu'on met dans son jugement de valeurs et son savoir-faire professionnel. Il a aussi un pouvoir de légitimation des œuvres d'art, aussi bien dans un ordre esthétique qu'historique (il est garant de l'historicité officielle de l'image).

L'idée de la garantie institutionnelle est développée en rapport au rôle du musée par Jean Davallon

73 - Véronique Mesguich. *Enjeux et dimensions*

74 - Voir annexe iii.

dans *L'Exposition à l'œuvre*, en questionnant (entre autres) le statut des œuvres et leur articulation au regard du public. Le musée en exposant un tableau le patrimonialise, lui donne une légitimité en tant qu'œuvre d'art notoire : il le rend chef-d'œuvre. La patrimonialisation, selon Davallon, met en jeu trois processus :

« (i) Le premier est la reconnaissance de l'œuvre comme "monument". Il est pris acte que ce sont de grandes œuvres au caractère exceptionnel (...). Ce caractère d'exception sera d'ailleurs institutionnellement garanti et légitimé par des experts réunis en commission. L'expertise devra s'appuyer alors, non sur l'esthétique comme théorie d'une relation individuelle à l'œuvre, mais bien sur un savoir établi, public, reconnu et stable.

(ii) La constitution de ce savoir correspond à celle de l'histoire de l'art. Non seulement celle-ci va permettre d'authentifier les chefs-d'œuvre, mais elle permettra de le faire en donnant sens à la collection. (...)

(iii) Cependant, avec ces deux premières opérations, nous n'avons pas encore la conception moderne du patrimoine comme bien inaliénable d'une communauté. Un troisième processus est nécessaire : une reconnaissance de ce bien par un public⁷⁵ ».

Le livre d'art fait fonctionner un processus semblable à celui-ci dans l'élaboration de son corpus iconographique : il confère à un objet le statut d'œuvre notoire et il se porte garant de ce statut, il rassemble un corpus pertinent qui possède une unité de sens, et présente ce corpus à un public. Les garanties qu'offre le livre sont les savoirs-faire professionnels (reflétés dans la qualité de la fabrication de l'objet), la véracité des textes, la qualité de la photogravure, le nom de la maison et la déontologie professionnelle associée, le poids historique et la valeur culturelle de l'objet. Tout cela légitime les prises de position et les choix éditoriaux aux yeux du lecteur. Or, le musée, à la différence du livre d'art, valorise le *hic et nunc*, le poids des œuvres dont le visiteur est en présence et de leur historicité. Le corpus iconographique du livre d'art (comme « musée imaginaire ») créé dans l'enceinte du livre l'intemporalité d'un « surmonde » de l'art, indifférent à l'unicité du chef-d'œuvre. « À toutes les œuvres d'art qu'il élit, le Musée imaginaire apporte une énigmatique délivrance du temps », écrit Malraux⁷⁶. Le corpus iconographique que le livre d'art propose est dans le pli entre le musée et les contenus numériques de l'Internet. Il possède d'une part les mêmes caractéristiques de responsabilité éditoriale, de pouvoir de légitimation et la garantie institutionnelle que le musée. D'autre part, il est affranchi des limitations physiques et contextuelles dues à la matérialité de l'œuvre.

75 - DAVALLON Jean. *L'exposition à l'œuvre*, p. 243-244

76 - MALRAUX André. *Le musée imaginaire*, p. 88

B. La figure de l'éditeur

1. *Curating et curators*

L'éditeur d'art est un médiateur entre un contenu artistique et son public. Il sélectionne ce contenu, l'organise et en conditionne la réception. En cela, le rôle de l'éditeur est très similaire à celui du curateur d'exposition. Le *curator* est devenu une figure importante, visible et mise en valeur, de l'exposition d'art. Le terme de « curateur » ou « curator » a remplacé « commissaire d'exposition ». Tandis que le terme de « commissaire » installait l'idée d'un métier subordonné et dépendant de l'exposition, « curateur » semble davantage définir celui qui s'adonne à une pratique en soi, indépendante de son contenu. Le *curating* est devenu une discipline à part entière (avec ses manuels, ses magazines, ses débats, ses écoles... son monde professionnel propre). Les curateurs sont devenus des figures prééminentes du monde de l'art à partir des années soixante. Les galeries et foires d'art moderne, les initiatives préfigurant des *artist run spaces*, ont mis en avant des figures de curateurs tels que Lucy Lippard, Harald Szeemann ou Hans Ulrich Obrist. L'essor des curateurs a enclenché des inquiétudes, ainsi que des critiques sévères quant à l'instrumentalisation des œuvres au profit d'un discours nouveau qui échapperait aux artistes. Jérôme Glicenstein note l'incrimination adressée à Lucy Lippard par Peter Plagens dans sa critique de l'exposition 557,087 : « Un style suffisamment envahissant pour conduire à la conclusion que Lucy Lippard est en fait l'artiste et que son médium, ce sont les autres artistes⁷⁷ ». Ces réprobations furent émises non seulement par les critiques d'art, mais également par les artistes qui virent leur œuvres leur échapper. Daniel Buren, dans un texte intitulé *Exposition d'une exposition* dit : « Ici, c'est bien l'équipe de Documenta, dirigée par Harald Szeemann, qui expose et s'expose. Les œuvres présentées sont les touches de couleurs —soigneusement choisies— du tableau que compose chaque section dans son ensemble (...). Il est vrai alors que c'est l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme œuvre d'art⁷⁸ ». Le curateur se présente comme, soit un professionnel de la médiation, soit un de ces « super-artistes » critiqués, faisant de l'art avec des matériaux artistiques pré-existants. Comment différencier le travail de l'artiste et sa démarche auctoriale propre, du contenu mis en scène et médiatisé par le curateur ? L'absence d'un parti-pris auctorial explicitement visible de la part du

77 - GLICENSTEIN Jérôme. *L'invention du curateur*, p. 42 (citant une critique du magazine Artforum de novembre 1969, p. 64-67)

78 - BUREN Daniel. *Exposition d'une exposition*, à propos de la Documenta 5.

curateur semble être la maigre garantie donnée au visiteur qu'une œuvre exposée transmet avec justesse l'expérience esthétique et le discours voulu par l'artiste. En cela, l'espace aseptisé du White Cube induit une impression de neutralité dans la présentation des œuvres, et contribue à rassurer (parfois fallacieusement) sur l'authenticité de l'expérience esthétique d'une œuvre. Jérôme Glicenstein élargit la question de l'auctorialité du curateur d'art contemporain aux pratiques de commissariat des musées d'art moderne ou ancien⁷⁹. Le curating a, en effet, aussi mis en question le travail des conservateurs du passé, dont les musées n'ont finalement jamais présenté leur contenu dans la neutralité, car conçus et administrés par des groupes ayant un point de vue particulier sur l'art (et parfois intéressé). Car, si les artistes vivants et contemporains de la mise en exposition de leurs œuvres peuvent se plaindre d'un processus d'instrumentalisation par les médiateurs de l'art, les morts demeurent silencieux. Les images d'œuvres d'art ancien sont utilisées au profit de discours, comme illustrations de thématiques, ou intégrées à des revendications auctoriales qui échappent à la mémoire de l'artiste. Le curating des tableaux orphelins laisse un champ libre de création auctoriale au médiateur. L'instrumentalisation des œuvres par le curateur d'exposition est un écueil inévitable lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art ancien, un dialogue à sens unique avec un passé qu'on suppose.

2. Des choix éditoriaux

L'édition d'un livre d'art est une suite de prises de décisions et de choix éditoriaux. Le livre d'art propose une lecture d'un corpus d'œuvres structuré dans une séquence spatio-temporelle. À l'instar du curateur, l'éditeur a pour rôle de choisir des contenus, de les ordonner, et d'en assurer la médiation auprès du public du livre. Le corpus compose alors lui-même une nouvelle œuvre. Comme vu dans la seconde partie, le livre d'art implique par sa normativité une nouvelle lecture de l'œuvre, et confère ainsi un sens nouveau au corpus. La séquentialité du livre, et la présence parallèle du texte imposent que les images d'œuvres y soient perçues indépendamment de leurs originales, et en fonction de celles qui sont rassemblées avec dans le livre : la création d'une histoire de l'art. L'organisation de la mise en livre, et l'apport textuel aux images, conditionne leur réception. De même, l'accent mis sur des aspects formels conditionne la vision qu'on en a (une attention excessive aux détails prélevés donnera l'idée d'une peinture fragmentaire, insister sur la monumentalité de tableaux affaiblira la puissance d'autres œuvres du même corpus pourtant non moins

79 - GLICENSTEIN Jérôme. *L'invention du curateur*, p. 85

monumentales...). Ce curating du livre et ces choix éditoriaux sont tout sauf neutres. Par exemple, des livres comme *The Art Museum*, de Phaidon⁸⁰, par la présentation des œuvres en une séquence de fiches techniques, donne finalement une vision normative d'une histoire de l'art, qui serait le produit d'une séquence d'innovations artistiques réductibles à des objets ou des personnes d'une importance égale dans une continuité d'une « histoire mondiale de l'art ».

Parfois, les choix éditoriaux sont déclarés ouvertement dans une préface. Un catalogue d'exposition sera le plus souvent préfacé par le commissaire d'exposition, qui y explicitera les objectifs et la raison d'être qui rassemblent un tel corpus en un tel agencement. Or, certains livres d'art, comme ceux de « La Petite Collection » de Taschen, en l'absence d'une prise de position énoncée, semblent faussement offrir une vision neutre, globale et complète de la vie et de l'œuvre d'un peintre. « La Petite Collection » ne donne qu'une présentation brève de l'artiste et de l'auteur sur la jaquette du livre, et aucune introduction au sein du livre relié. Brigitte Ouvry-Vial questionne ce paradoxe de la caution éditoriale pour l'édition littéraire : « Force est de constater qu'on ignore, sur le fond, les objectifs des éditeurs vis-à-vis des textes et des lecteurs. S'agit-il d'établir les conditions d'une lecture immédiate, facile, par un lecteur ordinaire, ce qui ne suppose pas nécessairement la préparation d'un texte au rabais ? S'agit-il de provoquer une émotion esthétique ? Ne pourrait-il s'agir, avant tout, de travailler la performance du texte pour le rendre accessible à un lecteur compétent ? Ou de l'adapter tout simplement à un public socio-historique donné, fut-il incompétent ?⁸¹ » Le commentaire « grand public » de l'œuvre d'un peintre ignore les querelles des historiens pour donner à voir l'ensemble des représentations les plus communément admises par le monde de l'art. De plus, le choix du corpus, ainsi que les œuvres auxquelles on consacre une importance majeure, seront déterminés selon des logiques non-dévoilées. Les œuvres présentées comme majeures seront isolées en pleine-page, et des œuvres dites mineures évoquées par de petites vignettes ou rassemblées comme des planches de négatifs photographiques. On constate la promulgation d'une vision de l'œuvre d'un artiste par un éditeur, comme une encyclopédie validée par les pairs du monde de l'art, tout en ignorant le positionnement critique de l'éditeur, qui pourtant est, on l'a vu, inévitable.

À cela s'ajoutent les objectifs plus larges qui influent sur la forme du livre et son contenu : l'incorporation du livre au catalogue de l'éditeur et la cohérence du livre avec ses publications précédentes. De même que le corpus d'œuvres au sein du livre doit émaner d'une logique organisationnelle, le livre d'art dans sa forme et son contenu doit former un ensemble cohérent avec

80 - Voir annexes vii. et viii.

81 - OUVRY-VIAL Brigitte. *L'Acte éditorial : vers une théorie du geste*

la collection de l'éditeur. Des collections aux maquettes peu souples subordonnent les contenus à une standardisation systématique. Il est curieux de voir des collections comme « La Petite Collection » de Taschen faire des livres aux maquettes et déroulement similaires, et qui, encyclopédistes, y coulent toutes créations artistique, de Jérôme Bosch à Le Corbusier. Le site internet de Taschen présente ainsi que « chaque volume de la Petite Collection Art de Taschen contient : une chronologique (sic) détaillée de la vie et de l'œuvre de l'artiste qui rend compte de son importance culturelle et artistique ; une biographie concise ; une centaine d'illustrations couleur accompagnées de légendes explicatives⁸² ».

Jean Davallon distingue, dans ses réflexions sur le musée et l'exposition, une différence fondamentale entre l'exposition, qu'il qualifie de dispositif médiatique, et le musée, dispositif institutionnel⁸³. Ces deux dispositifs diffèrent en ce que le premier propose de montrer un contenu choisi, et le second de transmettre un savoir avéré. Le livre d'art, le catalogue de musée, ne sont pas des dispositifs institutionnels. Alors que dans l'imaginaire commun, le livre possède un devoir de vérité, en réalité, la véracité et la neutralité du contenu du livre ne tient qu'à l'éthique de l'éditeur. Il n'est en nul cas tenu de présenter un savoir objectif. Si les œuvres sont présentées dans la plus grande neutralité, la sélection du corpus, en revanche, présente une certaine vision d'un ensemble plus global. L'énonciation éditoriale s'exprime aussi dans le choix et l'agencement du corpus proposé. Le travail de l'éditeur induit une certaine production de signification, produite non pas par les œuvres, mais par le livre en tant que dispositif médiatique.

3. L'énonciation et l'auctorialité

Le déroulement séquentiel du livre, le chapitrage, les liens entre les éléments qui le composent, découlent du choix de l'éditeur. Si ce dernier ne fait pas partie des agents producteurs de contenu, il est néanmoins celui qui en commande les éléments et contrôle l'agencement. Il est depuis longtemps reconnu que la médiation éditoriale et la figure de l'éditeur ont un rôle déterminant lors de l'édition de textes. Les études portant sur l'influence de l'éditeur sur le livre se concentrent surtout sur le domaine de la littérature ou des sciences humaines et sociales. Les débats sur le rôle de l'énonciation éditoriale se portent sur la création littéraire actuelle, ou sur l'historiographie de

82 - Description des ouvrages de la collection sur <https://www.taschen.com/pages/fr/search/petite-collection>

83 - DAVALLON Jean. *L'exposition à l'œuvre*, p. 279

grandes œuvres. Ils partent de la question des rapports entre auteur et éditeur. Or, dans le livre d'art, l'éditeur n'est pas le « metteur en texte » d'un auteur, il est l'instigateur et le coordinateur d'un projet éditorial. Ainsi, le rôle de l'éditeur comme chef de projet, médiateur d'un contenu hybride de texte et d'images demeure peu documenté. L'éditeur de livre d'art (et de beaux-livres plus généralement, en contraste avec celui de livre « en noir ») non seulement coordonne la production, mais, dès l'origine du projet, en oriente et dirige les choix éditoriaux.

Dans le cadre de la critique littéraire, Emmanuël Souchier souligne que l'éditeur, qui se dit au service du texte, omet de préciser qu'il « exerce un pouvoir d'existence matériel, visuel sur ce même texte qui se traduit précisément à travers l'énonciation éditoriale⁸⁴ ». Souchier parle d'« énonciation polyphonique » pour qualifier cette multiplicité de marques énonciatives apposées sur le livre lors de l'intervention des acteurs de la chaîne de conception et de production du livre. Dans le cas de l'édition littéraire, cette polyphonie se réfère à des instances parlant à travers le discours de l'auteur du texte. Elle s'applique aux livres qui résultent d'une « mise en livre » d'un texte pré-existant. Or, le livre d'art, est un produit d'auteurs multiples, dont on ne sait identifier un « texte » (ou séquence texte/image) original. Le livre d'art, dans sa forme et son contenu, est consécutif de l'émergence d'un projet éditorial. La genèse du projet est un travail de la volonté de l'éditeur, non celle des peintres, auteurs de textes ou autre instance énonciative qui prennent part au discours du livre. Donc, contrairement aux livres littéraires, les actes d'énonciation de l'éditeur ne vont pas à proprement parler interférer avec un discours original, en formant un texte second se superposant au texte premier⁸⁵. Elles sont davantage les marques visibles de la charpente du projet éditorial, de l'architecture du livre.

Les marques d'énonciations présentes dans le livre d'art proviennent de multiples acteurs : auteurs, typographes et graphistes, imprimeurs et photographes... L'absence d'une séquence texte/image originelle d'un auteur identifié auxquelles les marques d'énonciations polyphoniques se juxtaposeraient mettent en évidence un fait : le livre d'art n'a pas d'auteur au sens traditionnel du terme. Il est l'œuvre de plusieurs acteurs du livre, qui ont, ou non, conscience de leur rôle auctorial. En effet, s'ils œuvrent collectivement dans la création du livre, les acteurs de la chaîne de production du livre n'en ont pas une vision globale, ni du projet, ni de sa finalité. Un iconographe ne sait pas la forme finale qu'aura le livre qui comprendra ses images, le graphiste travaillant sur une maquette ne connaît pas encore le texte qui y sera coulé, et le photographe n'aura de mot à dire que sur la qualité de l'imprimé... La part d'auctorialité des acteurs est dissoute dans la dimension collective et

84 - SOUCHIER Emmanuël. *L'image du texte*

85 - Ibidem.

systématique de la production du livre. La notion d'auteur est peu affirmée dans les livres d'art. Les couvertures, souvent, n'en portent pas de nom. Les catalogues d'expositions portent parfois celui du commissaire, et les livres d'art celui de l'écrivain des textes... En revanche, on constate que si l'idée d'un auteur identifié et unique est dissoute dans le livre d'art, les couvertures des livres demeurent néanmoins estampillées systématiquement d'un nom : celui de l'éditeur. C'est sous ce blason que demeure anonyme la polyphonie énonciative des multiples instances qui participent à la production du livre d'art.

La mise en retrait des acteurs de la production du livre derrière la figure de l'éditeur, dans un flou quasi-anonyme, a également comme effet de créer ce faux sentiment de neutralité dans l'acte de médiation. La caution du nom de la maison d'édition couvre l'équipe et l'historicité de la conception du projet éditorial. Les noms des collaborateurs inscrits au colophon seuls révèlent la polyphonie énonciative du livre d'art. Cet anonymat conforte le lecteur dans ce sentiment d'avoir, lorsqu'il manipule le livre d'art, un accès à un ouvrage d'ambition encyclopédique, de vérité objective et neutre.

C. Formes de nouvelles vies dans les livres d'art : trois études de cas

Cette étude de cas n'a pas pour but de constituer par l'exemple une typologie des genres de livre d'art. C'est plutôt l'application à quelques exemples concrets des éléments mis au jour lors de ma recherche. Les livres étudiés sont :

- *Les Voix du Silence*, pour présenter les livres d'André Malraux, car son apport en tant qu'auteur de livre d'art et son utilisation libérale des images d'œuvres font de lui un éditeur notoire.
- *The Art Museum*, publié chez Phaidon, choisi comme exemple des livres qui ont vocation à présenter une histoire de l'art comme un inventaire visuel.
- *Vermeer*, publié chez Citadelles & Mazenod, pour présenter les livres de cet éditeur spécialisé dans le livre d'art, qui fait preuve d'un grand savoir-faire.

1. L'éditeur-auteur : André Malraux

André Malraux conçut ses projets éditoriaux comme éditeur-auteur. Ses critiques (comme

Gombrich dans son texte « Malraux et la crise de l'expressionnisme ») lui ont reproché de tromper le lecteur qui a foi en la caution éditoriale, et de proposer un travail de création auctorial qu'on confond avec un livre soumis à l'éthique de la neutralité de l'éditeur. Malraux s'est toujours défendu en revendiquant expressément cette dimension auctoriale sur ses travaux d'éditeur. Il écrit que « pour un très petit nombre d'hommes, passionnés d'histoire, [le passé historique] est l'objet d'une interrogation ; son élucidation est une conquête, sans cesse poursuivie, sur un chaos. Pour tous les autres, il ne devient vivant qu'en devenant une vaste fiction légendaire (...). » Malraux s'employa à alimenter cette « vaste fiction légendaire » dans ses projets éditoriaux, produisant les renaissances des œuvres d'art dans ses livres. Georges Didi-Huberman commentera le processus du travail de Malraux et sa dimension collective « qui incarne l'idée benjaminienne de "l'auteur comme producteur". Car c'est en modifiant et en maîtrisant de bout en bout les *conditions de production* de ses albums —et du rapport qui s'y instaure entre son texte et les images montrées, *montées en regard*— qu'André Malraux a fait œuvre originale. (...) À strictement parler, d'ailleurs, Malraux fut le « directeur artistique » de toutes ses entreprises éditoriales (...)»⁸⁶.

Le titre des *Voix du silence* exprime ce désir de Malraux de parler au travers (plus que de faire parler) des images qu'il utilise. Le texte de Malraux romance l'art, en fait naître une histoire. Il fait référence aux tableaux en en exemplarisant le contenu pictural, mais en omettant les caractéristiques de l'objet tableau. Les dates et les dimensions sont oubliées. Les images sont légendées très sobrement. En cachant au lecteur l'historicité de l'œuvre originale, Malraux induit la renaissance de l'œuvre selon des modalités siennes. L'image devient objet pictural intégré à son « histoire » d'art.

Dans *Les Voix du silence*, comme dans les autres livres de Malraux, les jeux de lumières dans la prise de vue photographique, les face-à-faces des statues sont utilisés pour opérer la métamorphose des œuvres d'art, et les faire coïncider avec la forme du livre. L'iconographie prolifère. Les images suivent le fil du texte, y sont très souvent subordonnées, illustratives. Elles apparaissent lorsqu'elles sont évoquées (ou invoquées), plutôt que d'être le support duquel découlerait le texte. En outre, elles obéissent au livre et à sa maquette : elles sont tronquées pour coïncider avec le bloc de texte, recoupées pour faire des symétries esthétiques dans les fameux face-à-faces⁸⁷ (et parfois même inversées en miroir)... Les images ne sont pas des reproductions des tableaux, mais du matériel pictural pour ce nouveau discours. Quand Malraux se fait historien de l'art et commentateur d'un tableau, il se l'approprie en fait comme support à ses propres fabulations : p. 310-311, Malraux fait

86 - DIDI-HUBERMAN Georges. *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, p. 29

87 - Voir annexe vi.

correspondre harmonieusement sa voix à l'image du Prophète Balaam⁸⁸. L'image et le texte se répondent, le texte appelant l'image, et l'image nourrissant le texte. L'image ne renaît pas comme nouvelle œuvre en elle-même, mais comme partie intégrante de la nouvelle unité physique et sémantique du livre.

Les Voix du silence présente toutes ses illustrations en noir et blanc (à cause des limitations techniques de l'époque de publication). On ne saurait confondre ces noirs et blancs avec les tableaux originaux. Peut-être Malraux savait-il que de ces images transformées en masses et trames naît une nouvelle esthétique, tout aussi exploitable comme médium visuel que la peinture sur la toile. L'autonomisation des détails et l'aplatissement des plages de couleurs dans la bichromie de l'impression donnent de nouvelles images qui alimentent la prose de Malraux. Il est singulier, en effet, de voir page 98 ce détail de Frans Hals⁸⁹, dont l'aplatissement du gamut fait perdre dans le noir les détails, et l'agrandissement fait ressortir la gestuelle expressive des coups de pinceau. Cette image, Malraux la plaça là où il écrit : « Pour que l'art moderne naisse, il faut que l'art de la fiction finisse. » C'est ce qu'a fait Malraux avec ce détail, omettant l'intégralité narrative du tableau, pour n'en utiliser que ce qu'il souhaite.

Les Voix du silence n'est pas un livre d'art comme on en présuppose les caractéristiques : texte scientifique garant d'un savoir académique et tentant de reproduire avec la plus grande justesse possible des images d'œuvres d'art. Dans ses livres, Malraux a revendiqué un travail d'auteur. C'est un travail artistique en soi, une œuvre de collage et de fiction, qui imite les codes du livre d'art. Les critiques faites à Malraux sur *Les Voix du silence*, ou *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* portent uniquement sur le sentiment de tromperie : sur la ressemblance et la confusion plastique entre ces livres (de fictions artistiques, fables et poésies malrusiennes) et les livres d'art (à caution et portée académique). La fiction de Malraux est désapprouvée car elle ressemble en trop d'éléments à un véritable livre d'art. De plus, rajoutant en effet à cette confusion, Malraux dirigea également chez Gallimard et dans un format et une maquette semblables, la célèbre collection « L'Univers des formes ». Cette collection prolifique poursuit une histoire de l'art complète, où chaque volume rédigé par un ou plusieurs éminents historiens de l'art trace une période ou un mouvement particulier. Malraux coordonna la collection jusqu'à sa mort. Qu'en est-il de son influence sur cette collection ? La partie textuelle fut rédigée dans l'esprit académique le plus strict, mais, comme nous l'avons vu, le médium du livre et l'action auctoriale de l'éditeur, induisent une lecture nouvelle d'une œuvre nouvelle. Le libéralisme de Malraux quant à la direction artistique de ses propres livres, et sa

88 - Voir annexe vi.

89 - Voir annexe vii.

poursuite de la renaissance des œuvres d'art dans la reproduction et la recontextualisation ont peut-être eu une influence sur la conception et la conduite éditoriale de « l'Univers des formes ».

2. L'histoire de l'art née du récit d'images : *The Art Museum*

Parmi les livres d'art de ces vingt dernières années, se détache un genre très populaire, celui des inventaires visuels de l'histoire de l'art. Des éditeurs grand public comme Taschen et Phaidon multiplient ces livres, soit en titres uniques (*The Art Museum* chez Phaidon), soit en collections de livres à prix abordable (par exemple, la « Petite Collection » chez Taschen, la « Color Library » chez Phaidon). Le catalogage et la mise en scène d'une histoire de l'art ordonnée comme un inventaire du patrimoine culturel mondial se développe avec facilité dans le médium du livre. La nature séquentielle et sectionnaire du livre subordonne naturellement son contenu à une organisation logique.

Dans *The Art Museum*⁹⁰ (*Le Musée absolu* dans sa version française), les œuvres sont soumises à une maquette standardisée, visant à classer dans un système normé et normatif le corpus, suivant un chapitrage chronologique. La sélection du corpus, la mise en avant de certains artistes ou certaines œuvres, obéissent à des lois non divulguées, objets de choix éditoriaux. Ainsi, dans un commentaire sur *The Art Museum*, un lecteur constate que dans un « projet de cette ampleur, il y a des choix idiosyncratiques quant à qui et quoi doit être traité, et en quelle proportion⁹¹ », ainsi que l'impossibilité de réaliser l'ambition de catalogage bien trop importante pour la réalité d'un livre papier. Les auteurs et éditeurs du livre sont gardés dans un anonymat donnant une impression d'universalité encyclopédique au livre, dans les choix de ce corpus qui propose une « histoire de l'art mondial⁹² ». Aucun auteur de texte n'est mis en avant, et *The Art Museum* est présenté sur le site de Phaidon comme « conçu et édité par des éditeurs de Phaidon, avec une équipe consultante globale de spécialistes de tous les champs de l'art ». *The Art Museum*, comme la plupart des livres présentant une histoire visuelle de l'art, semble sélectionner son corpus d'œuvres davantage selon des critères d'importance historiographique que selon la valeur et l'intérêt intrinsèques des œuvres.

The Art Museum vise à présenter une histoire de l'art complète et globale depuis les grottes de Lascaux jusqu'à maintenant. Les doubles pages présentent, semblables à des planches de dessin

90 - Voir annexes vii. et viii.

91 - Commentaire du livre par un utilisateur du site goodreads.com, à <https://www.goodreads.com/book/show/12651506-the-art-museum> [consulté le 8 mai 2018]

92 - <http://fr.phaidon.com/store/art/the-art-museum-9780714856520/>

technique avec ses textes en cartouches, des artistes ou mouvements. Les sections sont divisées chronologiquement et sous-divisées géographiquement. La construction des chapitres emprunte au musée son vocabulaire (« salle » pour les pages, « exposition » pour les exergues...), dans une suite chronologique alternant des pages consacrées à des artistes, à des mouvements ou des groupes. Les textes concentrés dans les cartouches délimités sont courts, limités à chaque page, et les informations qu'ils contiennent peu détaillées, se contentant la plupart du temps de quelques éléments biographiques et contextuels. Le livre n'expose pas de texte continu permettant d'entrer dans les détails et les nuances d'un essai académique. Ces fiches techniques en doubles pages fonctionnent indépendamment, mais leur uniformisation et leur séquentialité font naître l'idée d'histoire de l'art, comme les images successives de la pellicule d'un film ou d'un flip-book. L'idée d'une continuité et d'une évolution dans les pratiques artistiques suivant une linéarité chronologique dans un continuum culturel et artistique, est induite par la séquentialité du livre, produit artificiel de la démarche éditoriale. L'apparence de la maquette, à première vue neutre et aseptisée, fait croire à une neutralité et une absence de parti-pris dans cette histoire de l'art globale. Les œuvres obéissent à une hiérarchisation qui semble basée non pas sur l'apport qu'elles peuvent donner au texte ou à la compréhension du lecteur, mais à la reconnaissance de l'œuvre comme chef-d'œuvre. Les œuvres connues ou communément admises comme « majeures » d'un artiste prendront une place importante sur la page, tandis que les œuvres ou artistes « mineurs » d'un mouvement seront réduits à l'état de miniatures. Les images sont cataloguées et triées par ordre d'importance pour faciliter une lecture simple. L'absence de marges empêche le lecteur de les considérer individuellement, et elles ne sont abordables qu'en tant qu'éléments de l'inventaire global du musée absolu. L'importance spatiale et textuelle accordée à un artiste, une œuvre, un mouvement... donne une vision de l'histoire de l'art normée. *The Art Museum* se fonde sur un déroulement historique communément attesté dans le monde de l'art. La forme du livre et son caractère normatif participent à l'affirmation de ce déroulement comme vérité établie.

The Art Museum semble donc plus enclin à faire office de livre d'images (avec sa prédominance du contenu iconographique) que d'ouvrage de référence. Or, la qualité de la photogravure n'est pas suffisante pour permettre au lecteur d'en admirer le caractère. La photogravure et les reproductions sont de qualité moyenne, comme si la beauté intrinsèque de l'image imprimée n'avait pas d'importance. Les images des œuvres dans le livre sont davantage des miniatures de catalogue que des travaux d'art qui seraient parties intégrantes d'une œuvre nouvelle. *The Art Museum* semble être pensé et ambitionné comme l'étaient les projets d'inventaires du patrimoine culturel mondial des

débuts de l'époque de la photographie⁹³. Dans *The Art Museum*, les images d'œuvres d'art sont transformées en documents iconographiques. Elles sont ici des *icônes*⁹⁴, qui rappellent aux œuvres originelles, et en ceci semblables aux images des bases de données de l'Internet. Leur métamorphose les a éloignées de leurs originales, sans pour autant valoriser leur nouvelle forme, en négligeant leur rematérialisation physique (l'impression et la mise en livre). La hiérarchisation et la présentation des images selon une logique de popularité rappellent celles des réponses aux requêtes d'un moteur de recherche. La valeur documentaire des images est alimentée par des textes courts ainsi que les métadonnées. L'intégration des images d'œuvre d'art à un corpus qui présente une « histoire » ôte l'aura de l'unicité et de la sacralité des œuvres, sans pour autant leur permettre la renaissance malrusienne comme partie d'une œuvre nouvelle. Mais, en contraste avec l'Internet, la forme du livre et le nom de l'éditeur apporte à *The Art Museum* un capital symbolique qui légitime son discours. L'ordre du livre et le poids historique de l'objet lui confèrent une certaine sacralité (celle qui fait des beaux livres des objets que l'on exhibe en *coffee-table books*). Il demeure que sa fonction recherchée (celle d'une encyclopédie visuelle d'une histoire globale de l'art), ne sait réellement rivaliser avec des projets tels que le Google Art & Culture et ses foisonnantes bases de données de photographies haute résolution⁹⁵. Ils présentent tous deux les mêmes ambitions et contenus (textes contextuels concis, métadonnées, cartes du monde, analogies lexicales avec le musée...) mais le projet de Google possède des outils plus adaptés pour la présentation à un public.

3. Le livre d'art comme œuvre totale : Citadelles & Mazenod

Le plus important éditeur indépendant de livres d'art en France est Citadelles & Mazenod. Cet éditeur se distingue par la qualité de ses livres, et sa politique éditoriale. Sur son site web l'éditeur écrit :

« Année après année, Citadelles & Mazenod maintient sa politique éditoriale originale :

- Réalisation de collections de synthèse, conçues et écrites pour être utiles aux enseignants, chercheurs, conservateurs, et accessibles au grand public d'amateurs.
- Fabrication de livres dans le respect de la tradition du métier, avec un souci de rigueur et d'exigence technique permanent.
- Publication d'un nombre restreint de titres qui favorisent le maintien d'un fonds éditorial vivant,

93 - Voir la première partie de ce mémoire, p. 8

94 - Voir la première partie de ce mémoire, p. 5

95 - Voir annexe i.

sans cesse réédité et actualisé.⁹⁶ »

Citadelles & Mazenod ainsi explicite clairement ses intentions en tant qu'éditeur de livres d'art : proposer un contenu scientifique de qualité, objectif et avéré par l'équipe éditoriale ; produire des objets livres de qualité ; refuser les collections à haut tirage (et bas prix) qui mettraient en péril la qualité générale du fonds.

Les livres de Citadelles & Mazenod font preuve d'une grande qualité d'impression et de façonnage. L'éditeur publie uniquement des volumes massifs, impressionnants non seulement par leur contenu, mais aussi par leur poids et leur présence physique. Il se dégage de l'importance physique du volume un sentiment de sacralité : le lecteur doit poser le lourd livre sur une surface pour pouvoir le consulter. L'éditeur propose d'ailleurs à la vente des lutrins, qui ajoutent au livre le cérémonial sacré dans sa consultation. Le choix du papier permet une impression précise et une belle photogravure. Les images ne se contentent pas d'être des *icônes*⁹⁷, qui entretiennent un lien transcendantal avec ce qu'elles représentent, mais sont aussi des travaux d'impression de qualité, à l'impression et aux données chromatiques maîtrisées. L'éditeur fait valoir la technique de l'image imprimée comme un art en soi, tout en prenant soin de respecter les informations picturales et colorimétriques des œuvres originales. Tout comme l'impression et le choix du papier, la reliure des livres de Citadelles & Mazenod fait preuve de respect de l'art du livre, et plus particulièrement du livre d'art. Les auteurs des textes des livres de Citadelles & Mazenod sont des spécialistes reconnus dans le champ correspondant. Les textes sont didactiques et se proposent d'apporter des éléments d'histoire, de contexte et d'interprétation de l'œuvre. Ils visent à offrir un ouvrage de référence académique très fourni, au-delà de la simple biographie agrémentée. Les monographies comme le *Vermeer*⁹⁸ explicitent sur la jaquette la démarche suivie par l'auteur des textes et l'angle par lequel il choisit de présenter l'œuvre. Ceci marque une profonde différence avec les livres d'art grand public, où souvent est omis la présentation de l'intention critique quant au déroulement du texte (comme vu précédemment dans *The Art Museum*). Les maquettes de Citadelles & Mazenod respectent des principes de lisibilité de lecture du texte et des images. L'art du typographe est ici au service de la lecture des images et du texte. Les livres font cas d'un graphisme sobre. Les marges sont généreuses et les textes très aérés, permettant aux images d'être lues par le lecteur sans se parasiter visuellement les unes les autres. Le texte est ajusté selon les images, et celles-ci sont disposées dans la page selon

96 - <http://www.citadelles-mazenod.com/lentreprise-15>

97 - Voir la première partie de ce mémoire, p. 5

98 - Voir annexe ix. et x.

leur format. Il y a un souci réel de faire coïncider le format de l'image et celui de la page, montrant un désir d'intégrer harmonieusement le corpus iconographique à l'ordre du livre.

Les images des livres de Citadelles & Mazenod ont plusieurs formes et fonctions. Dans le *Vermeer*, on trouve des miniatures, images mineures qui donnent au lecteur une idée générale de l'original, et sont particulièrement justifiées dans des cas spécifiques (par exemple pour Vermeer dans les nombreuses comparaisons des mises en scène d'intérieur). Des larges images de détails des peintures sont utilisées. D'une part, en tant que zoom, elles permettent de montrer au lecteur une spécificité dont il est question dans le texte. D'autre part, elles sont des recadrages ludiques avec peu de lien au texte, nouvelles images dont l'éditeur est l'auteur. Ce jeu des détails se trouve notamment en pleine-page, afin de combler une page blanche ou marquer une transition de chapitre. Dans ces détails en pleine-page, on peut apprécier la qualité de la prise de vue photographique et le rendu des couleurs imprimées. Le détail autonomisé voit sa dimension narrative originale déformée ou exclue au profit d'un travail sur la matière imprimée. Les œuvres d'art demeurent bien sûr présentées le plus souvent en grand format, parfois en pleine-page avec de larges marges, parfois à bord perdu (faisant ainsi concorder les limites de la toile avec les limites de la page, sans cadre), ou encore partageant la page avec le texte dans un découpage qui obéit au format de l'image (par exemple, un tableau très allongé prendra le haut d'une double page tandis que la partie basse sera réservée au texte). Dans ces grandes reproductions, la qualité de l'image permet un niveau de détail satisfaisant pour l'étude (de plus, dans le cas de Vermeer, la taille des tableaux se retrouve souvent réduite dans des rapports avoisinant le tiers ou le quart de l'original). Les marges (sans cadre) qui lui sont accordées lui permettent de respirer. Ces images sont une renaissance de l'œuvre d'art, comme *icônes* des œuvres, et comme nouvelle image, imprimée, aux qualités picturales propres.

L'éditeur coordonne les travaux des différents acteurs, s'assure de la qualité du travail de chacun. Le nom de Citadelles & Mazenod, par son savoir-faire, son expérience et sa réputation, apporte la garantie d'un produit de qualité. Les livres de Citadelles & Mazenod sont accompagnés d'un texte livrant une note d'intentions sur le projet du livre. Si l'auctorialité est inévitable, l'éditeur prend alors soin de la révéler en début d'ouvrage. L'aura de l'œuvre, disparue avec la perte de son unicité et de son *hic et nunc*, est substituée par une sacralité d'un autre ordre. Le corpus affranchi du poids de son historicité devient autre, avec une nouvelle aura liée au livre et sa valeur symbolique et culturelle.

Dans ses divers livres, Citadelles & Mazenod opère une fusion harmonieuse des arts en une seule production : œuvres d'art au travers des temps, champs littéraires variés (essais, mais aussi récits ou poésie, comme dans la collection « Littérature illustrée »), arts appliqués, art du livre, typographie,

imprimerie... Cette maîtrise des divers rôles du livre d'art, et l'affirmation du savoir-faire de l'éditeur comme maître d'œuvre d'une création collective de plusieurs arts, participent à la construction d'une sorte d'œuvre totale. L'unité nouvelle de ces arts achevée dans le livre donne lieu à l'émergence d'une identité propre et autonome du livre⁹⁹. Le livre se distingue de ses matières constitutives (les originaux), tout en les reconnaissant et les valorisant. La double nature d'*eikôn-icône* et d'*eikôn-image* des images est une consubstantiation de l'image dans le livre d'art, à la fois icône de l'original et produit de l'art de l'imprimé.

99 - Semblable à l'émergence de la gravure comme art autonomisé des tableaux originaux, comme vu en première partie, p. 6

CONCLUSION

Au XXI^e siècle, les œuvres d'art sont connues et consacrées à travers leurs diverses reproductions. Le monde de l'art a assimilé ceci dans ses pratiques, qui ont délaissé la technique pour entendre l'art comme une chose de l'esprit. La notion d'esthétique a été éloignée des critères de la définition de l'art, et la « belle peinture » ou la « belle image » relèvent désormais davantage de l'art appliqué que du monde de l'art. Les œuvres d'art contemporaines sont pensées en tant qu'« expressions symboliques, au sens où elles incarnent leurs significations¹⁰⁰ », et cette manière de penser l'art est administrée aux œuvres du passé. Ainsi les images des œuvres des siècles précédents circulent par leurs reproductions, transformées de leur état physique, mais gardant une certaine part de signification dans leur substance dématérialisée. Ces images sont transformées, déformées parfois, décontextualisées et recontextualisées à l'envi.

Si l'Internet est devenu le moyen par excellence de circulation des images d'œuvres, le livre d'art continue d'exister. On prophétise sa mort prochaine depuis le tournant du siècle, voyant dans les possibles de l'Internet son évolution future. Mais le livre n'est pas réductible aux fonctions de catalogage, visionnage et partage des œuvres de l'Internet. Qu'offre le livre d'art face à l'Internet ?

Premièrement, le livre est le produit d'un savoir-faire professionnel. L'éditeur se place comme un rempart dans le paysage éditorial actuel, contre les bases de données désordonnées, peu classées, déformées ou contradictoires de l'Internet. L'éditeur d'art en contraste voit son rôle justifié, renforcé, car il peut affirmer la valeur de son métier. Il en est de même pour les acteurs qui participent à l'élaboration des livres de qualité : imprimeurs, graphistes, relieurs... déploient les talents de leurs métiers face à l'amateurisme conséquent de l'immense liberté de l'Internet.

Les éditeurs actuels excellant dans le livre d'art sont principalement des éditeurs d'artistes

100- DANTO Arthur. *Après la fin de l'art*, p. 63

contemporains, qui conçoivent le livre en dialogue avec l'artiste, et en cela leur rôle est semblable à celui de l'éditeur littéraire. Ces éditeurs contemporains produisent des monographies audacieuses, et créent des hybrides entre le catalogue, le livre d'éditeur et le livre d'artiste (on peut voir par exemple les livres comme ceux de Laurence Weiner ou Sophie Calle). Or, les livres d'art du passé, nous l'avons vu, ne naissent pas d'un dialogue entre un artiste et un éditeur, mais de la reconstruction et de l'interprétation des œuvres du passé. L'éditeur est le maître d'œuvre de la recontextualisation. L'éditeur peut se faire appropriateur, et, semblable à un artiste de collage, utiliser les images des œuvres muettes pour construire son propre discours. Il peut aussi se faire conteur d'histoire de l'art, et consacrer non pas les œuvres pour leurs qualités plastiques, mais davantage pour leur importance historiographique. Beaucoup de ces livres d'images ainsi ne se distinguent des images de l'Internet que par les caractéristiques induites par le livre (l'unité, la séquentialité...). Le rôle de l'éditeur n'y est pas de construire une nouvelle œuvre à la valeur propre. Car enfin, les véritables livres d'art parviennent à un but qu'ils désignent, et possèdent une plasticité formelle et une lecture académique de qualité. Actuellement, l'éditeur n'est plus éditeur par la simple possession des outils de production du livre, mais justifie son rôle par son savoir-faire et sa déontologie professionnelle. Il possède pouvoir et responsabilité lors du processus éditorial. Le livre ne peut se faire sans une certaine énonciation éditoriale, et il revient à l'éditeur d'en user plus ou moins fortement. Il a aussi un pouvoir de légitimation des œuvres d'art, aussi bien dans un ordre esthétique qu'historique.

L'œuvre d'art, de sa prise de vue photographique à sa rematérialisation dans le livre, subit plusieurs transformations, matérielles et ontologiques. Ces altérations successives font naître plusieurs avatars (numériques et imprimés) de l'œuvre. À l'impression, la rematérialisation de l'image de l'œuvre dans le livre est une renaissance, désormais encre sur papier dans le contexte de la page. L'image imprimée de l'œuvre n'est pas l'œuvre et ne saurait la remplacer. En revanche, elle n'est pas non plus à considérer comme un sous-produit de l'originale, et en est affranchie dans sa plasticité. L'image de l'œuvre dans le livre d'art est à la fois une *icône*, qui entretient un lien transcendantal avec ce qu'elle représente, et une nouvelle *image imprimée* autonome, qui possède ses qualités propres. L'image de l'œuvre dans le livre d'art résulte de cette consubstantiation de l'essence de l'œuvre d'art et de l'image imprimée.

Le livre d'art est le produit de multiples auteurs. Aux artistes des œuvres et à l'éditeur s'ajoutent écrivains, graphistes, typographes, imprimeurs, relieurs... Il est un tout unitaire et harmonieux de

cette production à multiples visages. Les images des œuvres d'art sont le socle de cette fusion de pratiques artistiques et artisanales, ce sur quoi se construisent cette nouvelle œuvre totale.

Enfin, le livre est reproductible, diffusable, accessible. La nouvelle vie des œuvres d'art s'y opère dans une châsse adaptée à un nouveau mode de consommation et un nouveau système de valorisation des images. La nouvelle plasticité des images est en accord avec ces nouvelles fonctions. L'image de l'œuvre d'art perd son *aura* liée au *hic et nunc*, mais obtient dans sa renaissance une nouvelle plasticité plus pertinente dans l'époque actuelle, et son aura est substituée par la valeur et le poids historique et symbolique de l'objet livre. John Baldessari annonçait la reproduction comme le dispositif de médiation principal des œuvres d'art. Le livre d'art a conservé dans sa forme une dimension sacrée et symbolique, il transmet à son contenu cette sacralité et ainsi fait des images d'œuvres d'art des œuvres du siècle de l'hyper-reproductibilité.

Bibliographie

- ARASSE Daniel. *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 2014, 384 p.
- BALDESSARI John. *More Than You Wanted to Know About John Baldessari*. Volume 2. Zürich : JRP Ringier, 2013, p. 204.
- BECKER Howard Saul. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 2010, 384 p. (Champs art)
- BENJAMIN Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. 5^e éd. Paris : Allia, 2016, 94 p.
- BLANC Jan. *Vermeer*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2014, 384 p.
- BUREN Daniel. Exposition d'une exposition. In : Collectif. Catalogue *Documenta 5*. Cassel : Documenta GmbH, 1972, p. 29
- CARRIÓN Ulises. The New Art of Making Books. In : Collectif. *Book*. Birmingham : Eastside Projects, 2011, 216 p.
- CLAMOTE CARRETO Carlos Fonseca. Topique et utopie du livre au Moyen Âge : le texte (im)possible. In : PERELMAN Marc, MILON Alain (dir.). *Le Livre et ses espaces*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2007, p. 35-61. (Livre et société)
- CHIROLLET Jean-Claude. *L'Art dématérialisé*. Paris : Mardagna, 2008, 203 p.
- CHIROLLET Jean-Claude. *Les Mémoires de l'art*. Paris : PUF, 1998, 261 p.
- CHIROLLET Jean-Claude. *L'Œil digital de l'art*. Paris : Éditions Connaissances et Savoirs, 2014, 188 p.
- DANTO Arthur. *Après la fin de l'art*. Paris : Éditions du Seuil, 1996, 343 p.
- DANTO Arthur. *What Art Is*. New Haven : Yale University Press, 2014, 192 p.
- DAVALLON Jean. *L'Exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan, 1999, 379 p. (Communication et civilisation)

- DE BOÛARD Marie. Les Espaces d'exposition imprimés. In : PERELMAN Marc, MILON Alain (dir.). *L'Esthétique du livre*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 213-226. (Livre et société)
- DIDI-HUBERMAN Georges. *Devant l'image*. Paris : Éditions de Minuit, 1990, 352 p. (Critique)
- DIDI-HUBERMAN Georges. *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*. Paris : Louvre Éditions, 2013, 208 p. (La Chaire du Louvre)
- DUFRENE Bernadette. L'Édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues. In: *Communication et langages*, n°134, 2002, p. 22-38.
- DUTHUIT Georges. *Le Musée inimaginable. Tome 2*. Paris : José Corti, 1956, p. 45-47.
- GLICENSTEIN Jérôme. *L'Invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*. Paris : PUF, 2015, 305 p.
- GOMBRICH, Ernst. André Malraux et la crise de l'expressionnisme. In : *Commentaire*, n° 156, 2016, p. 769-776.
- HARRIS Geoffrey T. André Malraux : une esthétique du mensonge. In: *Cahiers de l'Association internationale des études*, n°33, 1981, p. 251-260.
- HUXLEY Aldous. *Croisière d'hiver : voyage en Amérique centrale*. Paris : Plon, 1935, p. 273.
- JEVTITCH Athanase. Défense et illustration des Saintes Icônes. In : SAINT THÉODORE DU STOUDION. *L'Image incarnée : trois controverses contre les adversaires des saintes images*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1999, p. 5-18. (La Lumière du Thabor)
- JOHANSSON Kaj, LUNDBERG Peter, RYBERG Robert. *La Chaîne graphique : prépresse, impression, finition*. 2^e éd. Paris : Eyrolles, 2009, 452 p.
- LARCHET Jean-Claude. *L'Iconographe et l'artiste*. Paris : Éditions du Cerf, 2008, 166 p.
- LELIÈVRE Valérie. La Page : Entre texte et livre. In : PERELMAN Marc, MILON Alain (dir.). *Le Livre et ses espaces*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2007, p. 155-172. (Livre et société)
- MALRAUX André. *Le Musée imaginaire*. Paris : Gallimard, 1996, 288 p. (Folio essais ; n°300)
- MALRAUX André. *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1952, 657 p. (La Galerie de la Pléiade)

- MASSIN Robert. *L'ABC du métier*. Paris : L'Imprimerie Nationale, 1989, 284 p.
- MELOT Michel. *Livres*, . Paris : Œil Neuf, 2006, 220 p.
- MELOT Michel. *Mirabilia. Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel*. Paris : Gallimard, 2012, 304 p. (La Bibliothèque des idées)
- MELOT Michel. *Une brève histoire de l'image*. Paris : Jean-Claude Béhar, 2015, 150 p.
- MESGUICH Véronique. *Enjeux et dimensions*. In : Documentaliste-Sciences de l'Information 2012/1 (Vol. 49), p. 24-45.
- O'DOHERTY Brian. *White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich : JRP Ringier, 2008, 203 p.
- OUVRY-VIAL Brigitte. L'Acte éditorial : vers une théorie du geste. In: *Communication et langages*, n°154, 2007. p. 67-82.
- PERELMAN Marc. Le Livre : entre beauté intellectuelle et esthétique fonctionnelle. In : PERELMAN Marc, MILON Alain (dir.). *L'Esthétique du livre*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 85-107. (Livre et société)
- PERELMAN Marc. L'Ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective). In : PERELMAN Marc, MILON Alain (dir.). *Le Livre et ses espaces*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2007, p. 487-510. (Livre et société)
- PHAIDON PRESS. *The Art Museum*. Londres : Phaidon Press, 2011, 992 p.
- PORCHET Michel. L'Espace-temps du livre de photographie. In : PERELMAN Marc, MILON Alain (dir.). *Le Livre et ses espaces*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2007, p. 271-285. (Livre et société)
- PROUST Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris : Folio Classique, 1992, p. 53.
- RANCIÈRE Jacques. *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique Éditions, 2003, 128 p.
- RIALLAND Ivonne. Le Livre comme espace d'absorption : Processus d'homogénéisation dans le livre d'art. In : PERELMAN Marc, MILON Alain (dir.). *Le Livre et ses espaces*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2007, p. 257-270. (Livre et société)
- SIROST Jean-Claude. *La Couleur imprimable*. Paris : Dunod, 2007, 265 p.

SIROST Jean-Claude. *Le Support imprimable*. Paris : Dunod, 2006, 345 p.

SIROST Jean-Claude. *L'Offset, : principes, technologies, pratiques*. Paris : Dunod, 2007, 232 p.

SOUCHIER Emmanuël. L'Image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale. In: *Les Cahiers de médiologie*, n°6, 1998. p. 137-145.

SOUCHIER Emmanuël. Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale. In: *Communication et langages*, n°154, 2007. p. 23-38.

STRAWSON Peter Frederick. *Les Individus*. Paris : Le Seuil, 1973, p. 259.

TIBERGHEIN Gilles. Luigi Pareyson : reproduction traduction interprétation. In : GOUDINOUX Véronique, WEEMANS Michel (dir.). *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2001, p. 33-44. (Essais)

TSCHICHOLD Jan. *Livre et typographie*. Paris : Allia, 1999, 240 p.

VANDENDORPE Christian. *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris : Éditions La Découverte, 1999, 224 p. (Sciences et société)

WEEMANS Michel. Introduction. In : GOUDINOUX Véronique, WEEMANS Michel (dir.). *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2001, p. 9-17. (Essais)

RESSOURCES EN LIGNE

CITADELLES & MAZENOD. Site de Citadelles & Mazenod, [En ligne]. <<http://www.citadelles-mazenod.com/>> (consulté le 21 mai 2018).

DELUERMOZ Quentin. FUREIX Emmanuel. CHARPY Manuel. JOSCHKE Christian. LE MEN Ségolène. McWILLIAM Neil. SCHWARTZ Vanessa. « Le XIXe siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne]. 2014, n°49. <<http://rh19.revues.org/faraway.u-paris10.fr/4754> ; DOI : 10.4000/rh19.4754/> (consulté le 18 janvier 2017).

LANE Philippe. « Seuils éditoriaux », *Espaces Temps* [En ligne]. 1991, n° 47-48. <http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1991_num_47_1_3790/> (consulté le 9 février 2018).

METZ Daniel . *Profil-couleur* [En ligne]. <<http://www.profil-couleur.com/>> (consulté le 21 mai 2018).


PHAIDON. Site de Phaidon, [En ligne]. <<http://fr.phaidon.com/>> (consulté le 21 mai 2018).

TASCHEN. Site de Taschen, [En ligne]. <<https://www.taschen.com/>> (consulté le 21 mai 2018).

Annexes

Google Arts & Culture

ACCUEIL EXPLORER À PROXIMITÉ PROFIL



Bonaparte Crossing the Grand Saint-Bernard Pass, 20 May 1800

Jacques-Louis David 19th century


Provenant de la collection : Château de Versailles

There are five copies in existence of this portrait, regarded as more or less all by the same hand, and curiously the first was acquired by the king of Spain Charles IV, then one of the rare allies of France (now in the Musée de Malmaison). Bonaparte commissioned other copies, this one first, for the Hôtel des Invalides. This extremely celebrated image has appealed to the imagination for over two centuries.

Traduire avec Google

Google Arts & Culture

ACCUEIL EXPLORER À PROXIMITÉ PROFIL



Google Arts & Culture (anciennement The Google Cultural Institute, projet dérivé du Google Art Project). <https://artsandculture.google.com/>

Les œuvres d'institutions partenaires sont présentées sur la plateforme. Les images sont en haute définition, possèdent des métadonnées très détaillées (associées à un système de corrélats performant), et un grand nombre sont commentées. Les artistes sont également répertoriés. Il est possible de zoomer et de naviguer dans les tableaux. Google met régulièrement en place des services nouveaux, comme la déambulation virtuelle dans les musées, la recherche d'œuvres dans des interfaces alternatives ou des expositions virtuelles.

What visual similarities can a computer vision algorithm find to connect a sculpture with a drawing?



Daniel Chester French, 1922
Benediton
Kronen Center Museum of American Art

Frederic Remington, 1903
The Mountain Man
Arnon Carter Museum of American Art

Unknown
Woman's Bonnet
Los Angeles County Museum of Art

Hanna Kosmicka
"Wilk" Wool hand puppet
The National Museum in Warsaw

Nicholas Amantea
Cream Pitcher
National Gallery of Art, Washington DC

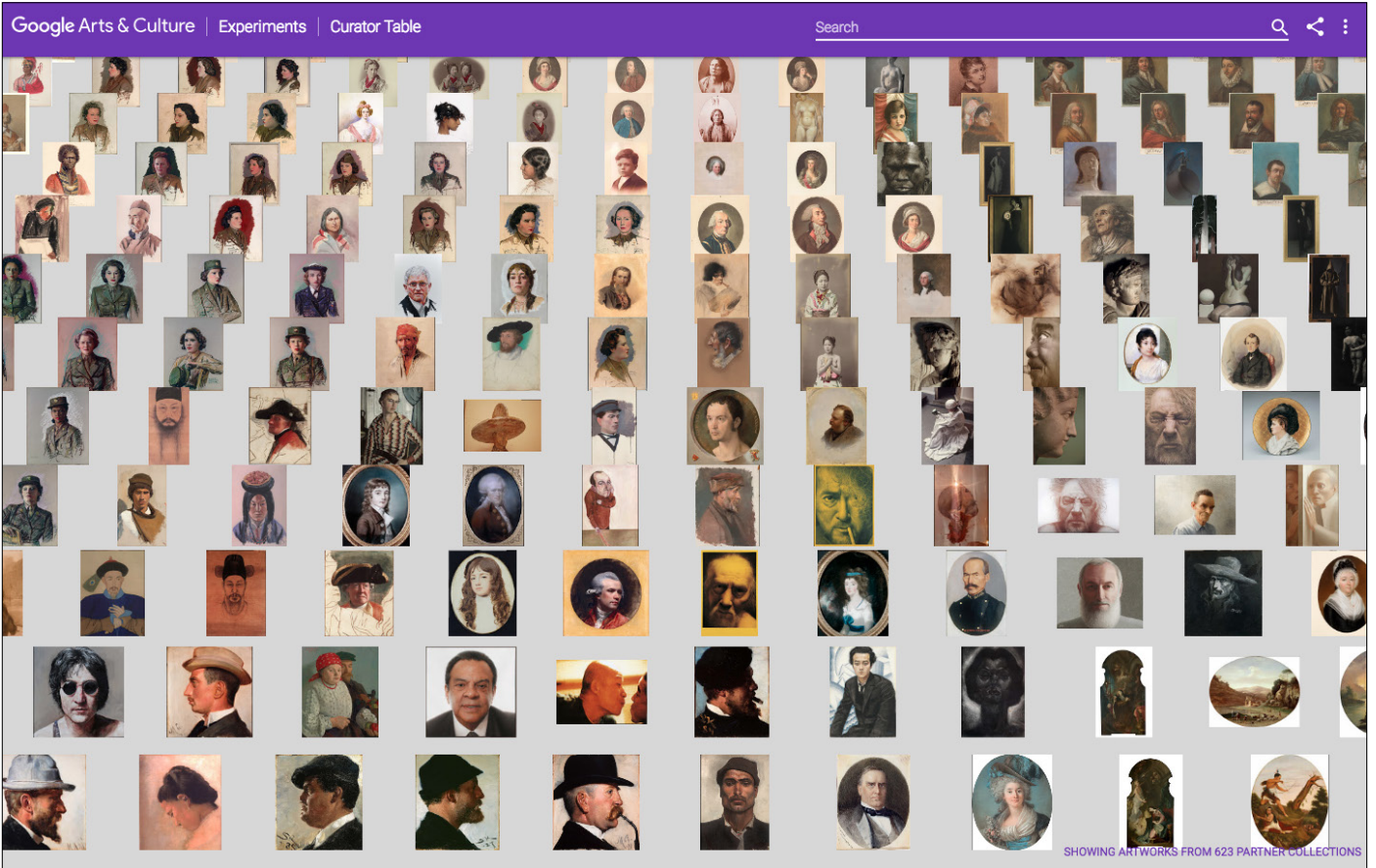
Annie B. Johnston
Stoneware Jar
National Gallery of Art, Washington DC

Annie B. Johnston
Stoneware Jar
National Gallery of Art, Washington DC

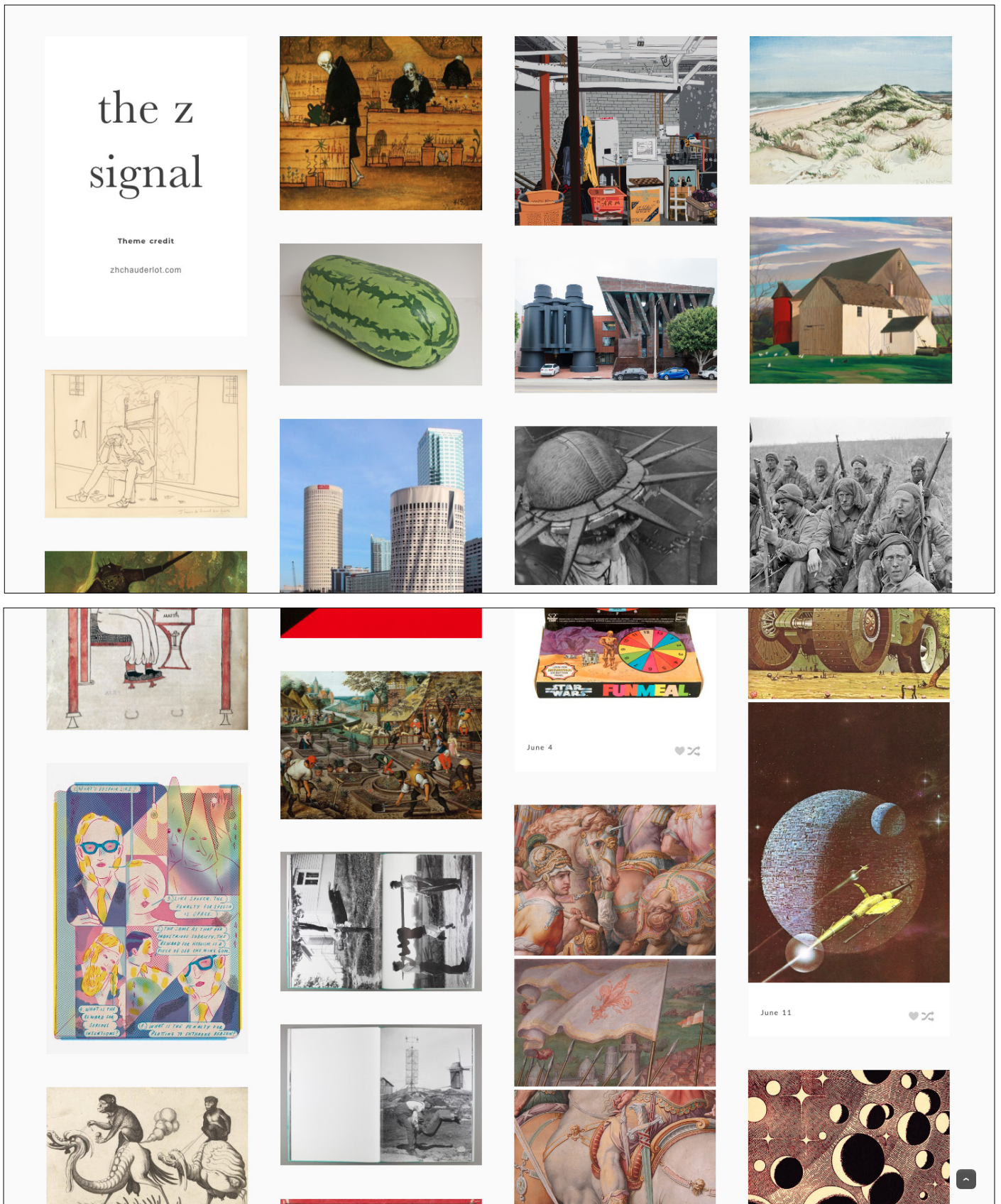
Jerome Hoxie
Churn
National Gallery of Art, Washington DC

Charles Goodwin
Shaker Sugar Jar
National Gallery of Art, Washington DC

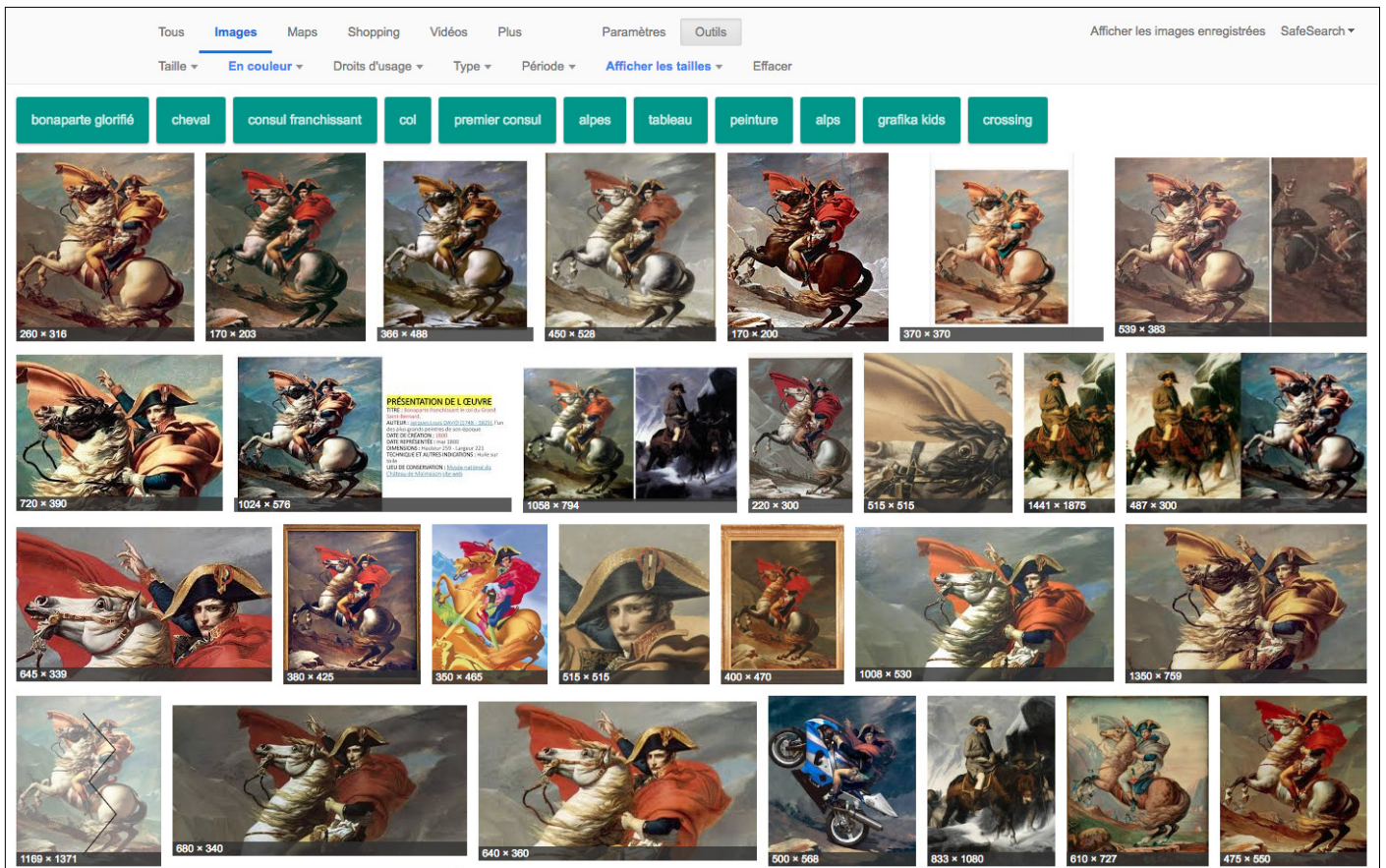
[Click here to find your own paths through art space](#)



Google Arts & Culture (anciennement The Google Cultural Institute, projet dérivé du Google Art Project).
<https://artsandculture.google.com/>
Deux exemples de fonctions des *arts experiments* de classements et de mises en relations proposés par Google Arts & Culture, montrant la puissance de l'outil pour certaines fonctions autrefois exercées par les éditeurs de catalogues papiers.



Tumblr, plateforme de blogging et de partage de contenus texte et image.
 thezsignal.tumblr.com : exemple de présentation typique d'un blog Tumblr : une mosaïque dynamique où des images de tous genres se cotoient. Il n'y a ni métadonnées, ni légendes. Les qualités d'images sont très variables. Des référencements existent par corrélats sur les posts, à l'initiative des utilisateurs.



Exemple illustrant les altérations chromatiques que subissent les images d'œuvres d'art dématérialisées lors de leur libre circulation sur l'Internet. Il n'est pas possible de distinguer clairement les différentes versions peintes par David, tant le tableau a été sujet à des altérations chromatiques lors de ses métamorphoses numériques. De plus, référencées selon le même ordre d'importance par le moteur de recherche se trouvent des images diverses.

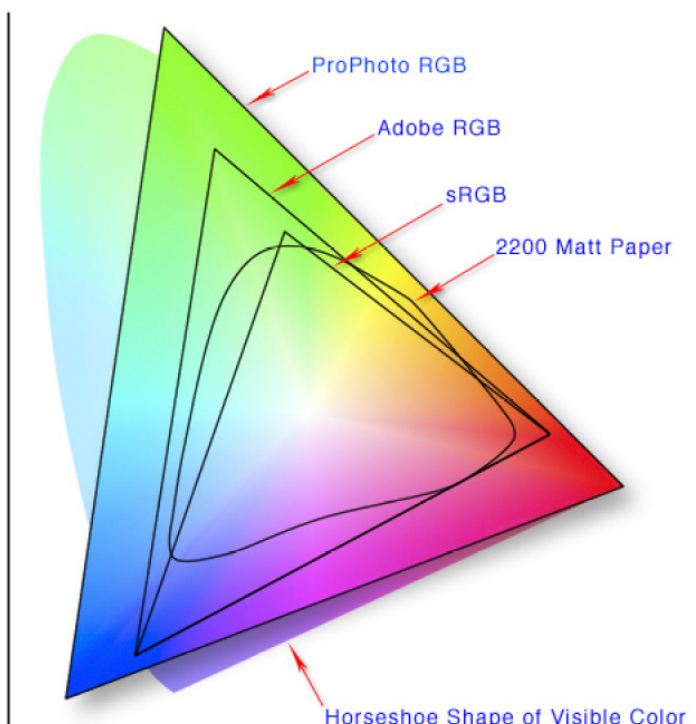


Schéma représentatif du spectre, expliquant par l'exemple le problème de la concordance des différents types de gamut. Il montre trois gamuts RGB différents et un exemple de gamut de couleurs imprimables (2200 Matt Paper), sur l'ensemble des couleurs visibles par l'œil. © Jeff Schewe

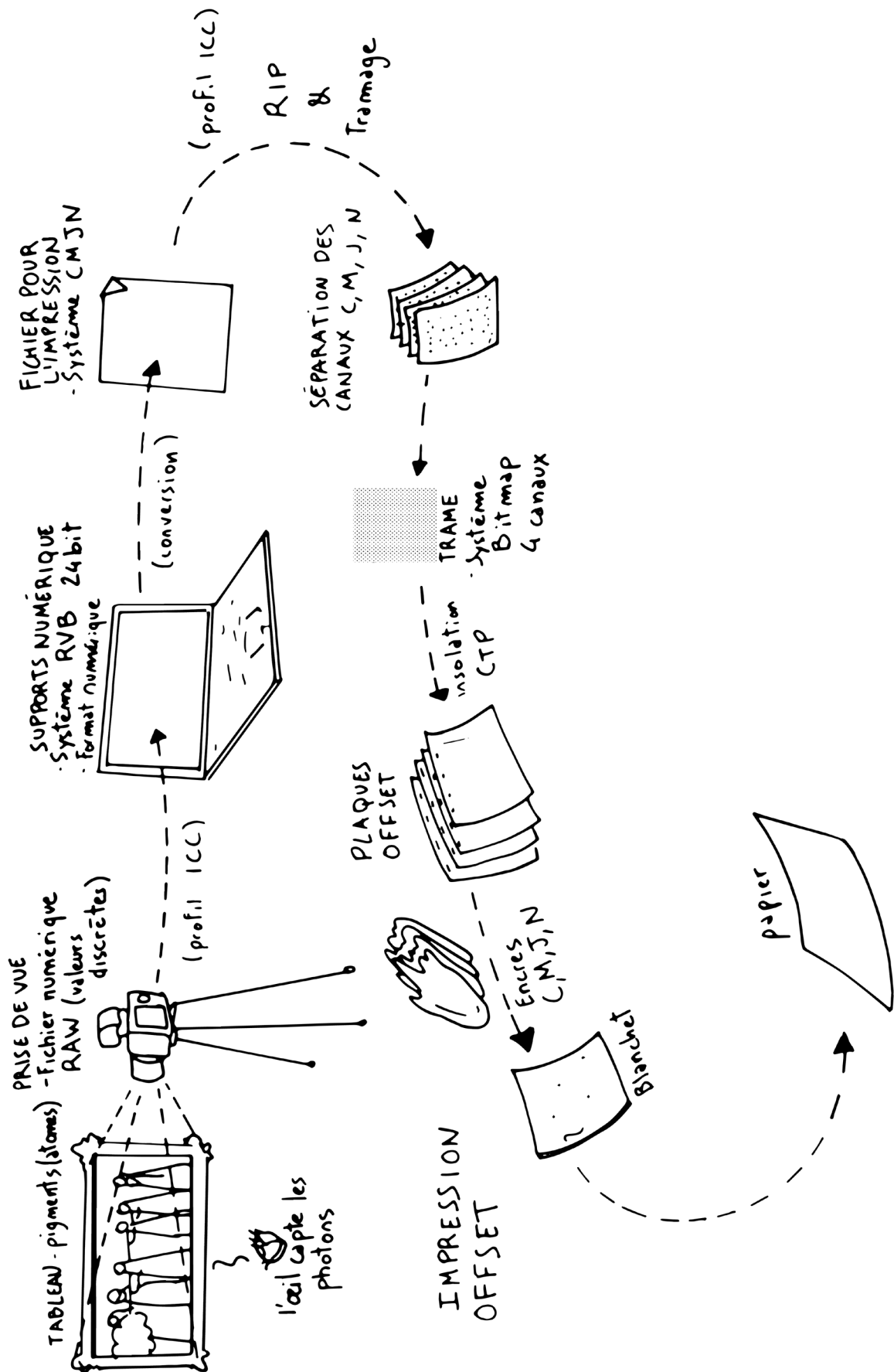
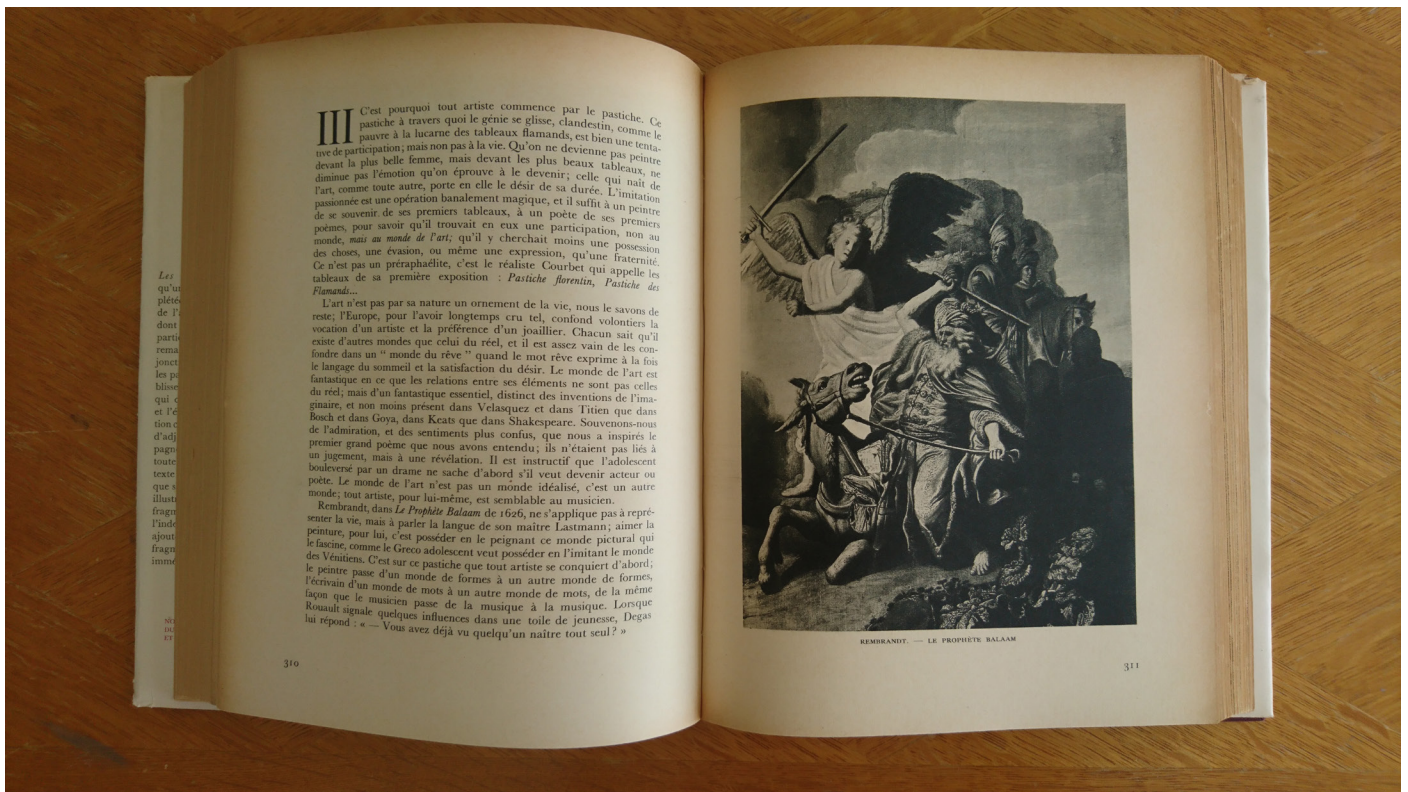


Schéma général résumant les altérations physiques successives décrites lors du processus de reproduction offset d'une œuvre d'art. Les étapes peuvent varier en fonction du matériel et des méthodes de travail.

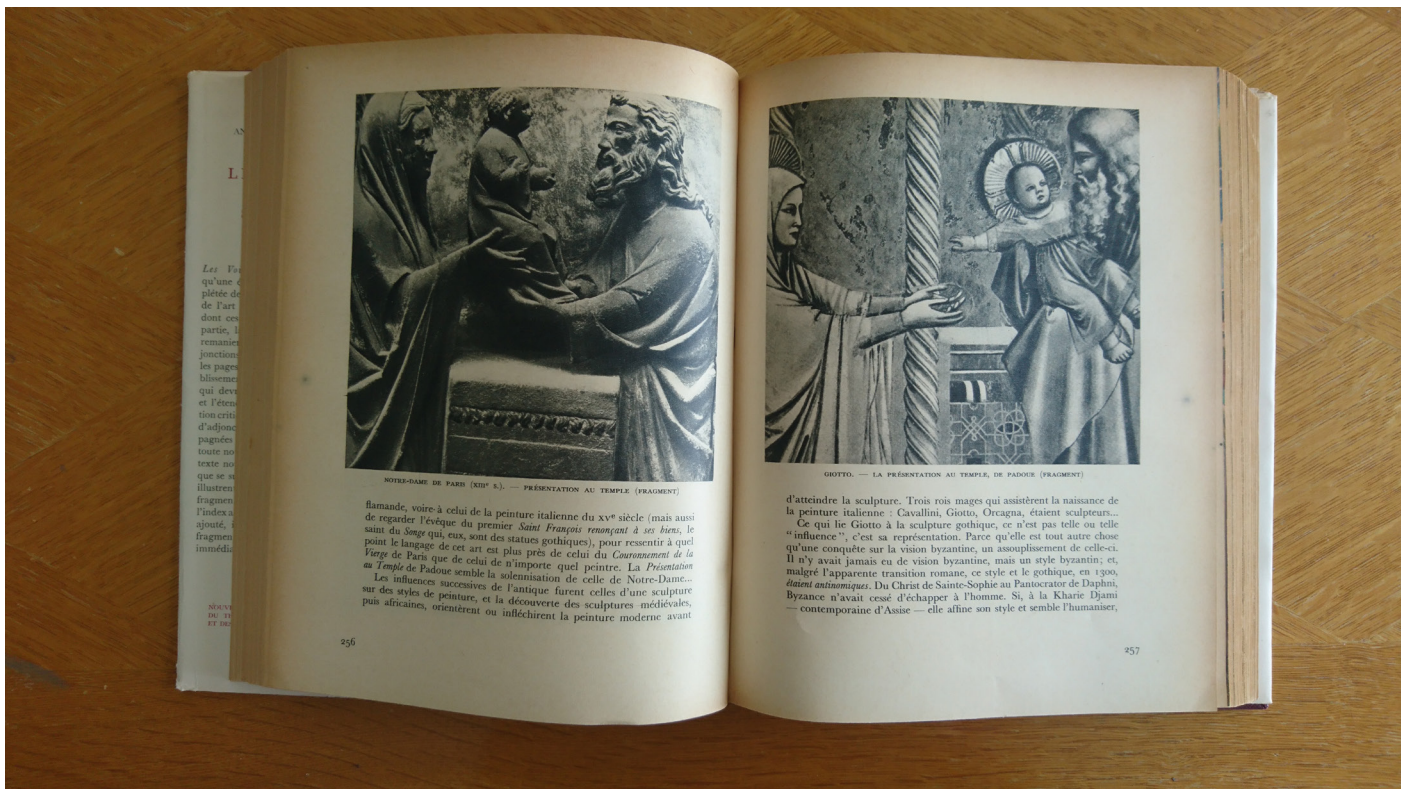


III C'est pourquoi tout artiste commence par le pastiche. Ce pastiche à travers quoi le génie se glisse, clandestin, comme le pauvre à la lucarne des tableaux flamands, est bien une tentative de participation, mais non pas à la vie. Qu'on ne devienne pas peintre devant la plus belle femme, mais devant les plus beaux tableaux, ne diminue pas l'émotion qu'on éprouve à le devenir; celle qui naît de l'art, comme toute autre, porte en elle le désir de sa durée. L'imitation passionnée est une opération banalement magique, et il suffit à un peintre de se souvenir de ses premiers tableaux, à un poète de ses premiers poèmes, pour savoir qu'il trouvait en eux une participation, non au monde, mais au monde de l'art; qu'il y cherchait moins une possession du réel, mais d'un fantastique essentiel, distinct des inventions de l'imaginaire, et non moins présent dans Velasquez et dans Titien que dans Bosch et dans Goya, dans Keats que dans Shakespeare. Souvenons-nous de l'admiration, et des sentiments plus confus, que nous a inspirés le premier grand poème que nous avons entendu; ils n'étaient pas liés à un jugement, mais à une révélation. Il est instructif que l'adolescent bouleversé par un drame ne sache d'abord s'il veut devenir acteur ou poète. Le monde de l'art n'est pas un monde idéaliste, c'est un autre monde; tout artiste, pour lui-même, est semblable au musicien.

Rembrandt, dans *Le Prophète Balaam* de 1626, ne s'applique pas à représenter la vie, mais à parler la langue de son maître Lastmann; aimer la peinture, pour lui, c'est posséder en le peignant ce monde pictural qui le fascine, comme le Greco adolescent veut posséder en l'imitant le monde des Vénitiens. C'est sur ce pastiche que tout artiste se conquiert d'abord; l'écriture d'un monde de formes à un autre monde de formes, façon que le musicien passe de la musique à la musique. Lorsque Rouault signale quelques influences dans une toile de jeunesse, Degas lui répond: « — Vous avez déjà vu quelq'un naitre tout seul? »



REMBRANDT. — LE PROPHÈTE BALAAH



NOTRE-DAME DE PARIS (XIII^e s.). — PRÉSENTATION AU TEMPLE (FRAGMENT)

flamande, voire à celui de la peinture italienne du xv^e siècle (mais aussi de regarder l'évêque du premier *Saint François renonçant à ses biens*, le saint du Songe qui, eux, sont des statues gothiques), pour ressentir à quel point le langage de cet art est plus près de celui du *Cauchemari de la Vierge de Paris* que de celui de n'importe quel peintre. *La Présentation au Temple de Padoue* semble la solennisation de celle de Notre-Dame... Les influences successives de l'antique furent celles d'une sculpture sur des styles de peinture, et la découverte des sculptures médiévales, puis africaines, orientales ou infléchirent la peinture moderne avant



GIOTTO. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE, DE PADOUA (FRAGMENT)

d'atteindre la sculpture. Trois rois mages qui assistèrent la naissance de la peinture italienne : Cavallini, Giotto, Orcagna, étaient sculpteurs... Ce qui lie Giotto à la sculpture gothique, ce n'est pas telle ou telle "influence", c'est sa représentation. Parce qu'elle est tout autre chose qu'une conquête sur la vision byzantine, un assouplissement de celle-ci. Il n'y avait jamais eu de vision byzantine, mais un style byzantin; et, malgré l'apparente transition romane, ce style et le gothique, en 1300, étaient antonomastiques. Du Christ de Sainte-Sophie au Pasteur d'Orphée de Daphni, Byzance n'avait cessé d'échapper à l'homme. Si, à la Kharie Djami — contemporaine d'Assise — elle affine son style et semble l'humaniser,

MALRAUX André. *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1952

Haut : pp 310-311 - Le Prophète Balaam est invoqué dans la fiction de Malraux.

Bas : pp 256-257 - Comparaison de détails isolés de leurs contextes (picturaux et historiques). Si le siècle du relief de Notre-Dame est précisé sur la page de gauche, le détail lui faisant face ne porte pas de date (Giotto peint cette fresque entre 1303-1306).



MALRAUX André. *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1952
 Détail de Frans Hals, p. 98



The Art Museum, Londres : Phaidon, 2011

417 DAVID HOCKNEY

One of the most versatile artists of the second half of the twentieth century, David Hockney brings together elements of Cubism, Matisse and Pop art in brightly coloured figural works and landscapes. His ambitions have always embraced a personal freedom of approach and an unusual openness: 'You wouldn't be an artist, unless you wanted to share an experience, a thought'.

Hockney relocated to Los Angeles, California, in 1962, where he found an artistic community relating to the American culture. His Two Boys Together Clinging (1961), now housed in the American post-war collection at the Tate, is a key work from this period. In 1965, his early work also shows the influence of Abstract Expressionism. His painting, The Artist's Studio (1965), after Hockney's return to London, Matisse and Pop art in brightly coloured figural works and landscapes. His ambitions have always embraced a personal freedom of approach and an unusual openness: 'You wouldn't be an artist, unless you wanted to share an experience, a thought'.

Hockney relocated to Los Angeles, California, in 1962, where he found an artistic community relating to the American culture. His Two Boys Together Clinging (1961), now housed in the American post-war collection at the Tate, is a key work from this period. In 1965, his early work also shows the influence of Abstract Expressionism. His painting, The Artist's Studio (1965), after Hockney's return to London, Matisse and Pop art in brightly coloured figural works and landscapes. His ambitions have always embraced a personal freedom of approach and an unusual openness: 'You wouldn't be an artist, unless you wanted to share an experience, a thought'.



1. Two Boys Together Clinging (1961)
 Hockney's early work shows the influence of Abstract Expressionism. This painting, now housed in the American post-war collection at the Tate, is a key work from this period.

2. The Artist's Studio (1965)
 Hockney's return to London, Matisse and Pop art in brightly coloured figural works and landscapes. His ambitions have always embraced a personal freedom of approach and an unusual openness: 'You wouldn't be an artist, unless you wanted to share an experience, a thought'.

3. A Bigger Splash (1967)
 Hockney's early work shows the influence of Abstract Expressionism. This painting, now housed in the American post-war collection at the Tate, is a key work from this period.



4. Room 138 (1982)
 Hockney's early work shows the influence of Abstract Expressionism. This painting, now housed in the American post-war collection at the Tate, is a key work from this period.

5. A Bigger Splash (1967)
 Hockney's early work shows the influence of Abstract Expressionism. This painting, now housed in the American post-war collection at the Tate, is a key work from this period.

6. A Bigger Splash (1967)
 Hockney's early work shows the influence of Abstract Expressionism. This painting, now housed in the American post-war collection at the Tate, is a key work from this period.

114 HAGIA SOPHIA: MIDDLE BYZANTINE MOSAIC

Constantinople's Great Church, the cathedral of the city, was dedicated to the Virgin Mary and Christ. It was the largest church in the world and was the seat of the Patriarch of Constantinople. The church was destroyed by the Ottomans in 1453 and was converted into a mosque. The church was dedicated to the Virgin Mary and Christ. It was the largest church in the world and was the seat of the Patriarch of Constantinople. The church was destroyed by the Ottomans in 1453 and was converted into a mosque. The church was dedicated to the Virgin Mary and Christ. It was the largest church in the world and was the seat of the Patriarch of Constantinople. The church was destroyed by the Ottomans in 1453 and was converted into a mosque.



1. The Virgin Mary and Christ (10th century)
 The church was dedicated to the Virgin Mary and Christ. It was the largest church in the world and was the seat of the Patriarch of Constantinople. The church was destroyed by the Ottomans in 1453 and was converted into a mosque.

2. The Virgin Mary and Christ (10th century)
 The church was dedicated to the Virgin Mary and Christ. It was the largest church in the world and was the seat of the Patriarch of Constantinople. The church was destroyed by the Ottomans in 1453 and was converted into a mosque.

3. The Virgin Mary and Christ (10th century)
 The church was dedicated to the Virgin Mary and Christ. It was the largest church in the world and was the seat of the Patriarch of Constantinople. The church was destroyed by the Ottomans in 1453 and was converted into a mosque.



4. The Virgin Mary and Christ (10th century)
 The church was dedicated to the Virgin Mary and Christ. It was the largest church in the world and was the seat of the Patriarch of Constantinople. The church was destroyed by the Ottomans in 1453 and was converted into a mosque.

5. The Virgin Mary and Christ (10th century)
 The church was dedicated to the Virgin Mary and Christ. It was the largest church in the world and was the seat of the Patriarch of Constantinople. The church was destroyed by the Ottomans in 1453 and was converted into a mosque.

6. The Virgin Mary and Christ (10th century)
 The church was dedicated to the Virgin Mary and Christ. It was the largest church in the world and was the seat of the Patriarch of Constantinople. The church was destroyed by the Ottomans in 1453 and was converted into a mosque.



Page de titre et page suivante 171 et 172
Dame Achard
une lettre en présence de sa servante
 Musée de Brno
 172, 2 • 193 cm
 Musée National
 Gallery of Art, Washington

de Dams, mais renvoie aussi, à travers un célèbre passage de la Genèse, à la thématique de la faim, et est souvent utilisé pour métaphoriser l'importance du travail comme signe de dévotion et d'engagement dans l'action du monde ou pour illustrer, de façon plus ou moins sérieuse, la faiblesse du jugement féminin. « A l'homme, Dieu dit : "Tenez que tu as donné la vache de la femme et que tu as mangé l'herbe dont je t'avais interdit de manger, maudite soit le sol à cause de toi ! A force de peines tu en tireras subséquemment tous les jours de ta vie. Il produira pour toi épines et chardons, et tu mangeras l'herbe des champs. A la sueur de ton visage, tu mangeras ton pain" (Genèse 3, 17-19). » Par sa ferme résonance et ses épines, le chardon évoque aussi la souffrance du Christ et des martyrs – un motif évocateur par la symphonie dont l'attitude a été calquée sur le front d'Israël, et dont le vêtement, d'un rouge sang fait peut-être référence au sang du Christ, à l'instar de la sainte Praxède. Dans les différents versions de l'Oratoire masculin depuis son prototype médiéval, Callisto est fréquemment présentée comme une personification d'Éve ou de la haine. Originellement innocente, Callisto est la protégée de Dieu (Dams), dont la pureté (la chasteté) pourrait être rouverte, chez Vermeer, par le lavement des pieds de la déesse – la pécheresse lavant les pieds du Christ chez Simon le pharisien (Luc 7, 36-50) – le Christ lavant les pieds de ses disciples (Jean 13, 5-8). Mais elle fautive en cédant aux tentations de Jupiter (le serpent, ou les adversaires du Christ). En refusant de se baigner devant Dieu, elle manifeste être orgueilleuse mais aussi ses refus du baptême. Elle déesse maîtresse à Jésus (le Christ) qui, dévorant ce qui est corrompu (sa faim), se renforce contre elle.

Encre comme jeu exécutif
 Une telle lecture est délicate, car aucun élément du tableau de Vermeer ne permet de deviner assurément la présence d'un sous-texte chrétien. Compte tenu de la grande fortune des interprétations morales d'Oratoire et de la place centrale des motifs et des figures qui viennent d'être analysés dans la composition de la *Dams*, il me semblait intéressant d'explorer l'idée d'écriture par principe cette possibilité de lecture, même si il faudrait également se prémunir contre l'idée que le tableau de Vermeer aurait voulu véhiculer un message moral laïque. Dans un cas, ce serait faire

de des témoignages contemporains de Vermeer que nous avons conservés et qui corroboreraient l'idée que, bien souvent, l'image était le lieu d'interprétations multiples, et parfois bien plus audacieuses et originales, qu'en ne l'imagine aujourd'hui. Dans l'autre, ce serait pointer l'existence d'une « signification originale » de l'œuvre d'art, clairement contrainte par la structure même des tableaux de Vermeer, éminemment ouverte, et indécise, mais aussi par les modalités de lecture des textes qui, au XVIII^e siècle, sont encore marquées par les habitudes de l'exégèse biblique.

Dans le sillage de l'herméneutique hébraïque, les Pères de l'Église ont codifié quatre façons de lire et d'interpréter les textes sacrés, en tirant quatre sens différents des Écritures : le sens *literal* (ou historique), et trois autres sens, dits spirituels ou figurés, qui renvoient au contenu symbolique des Écritures : le sens allégorique (ou typologique), le sens moral (ou tropologique), et le sens anagogique, qui concerne, dans les érudits, les contenus qui évoquent les réalités de la fin des temps¹⁰. Il est probable que ces manières de lire la Bible au sens figuré, courant au XVIII^e siècle, ont joué un rôle dans la construction des tableaux d'histoire de Vermeer. Pour les catholiques comme les protestants, la Nature est toujours une forêt de symboles que l'esprit humain, limité, prend souvent comme de simples signes : « la lettre tue et l'esprit vivifie » (II Corinthiens 3, 6)¹¹.

Ce sait d'ailleurs que au XVIII^e siècle, le genre de l'épigramme littéraire et morale est également apprécié¹². À partir de la fin du XVIII^e siècle, les Jésuites, qui étaient fréquents à travers sa belle-famille catholique, adoptent les érudits dans les programmes éducatifs des collèges. Sur le modèle des paraboles chrétiennes¹³, ils demandent à des articles de principes des érudits, parfois agnostes d'une légende écrite, avant de les soumettre à leurs étudiants. Ces « devinettes visuelles » ont alors pour fonction de stimuler l'intensité des élèves posés en les instruisant par le jeu. Certains membres de la Compagnie de Jésus publient des ouvrages où l'épigramme est « l'artifice dont se sert la poésie pour donner l'effet par les mots, employés en les secours de la peinture pour persuader les vérités qui sont propres à être ignorées¹⁴ ». Et au milieu du XVIII^e siècle, ce phénomène prend une nouvelle ampleur en investissant le domaine des belles-lettres¹⁵. L'emploi de ces jeux savants est de produire une pluralité de significations qui permet de



171 et 172
Dame Achard
une lettre en présence de sa servante
 Musée de Brno
 172, 2 • 193 cm
 Musée National
 Gallery of Art, Washington

171 et 172
Dame Achard
une lettre en présence de sa servante
 Musée de Brno
 172, 2 • 193 cm
 Musée National
 Gallery of Art, Washington

171 et 172
Dame Achard
une lettre en présence de sa servante
 Musée de Brno
 172, 2 • 193 cm
 Musée National
 Gallery of Art, Washington

composition. Cette symphonie est reprise par Réginald Lamoignon (1620) qui suppose que Vermeer a utilisé un système de double miroir.

A. Dault Levey (1946) affirme d'autres traces d'écriture dans les œuvres de Vermeer : des différences de mise au point des plans et l'usage fréquent d'une touche droite, dont le point-point repère souvent les traductions picturales des verbes ou « chaînes de confusions » qui apparaissent, sur son image produite par un instrument optique, à l'instar de l'écriture d'un objet sur lequel a été réglé le mise au point. Dans quatre tableaux de Vermeer, au moins, la présence de ces chaînes de confusions semble évidente. Dans la toile, la multiplicité des petits points utilisés pour représenter la surface des objets, au premier plan, donne le sentiment que Vermeer ne peut vraiment chercher à évoquer la matière gram-



171 et 172
Dame Achard
une lettre en présence de sa servante
 Musée de Brno
 172, 2 • 193 cm
 Musée National
 Gallery of Art, Washington



171 et 172
Dame Achard
une lettre en présence de sa servante
 Musée de Brno
 172, 2 • 193 cm
 Musée National
 Gallery of Art, Washington

reflexion lumineuse permettant à Vermeer d'y montrer l'écriture et la précision de son regard. Dans un cas comme dans l'autre, la mise au point est parfaitement effectuée sur le mur de fond, recouvert d'une tapisserie.



171 et 172
Dame Achard
une lettre en présence de sa servante
 Musée de Brno
 172, 2 • 193 cm
 Musée National
 Gallery of Art, Washington

L'ensemble de la composition paraît ainsi d'indiquer plus subtilement qu'il ne le dirait du point de vue de la composition, ce qui lui peut remanier en observant les lignes de son des fondels espagnols, représentant dans les deux

BLANC Jan. Vermeer. Paris : Citadelles & Mazenod, 2014
 Haut : pp 200-201
 Bas : pp 68-69 - Les détails répondent à des appels de notes marginales du texte.



BLANC Jan. *Vermeer*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2014
 Haut : pp 306-307 - Les deux images sont mises en face-à-face pour en comparer les similarités.
 Bas : pp 308-309 - Les doubles pages zoomant sur le fragment d'un tableau suivent celles où sont présentés les tableaux entiers.

Table des matières

Introduction	2
Première partie : L'image de l'œuvre au siècle de son hyper-reproductibilité	4
A. La reproductibilité et les flux d'images	4
1. Images saintes	4
<i>L'icône</i>	5
<i>La transcendantalité</i>	5
2. Gravure et imprimerie	6
<i>La gravure comme moyen de diffusion de reproductions de tableaux</i>	6
<i>L'apparition de la reproduction photomécanique</i>	8
B. L'image décontextualisée	9
<i>L'œuvre d'art et son aura : son historicité</i>	9
<i>Décontextualisation, recontextualisation</i>	11
C. Dématérialisation et rematérialisation de l'image	14
1. Fatras et flux	14
2. La dématérialisation de l'image	17
<i>La prise de vue</i>	17
<i>Couleurs de l'image numérique</i>	19
<i>Fichier numériques, compressions et réductions d'informations</i>	21
3. La rematérialisation de l'image	22
<i>La presse</i>	22
<i>Notes sur les couleurs imprimées</i>	23
<i>Papier</i>	24
Deuxième partie : L'image de l'œuvre dans le livre d'art	26
A. Le livre	26
<i>Des manières de définir le livre</i>	26
1. Systèmes du livre	26
<i>La séquence</i>	26
<i>La page et le pli</i>	27
<i>La forme fonctionnelle</i>	28
<i>Un système d'organisation des données normatif</i>	29

2. L'espace de la page	30
B. L'œuvre d'art dans l'espace du livre	31
1. L'exposition d'art	31
<i>Un espace d'exposition imprimé</i>	31
<i>L'exposition</i>	32
<i>Le White Cube</i>	33
2. Le livre d'art	34
<i>Légendes et métadonnées</i>	34
<i>Document iconographique ou œuvre</i>	36
<i>Du texte et de l'image</i>	37
C. La rematérialisation dans l'espace du livre	37
<i>La galerie d'images</i>	37
<i>Le cadre</i>	38
<i>La perte de l'espace</i>	39
<i>Le détail autonomisé</i>	40
<i>Maquette et intégration</i>	41
Troisième partie : L'acte éditorial transformateur	42
A. L'autorité supérieure	42
1. L'éditorialisation	42
2. La garantie institutionnelle	43
B. La figure de l'éditeur	45
1. Curating et curators	45
2. Des choix éditoriaux	46
3. L'énonciation et l'auctorialité	48
C. Formes de nouvelles vies dans les livres d'art : trois études de cas	50
1. L'éditeur-auteur : André Malraux	50
2. L'histoire de l'art née du récit d'images : The Art Museum	53
3. Le livre d'art comme œuvre totale : Citadelles & Mazenod	55
Conclusion	59
Bibliographie	62
Annexes	67

La Métamorphose des œuvres d'art par l'acte éditorial

L'image de l'œuvre d'art dans le livre d'art n'est pas l'œuvre d'art. Pour passer de l'œuvre d'art à l'image de l'œuvre dans le livre, il s'opère une succession de transformations, physiques et ontologiques. Ce mémoire questionne la reproduction des œuvres d'art dans le livre d'art, pour penser la place de livre d'art au siècle de l'Internet. Il développe les implications théoriques et techniques du processus éditorial du livre d'art, ainsi que le rôle de l'éditeur et des acteurs de la chaîne du livre.

Mots-clef : livre d'art, reproductibilité, œuvre d'art, image, impression.

The Transformation of Artworks by the Editorial Process

The image of an artwork in an art book is not the artwork. For the artwork to become the image of the artwork in the book, it must undergo a process of physical and ontological transformations. This thesis questions the reproducibility of artworks in art books, as a mean to rethink the role of the artbook in the century of the Internet. It covers the technical and theoretical implications of the artbook editorial process and the role of its publisher.