

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Parcours - sciences de l'information et des bibliothèques et
information scientifique et technique

MEMOIRE

La documentation des œuvres d'art ou la construction de leurs représentations par l'image

AUDABRAM Anaïs

Sous la direction d'Éric Guichard
Maître de conférences - Enssib

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont aidées dans cet exercice qu'est la rédaction d'un mémoire.

Éric Guichard, mon directeur de mémoire qui m'a accompagné avec intérêt et dont les conseils m'ont été précieux. Nos partages et notre passion de l'image a nourri cet écrit.

Valérie Larroche, ma tutrice pédagogique, pour sa présence et ses recommandations.

Fatima Louli, ma tutrice d'apprentissage, pour son suivi et sa constante disponibilité jusqu'aux derniers instants. Corinne Moullec, responsable du service Documentation de l'Agence Photo, pour sa relecture. Mes collègues de travail pour leurs encouragements, notamment Marc Montagne pour ses recommandations.

Dominique Couto, Franck Raux et Tony Querrec pour le temps qu'ils m'ont accordé et la précision avec laquelle ils ont répondu à mes interrogations.

Une attention particulière à mes camarades de classe sans qui l'année aurait sans doute été difficile à surmonter. Anaëlle Van Rhijn pour sa sincérité et l'inestimable partage de ses havres de paix. Etienne Baumann pour sa douceur et son incroyable générosité. Merci pour les bulles d'oxygène et le soutien sans relâche, ces amitiés ont été ma force.

Une attention particulière à Gaëtan Deplanque pour l'oreille attentive et le refuge qu'il représente. Et à mes parents, mon frère ainsi que ma sœur pour leurs relectures et les conseils prodigués. Leur soutien inconditionnel m'a permis d'outrepasser les difficultés.

Résumé :

Il est question ici d'étudier les processus de création de savoirs à travers la documentation des œuvres d'art par des institutions culturelles. Au moyen d'une analyse des activités que comprend l'Agence Photo de la Rmn-GP, il s'agit de faire l'état des dynamiques qui participent à la fabrique des images. Ce travail articule analyses théoriques et pratiques afin de comprendre en quoi l'origine, la constitution et l'organisation d'un fonds de reproduction d'œuvres d'art prennent part à la construction de leurs représentations.

Descripteurs :

Photographies ; œuvres d'art ; documentation ; patrimonialisation ; représentation ; écriture du monde

Abstract :

The aim is to study the processes of knowledge creation through the artwork documentation carried out by cultural institutions. Through an analysis of the Rmn-GP photographic agency activities, the objective is to appreciate the dynamics that contribute to the image-making. This work links theoretical and practical analyses together in order to comprehend how the origin, the composition and the organization of an artwork reproduction collection participate in the construction of their representations.

Keywords :

Photographs ; artworks ; library science ; patrimonialization ; representation ; writing of the world

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibé

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	5
INTRODUCTION.....	6
LES ORIGINES ET LA CONSTITUTION D’UN FONDS PHOTOGRAPHIQUE D’ŒUVRES D’ART	9
1.1 Inventorier le patrimoine.....	9
<i>1.1.1 Entre photographie et pratique de l’inventaire.....</i>	<i>9</i>
<i>1.1.2 Vers la création d’un inventaire général</i>	<i>11</i>
<i>1.1.3 Une photothèque pour les musées nationaux</i>	<i>13</i>
1.2 Au plus près de l’image d’œuvres d’art.....	14
<i>1.2.1 L’Agence Photo de la Rmn-GP</i>	<i>14</i>
<i>1.2.2 Des professions transversales.....</i>	<i>15</i>
<i>1.2.3 Au cœur des activités : l’image d’œuvres d’art.....</i>	<i>17</i>
1.3 En passer par quelques notions	19
<i>1.3.1 La notion de représentation</i>	<i>19</i>
<i>1.3.2 La question de l’écriture du monde.....</i>	<i>20</i>
LA PRODUCTION DES IMAGES.....	22
2.1 Les collections de l’Agence Photo	22
<i>2.1.1 Une description des collections</i>	<i>22</i>
<i>2.1.2 La pérennité des photographies</i>	<i>23</i>
<i>2.1.3 Des usages scientifiques, commerciaux, informationnels</i>	<i>26</i>
2.2 Entre fonctions scientifiques et esthétiques.....	27
<i>2.2.1 Des normes esthétiques et techniques</i>	<i>27</i>
<i>2.2.2 Produire une image neutre et son impossibilité.....</i>	<i>31</i>
<i>2.2.3 La posture du photographe d’institution</i>	<i>32</i>
2.3 La retouche, une étape essentielle ?.....	34
<i>2.3.1 Magnifier et harmoniser</i>	<i>34</i>
<i>2.3.2 Concevoir un produit synonyme d’une offre qualitative.....</i>	<i>35</i>
LA DOCUMENTATION D’ŒUVRES D’ART	38
3.1 Une histoire de représentations	38
<i>3.1.1 Représenter une œuvre d’art.....</i>	<i>38</i>
<i>3.1.2 Interpréter pour représenter</i>	<i>40</i>
<i>3.1.3 Une recherche de légitimité.....</i>	<i>42</i>

3.2 L'importance du caractère documentaire	44
3.2.1 <i>L'indexation de l'image.....</i>	44
3.2.2 <i>Un processus de patrimonialisation.....</i>	45
3.2.3 <i>La notion d'itération</i>	47
3.3 Un sujet mouvant.....	48
3.3.1 <i>Le traitement documentaire de l'image</i>	48
3.3.2 <i>Des notions complexes et en perpétuelle évolution</i>	50
CONCLUSION	53
SOURCES.....	55
BIBLIOGRAPHIE.....	56
ANNEXES.....	59
GLOSSAIRE.....	61
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	62

Sigles et abréviations

BPK : Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

EPA : Etablissement public à caractère administratif

EPIC : Etablissement public à caractère industriel et commercial

HD : Haute définition

ICC : International Color Consortium

ICOM : International Council of Museums

Rmn-GP : Réunion des musées nationaux – Grand Palais

SCN : Service à compétence national

THD : Très haute définition

INTRODUCTION

Le règne des images, en tant que représentations visuelles, est aujourd'hui incontestable, celles-ci se font mémoire de ce qui fut et rapportent ce qui est. Définie comme image par Michel Poivert¹, la photographie prend également cette direction. La captation d'un instant donné, que ce médium induit, l'attire vers des usages liés à la mémorisation. Ne témoignant pourtant d'aucune vérité par la subjectivité que la photographie suggère et sa potentielle falsification, celle-ci participe à une forme d'écriture du monde contemporain. Ainsi, porter un regard analytique sur la construction de l'image photographique permet d'explorer les concepts de représentation, de patrimonialisation et de légitimité. L'étude de cet objet revient à examiner les processus d'écriture qui le produisent et plus largement, les phénomènes de mise en circulation des savoirs.

La documentation d'œuvres d'art à des fins patrimoniales et commerciales présume leur reproduction. Aussi, l'étude des photographies d'œuvres d'art se révèle engageante par la corrélation qu'elle permet entre les notions précédemment énoncées. Ces dernières sont particulièrement confrontées à la complexité des droits d'auteurs afférents (l'artiste, le photographe, le propriétaire des droits patrimoniaux de l'image, etc) et sont exposées à la responsabilité de partis-pris esthétiques. Nous développerons ici le cas de l'agence photographique de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais qui possède un important fonds photographique composé d'images d'œuvres d'art produites par des photographes aux statuts variés puis indexées par des documentalistes spécialisés en histoire de l'art. Porter notre attention sur la documentation des œuvres d'art au sein de cette agence revient à s'interroger quant aux modes de production de données scientifiques et des savoirs qui en sont construits et communiqués.

Il s'agit alors d'appréhender l'image d'œuvres d'art à travers les activités qui la construisent : prise de vue, retouche, documentation. Alors que ces sujets sont largement développés dans certaines disciplines, il semble essentiel de soulever le peu de documentation disponible en information-communication. Nous pouvons

¹ POIVERT, Michel. La photographie est-elle une « image » ? *Études photographiques* [en ligne]. 2016 [consulté le 15 juin 2022], n°34. Disponible sur le Web : < <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594> >.

citer Gérard Régimbeau, dont les recherches définissent l'indexation d'images d'art comme une « opération intellectuelle » dont l'objectif serait la transmission de connaissances. Il attribue notamment le terme de « médiation informationnelle » à cette pratique et celui d'« outils de connaissances » aux banques d'images. Les notions de document et médiation se croisent également chez Marie Desprès-Lonnet qui a démontré l'importance de la documentation dans l'écriture du patrimoine et les multiples usagers qui sont les cibles de cette démarche. Néanmoins, Patrick Fraysse relève un décalage entre l'intention d'un accès généralisé à l'information sur le patrimoine et son usage réel, souvent professionnel. De leurs côtés, Jenny Feray et Jean-René Gaborit posent un œil d'historiens de l'art autour des répercussions des institutions sur la production de photographies d'art. Nous retrouvons également les écrits de Patrick Flandrin et Michel Poivert autour de la photographie et de la notion de représentation. Enfin, Bruno Bachimont, Henri Hudrisier et Michel Melot, se sont interrogés sur les méthodes même d'écriture des images.

Dans ce contexte, il semble probant d'analyser la production d'images de l'agence photographique de la Rmn-GP pour répondre aux interrogations suivantes : Dans quels objectifs se constitue le fonds d'images d'œuvres d'art de cette agence ? Quel est l'effet des institutions sur les images d'œuvres d'art ? Quel est le discours construit par les images ainsi produites ? Dans quelles mesures la production d'une image peut participer à une forme d'écriture du monde ? En quoi l'origine, la constitution et l'organisation d'un fonds de reproduction d'œuvres d'art prennent part à la construction de leurs représentations ? Dans ce cadre, nous supposons que cette institution apporte de la légitimité aux reproductions d'œuvres d'art qu'elle produit, ce qui lui permettrait de gagner en crédibilité et reconnaissance. Cette validation reposerait sur un recours à la neutralité lors des prises de vue afin d'obtenir des images dites documentaires. De plus, on peut supposer que cela participe à répandre une certaine vision du monde.

Afin de développer ces idées, nous avons réalisé une enquête ethno-anthropologique au sein de l'agence photographique, composée d'observations de terrain et enrichie par des entretiens dans l'objectif d'obtenir le témoignage de professionnels concernés. Avant de retranscrire nos résultats, nous commencerons

par introduire l'institution étudiée puis nous nous attarderons sur les notions en jeu dans cet écrit. Nous nous intéresserons ensuite à la production de photographies au sein de l'agence et finirons par observer les liens entre documentation d'œuvres d'art et représentation.

LES ORIGINES ET LA CONSTITUTION D'UN FONDS PHOTOGRAPHIQUE D'ŒUVRES D'ART

Une banque d'image (ou photothèque), décrite comme « outil de connaissance »² par Gérard Régimbeau, assemble une importante quantité d'images. Pour ce faire, une activité de collecte d'informations et de photographies est nécessaire afin de constituer un fonds iconographique documenté. Les notions de collection et d'inventaire que cela suppose ne sont pas récentes et suggèrent un intérêt historique pour les problématiques liées à la reproduction des œuvres d'art et édifices dans un objectif de conservation du patrimoine.

1.1 INVENTORIER LE PATRIMOINE

1.1.1 Entre photographie et pratique de l'inventaire

Durant le XVIII^e siècle, une pratique de l'inventaire était visible au travers d'expéditions établies pour recenser les richesses dans une dimension à la fois culturelle et scientifique. La notion d'inventaire fait ainsi référence à la volonté de lister de façon détaillée et de décrire le volume d'informations recensées. L'exemple le plus marquant était l'expédition d'Égypte menée par Napoléon en 1798. L'aboutissement de ce voyage a été la réalisation d'un ouvrage en dix tomes nommé *La description de l'Égypte*, renfermant des croquis, dessins, plans et notes diverses.

Rapidement, le développement du procédé photographique se mêle à ce désir d'inventorier. Ainsi, le XIX^e siècle est marqué par l'accroissement des expéditions et l'usage de la photographie pour technique privilégiée. Raphaële Bertho, historienne de la photographie, affirme que cette technique est le « support privilégié des missions archéologiques comme des campagnes de relevé des richesses

² REGIMBEAU, Gérard. Clés d'accès aux images fixes : indexation et perspectives pédagogiques à partir des ressources d'Internet. *Spirale. Revue de recherches en éducation [en ligne]*, 2001 [consulté le 15.06.2022], n°28. Disponible sur le Web : < https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_2001_num_28_1_1465 >.

patrimoniales ou des expéditions d'exploration du territoire »³. Durant cette période, de nombreuses missions ont été lancées, en France et à l'étranger, pour recenser et mémoriser le patrimoine. En 1937, la Commission des monuments historiques a notamment été créée par le Comité des arts et monuments afin de faire l'inventaire de tous les monuments de France qui ont existé ou existaient encore.

Dans ce sens, la photographie semble être le meilleur moyen de reproduction trouvé. En 1839, le physicien et homme d'État François Arago présente le daguerréotype à l'Académie des sciences comme une découverte révolutionnaire. Dans son discours, il explique que ce procédé photographique produit une « empreinte parfaite »⁴ du réel. Cette technique était ainsi louée pour sa capacité à copier fidèlement un référent. D'après Arago, la photographie posséderait une fonction de reproduction essentielle à toute entreprise de création d'un inventaire. Il en propose donc deux usages : un premier scientifique en rapport à l'astronomie et un second lié à la réalisation d'un inventaire national par la Commission des monuments historiques dont l'utilisation de la photographie concernerait l'art et le patrimoine⁵. D'après Arago, la photographie permettrait de réaliser une « conservation mathématique »⁶ grâce à la précision de cette technique.

En 1934, Paul Otlet publie son *Traité de documentation* dans lequel il relève la nécessité de créer un « répertoire iconographique universel » organisé grâce à une « classification iconographique universelle »⁷. A travers ce traité, Otlet donne un statut majeur à la photographie dans la documentation. Il lui attribue une fonction de mémorisation permettant la sauvegarde et la démocratisation des savoirs. Ainsi, la photographie se dessine une place centrale dans la documentation du patrimoine par sa fonction de reproduction du réel.

³ BERTHO, Raphaële. Photographie, patrimoine : mise en perspective. *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013 [consulté le 15 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <http://books.openedition.org/inha/4055> >.

⁴ GRANGE, Juliette. *Entre technique et politique : l'invention de la photographie*. Paris : Éditions Kimé, 2022. Chap. 1, L'éclatement, l'inventaire universel, p. 15-55.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ REGIMBEAU, Gérard. Un moment de l'œuvre et du document, la reproduction photographique : passages entre Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2011 [consulté le 15 juin 2022], n°4. Disponible sur le Web : < <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0006-001> >.

1.1.2 Vers la création d'un Inventaire général

L'idée d'un inventaire est plus que jamais présente durant la seconde moitié du XX^e siècle. La fin de la Seconde Guerre mondiale et les nombreuses destructions alors constatées ont mis en exergue le caractère éphémère des œuvres d'art et monuments. Il semblait donc urgent de reprendre une logique d'inventaire à l'échelle nationale. Pour cela, en 1964, l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France est mis en place sous l'impulsion du ministre chargé des affaires culturelles, André Malraux et de l'historien de l'art, André Chastel. Quatre formats d'inventaire sont alors imaginés pour surplomber l'intégralité des éléments qui nécessitent un enregistrement : un inventaire monumental immobilier, un inventaire des richesses d'art mobilières, un inventaire de la documentation artistique et pour finir un inventaire iconographique⁸.

L'objectif de ce projet d'envergure était d'abord d'assembler de la documentation éparpillée mais existante afin de les centraliser en un même inventaire. L'idée était également de créer une documentation précise sur l'existant pour se prémunir de sa disparition. Étaient pris pour exemple les bâtiments qui, pour des raisons de modernisation, pouvaient être détruits. L'Inventaire devait être scientifique et visait à produire un savoir important sur lequel différentes publications éditoriales pouvaient se reposer.

Ces missions ont été distribuées à de nouvelles équipes dédiées à l'Inventaire ainsi qu'à toutes les organisations touchées par les questions patrimoniales. Une commission nationale située à Paris était chargée d'élaborer les normes de travail et de centraliser les démarches nécessaires au bon fonctionnement du projet. Des commissions régionales, sous le contrôle de la commission nationale, et des comités départementaux, sous la responsabilité des commissions régionales, étaient chargées de réaliser l'Inventaire⁹.

La documentation produite était constituée de notices, de cartes et relevés graphiques ainsi que de photographies. Une fois encore, cette technique a été utilisée

⁸ Ministère d'état chargé des affaires culturelles. *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France* [en ligne]. Paris : Imprimerie nationale, 04 mars 1964 [consulté le 15 juin 2022]. Disponible sur le Web : < http://www.inventaire.culture.gouv.fr/telechar/Plaque_dite_sable_1964.pdf >.

⁹ *Ibid.*

à des fins de recensement et de captation du réel. D'après la conservatrice du patrimoine Arlette Auduc, « la photographie a été choisie à l'Inventaire comme support majeur de la description, à égalité avec le texte »¹⁰. Ces photographies avaient pour rôle de témoigner d'un objet ou d'un monument afin d'en permettre l'étude scientifique. Les photographies existantes étaient groupées et des campagnes photographiques réalisées pour compléter ces premières collections. En 1969, un livret de prescriptions techniques¹¹ a été rédigé afin de cadrer et d'uniformiser les productions des photographes employés pour les campagnes photographiques. Il est également question de faire correspondre les images produites aux besoins scientifiques de l'Inventaire. Ce livret met donc à la disposition des institutions et photographes une méthodologie. Il s'agit entre autres de favoriser la lumière du jour, de produire des photographies avant et après de potentielles restaurations, de réaliser des prises de vue objectives sous plusieurs angles et d'ajouter des détails, enfin il était conseillé de disposer un fond artificiel mat en nuances de gris à l'arrière de l'objet afin de faire ressortir ce dernier. La photographie couleur n'était alors pas courante, les images étaient donc majoritairement prises en noir et blanc, c'est pourquoi les nuances de gris étaient recommandées. Quelques dizaines d'années après, la photographie en couleur a pris de l'ampleur et les fonds utilisés pour les photographies d'œuvres d'art sont devenus colorés, allant du bleu au rouge. Tendance qui n'a ensuite changé qu'au début des années 2000.

Grâce à l'Inventaire, une patrimonialisation des œuvres d'art et monuments prend place dans le but de les mémoriser. Dans le *Rapport préalable à l'établissement de l'Inventaire général* écrit par André Chastel, l'historien de l'art a mis l'accent sur le fait d'« enregistrer » pour l'histoire »¹², entraînant par ce fait les problématiques de préservation dans sa réflexion.

¹⁰ AUDUC, Arlette. De la photographie du patrimoine culturel : l'expérience de l'Inventaire général. *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013 [consulté le 15 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <http://books.openedition.org/inha/4420> >.

¹¹ PEROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. *Livret de prescriptions techniques, n°5, Prescriptions relatives à l'établissement de la documentation photographique* [en ligne]. Avril 1968 [consulté le 15 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02494390/document> >.

¹² REGIMBEAU, Gérard. Introduction. *Culture & Musées* [en ligne]. 2013 [consulté le 15 juin 2022], n°22. Disponible sur le Web : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02069401/document> >.

1.1.3 Une photothèque pour les musées nationaux

C'est une caisse des musées qui voit le jour en 1887 afin de gérer les acquisitions d'œuvres d'art pour les musées nationaux. Par la volonté de Raymond Poincaré et Georges Leygues, la loi de finances du 16 avril 1895 transpose cette caisse en une personnalité juridique nommée la Réunion des musées nationaux. Elle rassemble alors les musées du Louvre, de Versailles, de Saint-Germain-en-Laye et du Luxembourg. Sa fonction initiale d'enrichissement des collections nationales par la gestion des acquisitions reste au centre de ses priorités et d'autres missions se développent en parallèle telles que des activités commerciales et la création d'une photothèque. En 1990, le statut de la Réunion des musées nationaux change et l'institution devient un établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC). Elle comprend alors de nouvelles missions : l'accueil du public, l'organisation d'expositions temporaires et la communication autour des expositions et collections. En 2011, la Réunion des musées nationaux fusionne avec le Grand Palais des Champs-Élysées¹³ et maintient son activité d'opérateur culturel de niveau national et international. Les missions incluent désormais la conservation du Grand Palais, sa promotion et l'exploitation de ses espaces. Son activité s'étend auprès des musées à compétence nationale (SCN) et des établissements publics autonomes (EPA), sous la tutelle du ministère de la Culture. Les collaborations à l'international se sont depuis intensifiées.

C'est en 1946 que la photothèque est créée au sein de la Réunion des musées nationaux. En 1957, la Rmn achète l'important fonds iconographique Vizzanova-Druet comprenant les photographies de François Vizzanova, marchand d'art, ainsi que la collection d'Eugène Druet, photographe d'Auguste Rodin. Composé de 150 clichés et plaques de verre, ce fonds est le fondement du nouveau service photographique de la Rmn dont François Vizzanova prend la tête. Son rôle est alors de conserver le fonds acquis, de le diffuser et de réaliser l'inventaire des collections nationales afin d'en permettre la valorisation et la diffusion.

La couverture photographique des collections nationales est réalisée dans un objectif scientifique. Pour cela, des photographes salariés de la Rmn sont envoyés

¹³ Le sigle Rmn-GP sera utilisé pendant le reste de cet écrit.

dans les musées nationaux afin de réaliser des prises de vue des œuvres et édifices. Lorsqu'il s'agit de documenter le patrimoine, la technique photographique conserve donc son statut privilégié. La photographie est ainsi choisie pour ses capacités à reproduire une œuvre d'art le plus fidèlement possible.

Lors de son changement de statut en 1990, devenant un EPIC, la Rmn acquiert une autonomie partielle. Cette institution étatique qui suivait une logique de service public a désormais des objectifs commerciaux. En 1993, le service photographique devient donc une agence photographique¹⁴. Cette dernière continue d'assurer ses missions de service public en parallèle de sa nouvelle fonction commerciale. Une économie de l'image se met en place, changeant considérablement le service photographique initial.

1.2 AU PLUS PRÈS DE L'IMAGE D'ŒUVRES D'ART

1.2.1 L'Agence Photo de la Rmn-GP

L'Agence Photo se développe au fil des années autour de deux notions : des missions de service public et des missions commerciales. Pour cela, le fonds de photographies diffusé a été enrichi par des achats et quelques donations (comme les collections Brassai, Gaillarde, studio Harcourt...). À partir de 2004, l'Agence Photo signe des partenariats avec des institutions internationales. Ainsi, elle diffuse aujourd'hui des fonds tels que ceux des musées de Berlin et du Land de Brandebourg, du British Museum ou du Metropolitan Museum of Art¹⁵. Les images propres à l'Agence Photo sont elles-mêmes diffusées dans une cinquantaine de pays. Depuis 2016, un service innovant de numérisation 3D est aussi disponible. Enfin des numérisations de grands formats sont réalisées en interne grâce à un scanner adapté.

Cette diversification permet à l'agence de disposer aujourd'hui d'un catalogue d'environ 1,4 million d'images couvrant les périodes de la préhistoire à nos jours. Au total, près de 20 000 nouvelles prises de vue rejoignent chaque année les collections. Tout cela en fait un acteur international majeur en matière d'images

¹⁴ Nous continuerons en nommant l'agence photographique de la Rmn-GP par son nom, Agence Photo

¹⁵ Rmn-GP. Les activités de la Rmn-GP. *Rmngp.fr* [en ligne]. [Consulté le 16 juin 2022]. Disponible sur le Web : <https://Rmngp.fr/LES-ACTIVITES-DE-LA-Rmn-GP/MISSIONS-ET-METIERS/PHOTOGRAPHER>

d'art¹⁶. 800 000 images sont mises à disposition en basse définition sur le site de l'agence et commercialisées en haute définition ou très haute définition selon les demandes.

Sur le site de la Rmn-GP, les objectifs de l'Agence Photo sont décrits de la façon suivante : « Assurer la couverture photographique permanente des collections nationales, permettre à tous les publics la consultation gratuite des images, fournir des tirages de références respectant les œuvres originelles, fournir des fichiers numériques de qualité, favoriser les utilisations scientifiques, culturelles et pédagogiques des images, multiplier des partenariats avec les musées, agences et artistes internationaux, assurer une diffusion commerciale mondiale des images gérées. »¹⁷

De ce fait, par ses missions de service public initiales, l'Agence Photo se doit de valoriser et diffuser l'inventaire photographique des œuvres d'art conservées dans les collections des musées nationaux et leurs édifices. Ainsi, elle répond à l'exigence de documentation liée à la gestion de toute collection, tel qu'il est inscrit dans le Code de déontologie de l'ICOM¹⁸. Par le biais de campagnes photographiques, l'Agence Photo enrichit cet inventaire et transmet gratuitement les prises de vue aux musées concernés dans des objectifs de documentation et de communication des collections.

1.2.2 Des professions transversales

L'Agence Photo est depuis 2012 un département dépendant de la Direction des publics et du numérique de la Rmn-GP. Elle est partagée en cinq services dont les missions sont transversales. Leurs différentes activités participent à produire et valoriser les collections photographiques ainsi qu'à fournir une prestation qualitative à la clientèle.

¹⁶ Agence Photo. Présentation. *Photo.Rmn* [en ligne]. [Consulté le 16 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://www.photo.Rmn.fr/Agence/Presentation> >.

¹⁷ Rmn-GP. Les activités de la Rmn-GP. *Op. cit.*

¹⁸ REGIMBEAU, Gérard. Introduction. *Op. cit.*

Production photographique

Une équipe de photographes est chargée de réaliser la couverture photographique des collections des musées nationaux sur le territoire français. Ces campagnes photographiques sont organisées par les documentalistes de l'agence, en collaboration avec leurs interlocuteurs dans les musées nationaux : documentalistes, conservateurs, régisseurs. Les photographies numériques, réalisées en haute définition, doivent respecter des attentes en termes de qualité afin de restituer des images fidèles aux œuvres originales. Un service de retouche est également disponible pour parfaire ces photographies.

Laboratoire numérique

Un fonds d'images argentiques conséquent est toujours conservé et utilisé pour les besoins de l'agence. Dans ce cadre, une équipe est dédiée à la numérisation et à la restauration de ces supports pour répondre aux demandes des clients et des musées. Ce service est également responsable de l'intégration des prises de vue numériques dans la base de données de l'agence. L'intégration de fonds photographiques reversés par des institutions partenaires françaises ou étrangères se fait également par ce biais.

Une partie de l'équipe est dédiée à de la numérisation 3D. Elle est équipée afin de réaliser des modélisations d'œuvres d'art.

Service documentation

Ce service est composé d'une équipe consacrée à la gestion du fonds photographique. Cela comprend notamment le traitement intellectuel des images par l'enregistrement de leurs notices dans la base de données ainsi que leur indexation. Dans le cadre du suivi des collections nationales, les documentalistes organisent également les campagnes de prises de vue, en relation avec les musées concernés et les photographes. De plus, cette équipe répond à des commandes internes et externes pour assurer la diffusion des fonds, accompagner la clientèle et veiller au respect des droits inhérents à chaque image.

Service commercial

Les commerciaux sont les premiers interlocuteurs des clients de l'agence. Ils sont chargés de négocier les tarifs des droits de diffusion des images. Des devis sont ainsi établis pour adapter les montants aux utilisations faites des photographies. Une fois les tarifs arrêtés, les commerciaux transmettent les commandes aux documentalistes qui réaliseront leur suivi.

Administration des ventes et finances

Ce service est chargé de la facturation des clients suite à une utilisation effective des images diffusées. Cette étape intervient après la réception de justificatifs envoyés par les clients quand ils ont utilisé une ou plusieurs images. L'utilisation faite des images est également pigée pour vérifier si elle respecte celle qui était initialement prévue avec les commerciaux.

1.2.3 Au cœur des activités : l'image d'œuvres d'art

L'image que souhaite renvoyer l'Agence Photo est aujourd'hui centrée sur l'offre d'un service qualitatif. C'est le principe fondamental qu'il est possible de trouver sur son site : « au cœur de l'action de l'agence la qualité du service est une exigence sans compromis »¹⁹. Ce principe est retrouvé dans l'attention portée à la qualité des images ainsi qu'aux évolutions liées aux techniques de prise de vue et au matériel utilisé. Il est aussi visible à travers la pertinence scientifique des informations utilisées pour la description des images dans les notices établies et l'indexation réalisée. Par ce biais, les œuvres d'art reproduites sont contextualisées afin de les situer dans le temps et dans l'espace. Enfin, la qualité du service est trouvée dans le service offert aux usagers, qu'ils soient professionnels ou particuliers.

Les missions de l'Agence Photo, diffuseur des fonds photographiques des collections des musées nationaux et des partenaires, comprennent également la gestion des droits inhérents aux photographies. Travailler autour de l'image d'œuvres d'art demande une gestion stricte des droits afférents.

¹⁹ Agence Photo. Présentation. *Op.cit.*

Toute œuvre implique un droit d'auteur du vivant de l'artiste puis dans la limite de 70 ans suivant l'année de sa mort. Celui-ci peut être géré par l'auteur, les ayants droits ou une société de gestion des droits d'auteur. Ils sont notifiés sur les notices des images diffusées par l'agence. La mention « droits réservés » s'applique notamment aux œuvres dont l'auteur et les ayants droits ne sont pas connus, la facturation aura lieu et sera alors réservée dans le cas où l'auteur ou les ayants droit se manifesteraient. Après le délai des 70 ans suivant la mort de l'artiste, l'œuvre tombe dans le domaine public et n'est plus tributaire de ce droit.

Que l'œuvre représentée soit tombée dans le domaine public ou non, les photographies sont également soumises à des droits de reproduction, cédés contre facturation par l'Agence Photo. Tel que le code de la propriété intellectuelle le demande, toute cession de droits doit être précise. Elle est accordée pour une utilisation spécifique ainsi que pour un nombre d'exemplaires, une limite géographique et une durée d'exploitation déterminés. Certaines restrictions en termes de géographie et d'usages peuvent être indiquées sur les notices des images afin d'informer les documentalistes sur les possibilités de diffusion. Par exemple, il est nécessaire d'obtenir l'accord du musée du château de Versailles pour toute diffusion d'image dans le cadre d'un usage publicitaire.

Lorsqu'il passe par l'agence pour obtenir une image, l'utilisateur aura donc à régler les droits de reproduction. Les modifications sur les images seront alors permises, dans le respect du droit moral; droit perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Selon l'usage qu'il en est fait, une autorisation pourrait être à demander aux ayants droit pour pouvoir effectuer des modifications sur l'image ou en faire une utilisation particulière. Il devra également s'acquitter du droit d'auteur des photographies qu'il veut utiliser auprès de l'auteur, des successions ou d'organismes, si celles-ci ne sont pas tombées dans le domaine public.

1.3 EN PASSER PAR QUELQUES NOTIONS

1.3.1 La notion de représentation

Représenter entend étymologiquement l'« action de replacer devant les yeux de quelqu'un »²⁰. Ce terme fait donc appel à un référent, potentiellement absent, qu'il s'agit de réinsérer au centre de l'attention. Ainsi, le dictionnaire Larousse laisse entendre qu'une représentation « repose sur une logique de substitution symbolique » dans le sens où « ce qui représente agit en lieu et place de ce qu'il représente »²¹.

Plusieurs représentations peuvent aussi être liées à un même référent et ainsi, « donner à voir différemment [leur] contenu informationnel »²², tel que l'explique Patrick Flandrin. Ce physicien décompose le mot *représentation* afin d'en faire ressortir les deux aspects essentiels : *re-présentation*, qui entendrait « présenter sous un jour différent une même quantité, mais sans altération ni perte d'information »²³. Le fait de représenter admettrait donc le renvoi à un original et le choix d'un mode de représentation qui, tout en communiquant un message, ne s'éloignerait pas suffisamment de son référent pour s'en détacher complètement. De ce fait, Flandrin affirme qu'« entre ce que l'on sait (le modèle) et ce que l'on veut (l'information jugée utile), une représentation est bel et bien une construction »²⁴. En conséquence, toute représentation nécessiterait des connaissances, la définition d'un objectif et le choix d'un référent pour être élaborée.

Ici, c'est la représentation graphique par la photographie qui nous intéresse. Ainsi, construire une représentation par l'acte photographique demanderait la présence d'un référent et l'affirmation d'une intention. Lorsque l'on s'intéresse au positionnement d'une image dans un fonds documentaire, Michel Melot suggère que cette dernière prendrait sens par son inscription dans un tout : « en faisant apparaître l'image dans une série, on commence à parler d'une syntaxe de l'image et lui faire

²⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Ortolang. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne]. [Consulté le 17 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://www.cnrtl.fr/portail/> >.

²¹ *Ibid.*

²² FLANDRIN, Patrick. *Construire une représentation* [en ligne]. Août 2020 [consulté le 17 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02918739/document> >.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

dire autre chose que ce qu'elle montre »²⁵. C'est-à-dire qu'afin d'aller plus loin que la représentation en place dans une photographie, il serait avantageux de pouvoir comparer celle-ci avec les représentations préexistantes. De cette façon, chaque image, et son mode de représentation, enrichirait la série dans laquelle elle s'insère. Flandrin l'exprime de la façon suivante :

« Chaque représentation envisageable est un regard particulier que l'on porte sur un même objet, et c'est le plus souvent de la multiplicité de points de vue individuels que résulte une meilleure intelligibilité globale. En ce sens, la non-unicité doit être vue comme une richesse de diversité et non un point négatif. »²⁶

Aussi, une représentation est donc bien une construction, tel que Flandrin le suggère. Elle est réalisée dans des objectifs définis et permet la *re-présentation* d'un élément existant. Le sens ainsi obtenu peut varier si l'on choisit d'inscrire cette représentation dans une série afin de bénéficier de sa comparaison. La photographie revenant au fait de figer un instant donné, le rapprochement des images pourrait illuminer des aspects sinon enfouis.

1.3.2 La question de l'écriture du monde

Toutes les représentations, qu'elles soient graphiques ou non, seraient le fruit d'une construction. Ces dernières auraient une incidence sur la lecture et l'analyse de ce qui nous entoure. S'attarder sur la *re-présentation* d'un élément existant en modifierait alors l'approche initiale. La perception du monde passerait donc au travers de ces représentations.

La photographie, bien que souvent choisie pour ses fonctions de reproduction, participerait à la construction d'une représentation de la réalité. Le document photographique obtenu ne sera donc pas l'« empreinte parfaite »²⁷ du réel, tel que l'affirme François Arago en 1839. Dans l'ouvrage *Pour un nouvel art politique*, Dominique Baqué, historienne et critique d'art, explique que « pas plus que l'art, le document ne "donne" le réel : il le construit, l'élabore, lui donne sens, au risque

²⁵ MELOT, Michel. L'image n'est plus ce qu'elle était. *Documentaliste-Sciences de l'Information* [en ligne]. 2005 [consulté le 17 juin 2022], n°6. Disponible sur le Web : < <https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2005-6-page-361.htm> >.

²⁶ FLANDRIN, Patrick. Construire une représentation. *Op. cit.*

²⁷ GRANGE, Juliette. Entre technique et politique : l'invention de la photographie. *Op. cit.*

encouru des faux-sens et des contresens. Il faut y insister : le document n'est pas et ne sera jamais l'épiphanie du réel »²⁸. De cette façon, une photographie pourrait se définir comme une *re-présentation* de son référent, participant à l'écriture du monde par la construction de ses représentations.

Plus spécifiquement, une photographie numérique possède un statut particulier par le fait que cette image est construite par des bits informatiques. Alors que la prise de vue argentique se réfère à un original déterminé, il est possible avec le numérique d'obtenir de nombreuses générations d'images dont il peut être difficile de comprendre la source. C'est ce que démontre Bruno Bachimont en expliquant que « tout ce que touche le numérique sera potentiellement fragmenté et recombéné »²⁹. Ainsi, comme l'affirme Michel Melot, « il en résulte que l'image [numérique] est le plus souvent une reproduction d'image. La reproduction peut [alors] prendre valeur d'original [...] »³⁰. Par les niveaux de reproduction que fait naître l'image numérique, nous pouvons dire que les représentations de l'objet photographié se réécrivent en même temps que ses photographies. En conséquence, les générations de photographies numériques se distancient de leur référent pour produire une représentation toujours différente et participer à l'écriture du monde.

²⁸ FERAY, Jenny. Photographier la sculpture : variations autour du document photographique. *Nouvelle revue d'esthétique* [en ligne]. 2009 [consulté le 18 juin 2022], n° 3. Disponible sur le Web : < <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-1-page-135.htm> >.

²⁹ BACHIMONT, Bruno. Image et audiovisuel : la documentation entre technique et interprétation. *Documentaliste-Sciences de l'Information* [en ligne]. 2005 [consulté le 18 juin 2022], n°6. Disponible sur le Web : < <https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2005-6-page-348.htm> >.

³⁰ MELOT, Michel. L'image n'est plus ce qu'elle était. *Op. cit.*

LA PRODUCTION DES IMAGES

Un fonds iconographique suppose la réalisation d'un acte photographique afin de l'enrichir et répondre aux potentielles demandes à venir. Produites dans un cadre institutionnel, les photographies réalisées participeront à la construction ou au maintien de l'image de marque de l'institution concernée. Les photographies, constituant un fonds iconographique, sont donc inscrites dans un contexte. Outre leur objectif de reproduction d'un objet défini, elles sont au cœur de la construction d'une image mentale projetée sur l'institution en question.

2.1 LES COLLECTIONS DE L'AGENCE PHOTO

2.1.1 Une description des collections

L'Agence Photo de la Rmn-GP est composée d'un fonds important de photographies argentique. Les supports de ces photographies sont variables, il s'agit d'une majorité de négatifs noirs et blancs, d'ektachromes³¹ ainsi que d'un certain nombre de diapositives, microfilms et plaques de verre. Ces photographies sont conditionnées et stockées selon leur support dans des magasins adaptés afin de permettre leur bonne conservation. Un classement permet leur répartition entre des catégories définies telles qu'antiquités, auteurs (classés par ordre alphabétique), microfilms, négatifs, objets d'art, photographies ... Le rangement des ektachromes est ensuite réalisé par année, puis par un numéro de cote généré automatiquement lors du traitement documentaire de l'image. Quant aux négatifs, leur rangement est engendré par leurs formats puis par le même système de classement que les ektachromes. Les supports argentiques sont également complétés d'une mention qui explicite leur statut : *Rouge* pour le support argentique unique utilisé pour les numérisations, *Master* pour indiquer celui qui est archivé, *Original* pour le prêt ou

³¹ Un ektachrome est un film inversible couleur, utilisé en photographie ou au cinéma, permettant le développement d'un positif.

la numérisation si le *Rouge* n'est pas présent, *Duplicata* pour les reproductions de l'exemplaire noté *Rouge*.

Le fonds de prises de vue numériques constitue l'autre partie des images conservées par l'Agence Photo de la Rmn-GP. Celui-ci est composé des numérisations des supports argentiques, des photographies numériques réalisées depuis le début des années 2000, des acquisitions ou des images reversées en provenance des institutions partenaires. Ces images sont stockées sur la base de données de l'Agence, gérée par la solution logicielle *Cortex* depuis 2004 et développée par la société *Orange Logic*.

2.1.2 La pérennité des photographies

Deux aspects sont liés à la pérennité des photographies : les évolutions techniques et le stockage qu'elles nécessitent. Premièrement, l'acte photographique est dépendant de technologies. Depuis l'invention de la photographie, elles se sont précisées et ont permis de grandes avancées techniques. Avec le passage de l'argentique au numérique, les possibilités ont été décuplées. Alors que le nombre de prises de vue était limité avec l'argentique, le numérique a transformé cette unicité en séries dont sont sélectionnées les meilleures images. Ainsi, l'acte de prise de vue et la relation avec l'objet photographié changent. Ces innovations se sont ensuite accélérées avec le développement du numérique et se sont répercutées sur la qualité des prises de vue. Un gain important quant à la rapidité des prises de vue, la diversité des couleurs et la définition gagnées est indéniable. Cette évolution est visible à l'échelle des collections de l'Agence Photo : les premières images numériques ne possèdent pas la qualité des prises de vue actuelles, réalisées avec des appareils Phase One pourvus de 100 millions de pixels. Les photographies se substituent donc les unes aux autres, provoquant l'obsolescence des premières. L'un des photographes de l'Agence Photo témoigne : « ce sont des images qui vont vivre un certain nombre d'années avant que les tableaux soient de nouveaux photographiés » [T. Querrec]³². La qualité des prises de vues est sans cesse augmentée par l'évolution des technologies.

³² Des entretiens ont été menés durant les mois de mai et juin 2022. Les auteurs des citations provenant de ces entretiens seront notés entre crochets dans le corps du texte. Le questionnaire réalisé est disponible en annexe 1.

De plus, l'esthétique des images d'œuvres d'art change selon les attentes. Par exemple, les maisons d'édition ont fait évoluer leurs catalogues et beaux-livres. Au fil des années, les photographies ont de plus en plus occupé l'espace de la page, passant de vignettes à des pleines pages. L'esthétique des prises de vue a ainsi suivi ces modes éditoriales. L'état des œuvres évolue également, par exemple, après restauration la première image deviendra non représentative de l'œuvre telle qu'elle est visible aujourd'hui. Elles seront donc photographiées de nouveau afin de remplacer l'image existante par une autre, correspondant à son état actuel.



Figure 1. Paire de chaussures attribuées à l'Impératrice Joséphine avant restauration



Figure 2. La paire de chaussures photographiée après restauration

La pérennité d'une image entend également son accessibilité. Ainsi, les photographies argentiques demandent un espace de stockage physique conséquent, le maintien de conditions particulières pour leur conservation et du temps dédié à la restauration, au rangement et au conditionnement. Néanmoins, le numérique

demande également d'en passer par un volume de stockage important et de passer du temps à l'intégration et la description des images. Alors que les formats liés au support numérique ne sont pas pérennes et peuvent constituer une limite à la lecture des images, les supports argentiques souffrent de la disparition des outils et compétences nécessaires à leur utilisation. De plus, la dégradation des lieux de stockage, qu'ils soient liés à une salle ou à un disque dur, peut être radicale en ce qui concerne les images qui y sont conservées. Ainsi, les évolutions technologiques ne parviennent pas à apporter fiabilité aux nouvelles images qu'elles produisent et une attention particulière doit être apportée afin de les préserver les images.

Enfin, les prises de vues réalisées au sein de l'Agence Photo sont en haute définition, c'est-à-dire au minimum 4000 x 6000 pixels en 300 dpi. Pour des demandes particulières, les photographies peuvent être prises en très haute définition, allant jusqu'à environ 25000 pixels sur le plus grand côté. Un fichier en THD³³ n'est donc pas toujours disponible lorsqu'un tel besoin est identifié pour un client. Si une nouvelle prise de vue de l'œuvre est impossible dans les délais ou par manque de disponibilité de l'œuvre, il est alors possible de faire numériser un ektachrome ou un négatif. Un agrandissement pourra être réalisé jusqu'à l'obtention d'images THD. C'est pourquoi les supports argentiques conservent une préciosité indéniable.

La pérennité des photographies est donc complexe. Elle regarde l'obsolescence de l'image par l'évolution constante des technologies, les effets de mode liés à l'esthétique de la photographie ainsi que les potentiels changements sur l'œuvre en elle-même. Les photographies, qu'elles soient numériques ou argentiques, sont également dépendantes des dispositifs nécessaires à leur lecture et des conditions de leur stockage. Enfin, privilégier la facilité, la rapidité et la qualité du numérique est essentiel mais il ne semble pas astucieux de se départir des supports argentiques pour autant.

³³ Très haute définition

2.1.3 Des usages scientifiques, commerciaux, informationnels

L'Agence Photo de la Rmn-GP est tenue de respecter ses missions de service public, liées à l'élaboration d'un inventaire photographique des collections des musées nationaux, tout en menant ses missions commerciales. Dans ce cadre, les demandes d'images qui sont faites sont variées et proviennent d'univers opposés.

Le premier usage est bien entendu lié à la conservation des œuvres d'art dans un objectif scientifique et documentaire. Chaque lot d'images est donc reversé au format numérique et sous la forme de tirages aux musées qui conservent les œuvres d'art photographiées. Elles accompagneront les dossiers d'œuvres et seront intégrées dans les bases de données internes. Des demandes ponctuelles sont également réalisées par les musées nationaux afin de communiquer autour de leurs collections et dans le cadre d'expositions, pour des panneaux ou cartels par exemple. Les images sont alors majoritairement livrées gratuitement. Les photographies peuvent également être transmises dans le cadre d'éditions de catalogues d'expositions, de monographies et d'ouvrages variés. Sur demande, elles sont alors communiquées auprès de maisons d'édition ou d'établissements divers qui auront à s'acquitter de droits de reproduction. Leur usage reste souvent documentaire et l'image illustrera un propos ou prendra place dans un catalogue d'exposition. Il arrive que des particuliers, entre autres chercheurs et étudiants, effectuent des demandes iconographiques également.

En opposition à ces premiers usages, dont les sujets restent scientifiques ou dans le domaine des arts, un second est lié à de l'édition commerciale, c'est-à-dire aux produits dérivés. Les demandes sont extrêmement variées et proviennent de tous horizons, par exemple : des entreprises de papier peint, des maisons de disque, des enseignes de prêt à porter et des studios de jeux vidéo. Les images livrées prendront alors un sens différent.

Le contenu informationnel possédé par chaque photographie offre une variété de possibilités quant à ses usages. Ainsi, les photographies d'œuvres d'art ne sont pas toujours utilisées dans un objectif scientifique. Une œuvre d'art, ancrée dans son époque, peut se voir attribuer un discours différent. Dans un contexte de

communication des fonds, un tableau du XVIII^e siècle a par exemple été lié à une fête annuelle sur l'un des réseaux sociaux de l'Agence Photo. Les photographies produites et reversées à l'agence seront exploitées dans différents domaines, dans la réserve des droits appliqués à chacune.



Figure 3. Capture écran d'une publication *Facebook* pour la fête des mères

2.2 ENTRE FONCTIONS SCIENTIFIQUES ET ESTHÉTIQUES

2.2.1 Des normes esthétiques et techniques

Les photographies d'œuvres d'art réalisées par l'Agence Photo de la Rmn-GP sont des prises de vue studio. Celui-ci n'est pas fixe, il est transporté puis arrangé selon les lieux des campagnes photographiques et les objets à photographier. Chaque

environnement étant différent, les photographes doivent adapter leur installation afin de créer des conditions de prises de vue idéales.

Dans ce contexte, des normes esthétiques et techniques existent et définissent un cadre qui se doit d'être respecté lors des prises de vue. Ces dernières évoluent avec le temps, produisant des effets de mode lisibles sur les photographies produites. Comme l'explique un photographe de l'agence : « c'est en préparant un shooting, et en rassemblant les anciennes vues d'une œuvre à photographier [...], que je me suis rendu compte que la discipline était sujette à la mode, ou au moins, à des usages dominants »³⁴. Alors que les fonds utilisés sont aujourd'hui uniformes et disponibles en quelques nuances de gris seulement, plusieurs tendances ont préexisté, tels que les fonds dégradés, foncés ou colorés. Actuellement, les nuances de gris sont favorisées dans l'objectif de ne pas dénaturer l'objet photographié et d'aller vers une forme de neutralité. Les fonds colorés provoquaient un retour des couleurs sur les objets photographiés. Ce que le gris produit également mais sans changer les couleurs des objets, c'est donc l'option choisie depuis.

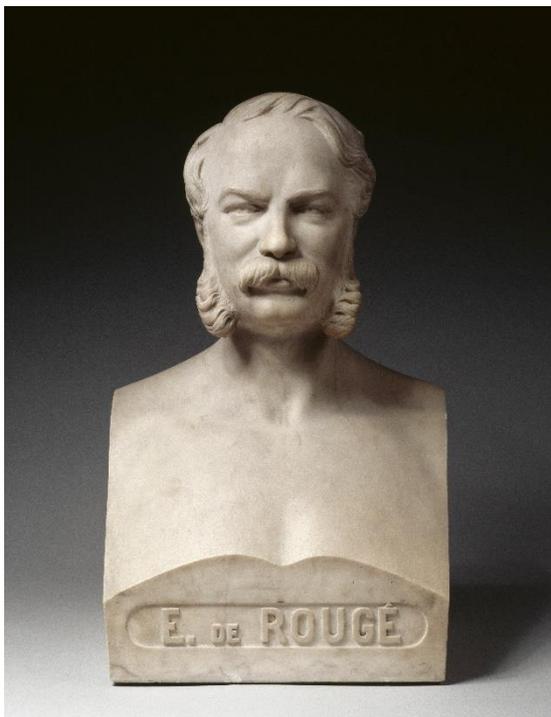


Figure 4. Image avec fond dégradé, 1999



Figure 5. Image avec fond sombre, 1999

³⁴ DIDIERJEAN, Adrien. Le charme discret de la photographie muséale : le cas du fond [en ligne]. [Consulté le 16 juillet 2022]. Disponible sur le Web : < <https://magazine-photo.rmngp.fr/fr/metiers-de-limage/le-charme-discret-de-la-photographie-museale-le-cas-du-fond> >.



Figure 6. Image avec fond coloré, 1985



Figure 7. Image avec fond gris, 2022

Parce qu'elles témoignent de l'institution dont elles dépendent, les photographies produites ont à respecter un niveau d'exigence élevé. Il ressort des entretiens, tenus avec plusieurs professionnels liés à l'image au sein de l'Agence Photo, qu'il faut répondre à « une façon de photographier à la Rmn » [F. Raux]. Un photographe explique que les attentes renvoient à « un cahier des charges assez précis et standardisé » [T. Querrec]. Les prises de vue accomplies nécessitent une technique ainsi qu'une expérience certaine. « Un tableau est une prise de vue technique [...], techniquement ta photographie doit être irréprochable » [F. Raux] explique l'un des photographes interrogés. Par exemple, aucune brillance ne peut être acceptée, la prise de vue doit être intégralement nette et l'inclinaison du tableau reportée sur l'appareil photographique afin de ne pas le déformer. Une attention particulière est également donnée à la colorimétrie afin que l'image de l'œuvre d'art ne soit pas corrompue. De ce fait, l'intégralité de la chaîne de création des images se fait dans un flux de production RVB, ce qui implique que les outils et logiciels soient calibrés par un profil ICC³⁵. Le profil ICC DonRGB4 choisi a la particularité de retranscrire un panel de couleurs important, il est donc essentiel pour conserver les nuances des objets photographiés.

³⁵ Agence Photo. Présentation. *Op.cit*

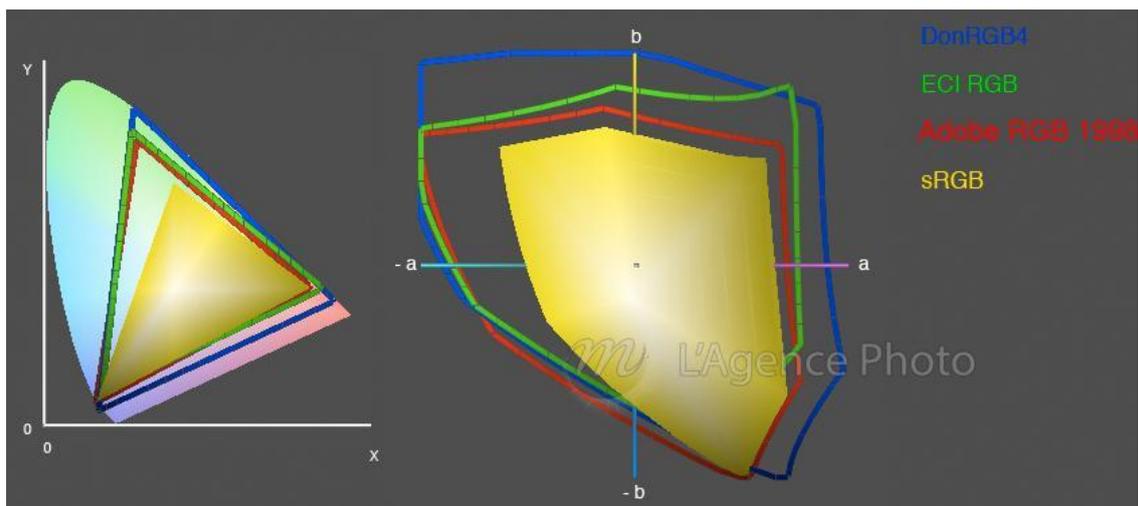


Figure 8. Comparaison d'espaces de travail avec l'espace DONRGB4

L'objectif poursuivi par le photographe est le respect des normes et exigences liées à l'institution en question. Il s'agit de « ne pas trahir l'œuvre » [F. Raux] et de permettre de « lire l'objet » [D. Couto] afin de faire l'inventaire objectif des œuvres d'arts présentes dans les collections nationales et d'offrir un contenu neutre qui respecte l'exigence scientifique aux conservations des musées nationaux. De plus, ces aspects permettent aussi de répondre au besoin qualitatif des images pour les usages commerciaux.

Les normes, liées aux tendances ou aux exigences à respecter dans le cadre de cette institution, demandent une connaissance de ces attentes. La méthodologie appliquée est proche des règles listées dans le livret de prescriptions techniques pour la réalisation de l'Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques, en date de 1969³⁶. On y retrouve notamment l'importance de placer un fond derrière l'objet photographié afin de le valoriser. Au sein de l'agence, les exigences et les normes sont formalisées sous la forme de documents à propos de la gestion des couleurs et de la production d'images numériques. Cette méthodologie est aussi transmise « de photographe en photographe, de génération en génération » [F. Raux], elle dépend donc partiellement d'une mémoire orale.

³⁶ PEROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. Livret de prescriptions techniques, n°5, Prescriptions relatives à l'établissement de la documentation photographique. *Op. cit.*

2.2.2 Produire une image neutre et son impossibilité

Dans le cadre de ses missions de service public, l'Agence Photo maintient une approche spécifique de la photographie d'œuvres d'art. Comme nous l'avons expliqué, les photographes doivent rester neutres lors des prises de vue puisqu'ils ont à produire des photographies dites « documentaires ». Le terme « neutre » est défini de la façon suivante par le CNRTL : « qui est dépourvu d'originalité ou de personnalité ; qui reste détaché, objectif »³⁷. Ainsi, le souhait est qu'il n'émane des photographies d'œuvres d'art aucune trace de subjectivité, aucun parti pris. Pour cela, il semblerait que le professionnel de l'image ait à se mettre en retrait au profit de l'œuvre d'art : « surtout, il ne faut pas trahir l'œuvre » [F. Raux]. Il s'agit de n'apporter aucune once d'interprétation à l'œuvre photographiée afin de ne pas faire intervenir de discours parasite à la fonction scientifique originelle des images. C'est également ce que Jenny Feray, docteur en art et sciences de l'art, souligne lorsqu'elle cite les propos de sa semblable Marie-Domitille Porcheron au sujet du retrait du photographe : « la modestie du photographe », « l'effacement de sa subjectivité devant l'œuvre sculptée »³⁸. Pour la réussite d'une image scientifique d'œuvre d'art, il ne devrait donc rien rester de son photographe : « nous sommes censés nous substituer les uns aux autres » [T. Querrec].

Le caractère neutre, défini comme un critère de réussite essentiel, semble néanmoins complexe à appliquer. L'un des photographes explique : « l'important dans notre métier, c'est de savoir éclairer », « nous sommes des photographes documentaires, nous sommes là pour retranscrire la réalité de l'œuvre. Mais selon ta lumière, un objet peut être sublimé » [F. Raux]. Par les choix réalisés dans la façon de disposer la lumière, le photographe ne peut totalement se mettre en retrait. Cela s'applique particulièrement aux œuvres en trois dimensions, ainsi un photographe indique qu'une même sculpture photographiée par les professionnels de l'agence ne donnera pas la même image, « elles seront proches et correspondront aux critères définis mais auront des nuances » [T. Querrec]. Le geste du photographe ne peut donc être effacé et la prise de vue qu'il produit ne peut résulter en un produit dénué de toute personnalité par les choix techniques et la constante adaptation

³⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Ortolang. *Op. cit.*

³⁸ FERAY, Jenny. Photographier la sculpture : variations autour du document photographique. *Op. cit.*

nécessaires pour réaliser les prises de vue. Ce que confirme l'ouvrage *Iconographe* : « l'appareil photographique n'est pas une machine à reproduire le réel, mais un outil, souvent très perfectionné techniquement, utilisé avec talent par un professionnel de l'image, le photographe »³⁹. Tout choix effectué produira une image différente et ainsi, une représentation supplémentaire de l'œuvre d'art choisie.

2.2.3 La posture du photographe d'institution

Au-delà des exigences de l'Agence Photo, les conservations des musées nationaux participent également aux directives qui sont données aux photographes. Des feuilles de travail sont ainsi réalisées par les documentalistes de l'Agence, en dialogue avec les conservations. Elles permettent d'indiquer aux photographes le nombre de prises de vue par objet et les angles de vue attendus. Les conservations attendent généralement un résultat neutre et une netteté sur l'intégralité des photographies pour illustrer de futurs articles qui nécessiteraient la publication de détails d'œuvres d'art. Cette procédure, produisant une image normée en réponse à des attentes scientifiques, se heurte néanmoins à la mission commerciale de l'Agence Photo.

Alors que les normes et exigences conviennent à la fonction scientifique, toute esthétique ne peut être supprimée pour que les images puissent répondre à la mission commerciale de l'institution. Des images d'une sobriété excessive ne correspondraient pas aux catalogues d'exposition actuels, construits autour de photographies de tailles importantes, parfois imprimées en pleine page. Elles ne permettraient pas non plus de répondre aux demandes pour des affiches, cartes postales et autres produits dérivés. Le passage de photothèque à Agence Photo ne semble pas avoir modifié les exigences scientifiques, néanmoins l'évolution de la demande a impliqué de considérer la dimension esthétique des photographies. Aujourd'hui, les photographies réalisées ont à « mettre en avant les volumes, le détail et la matière ». Il est également question de « sublimer » l'objet, de le « magnifier » par « une mise en lumière esthétique » [T. Querrec]. Un équilibre doit donc être trouvé pour concilier les missions scientifiques et commerciales. Il s'agit

³⁹ BURNICHON, Danielle et PERRIN Valérie. *L'iconographie, enjeux et mutations*. Paris : Edition du cercle de la librairie, 2007.

alors de réaliser des photographies à la frontière, qui « restent documentaires mais que la lumière permette un résultat relativement esthétique » [F. Raux] tout en faisant attention à « ne pas faire d'éclairages trop contrastés ou dramatiques afin de voir l'intégralité de l'œuvre » [T. Querrec]. C'est-à-dire qu'un flou ou un jeu de contraste ne supprime aucune information de l'œuvre photographiée. Ainsi, la dimension esthétique peut être conservée tout en étant liée à des normes et exigences.

Par manque de temps, une image purement esthétique et une image scientifique ne peuvent être produites pour chaque œuvre d'art. Il arrive néanmoins qu'une demande soit réalisée par les conservations pour des projets particuliers dans une démarche esthétique. Ce projet est étudié au sein de l'agence qui donne parfois suite. Ces campagnes photographiques nécessitent beaucoup de temps : repérages, discussions et campagnes dédiées, ils restent donc rares. En parallèle à la production d'images par des photographes salariés, des conventions sont réalisées avec des photographes auteur afin d'obtenir le reversement de photographies artistiques ou de portraits d'artistes. Elles viennent ainsi enrichir la base de données et le catalogue proposé aux clients de l'Agence Photo.

La différence de statut entre ces deux statuts est majeure car si le photographe salarié conserve son nom dans les crédits des images, il n'est pas relié au statut d'auteur lors de l'indexation. Il en va de même pour les photographes extérieurs en sous-traitance pour l'Agence. À l'inverse le photographe auteur prendra un véritable statut d'auteur pour ses photographies que l'agence diffuse et ce, même si sa photographie reproduit une œuvre d'art. Pour illustrer ce fait, Michel Melot prend l'exemple suivant : « une photographie de la Joconde n'a pas pour auteur Léonard de Vinci (comme le disent tant de fichiers documentaires) pour la bonne raison que Léonard de Vinci n'était pas photographe »⁴⁰. Le photographe d'institution disparaît derrière l'œuvre d'art représentée afin de valoriser cette dernière mais également pour que l'image produite représente l'institution dont elle dépend.

⁴⁰ MELOT, Michel. L'image n'est plus ce qu'elle était. *Op. cit.*



Figure 9. Réalisée par un photographe d'institution Figure 10. Réalisée par un photographe auteur

2.3 LA RETOUCHE, UNE ÉTAPE ESSENTIELLE ?

2.3.1 Magnifier et harmoniser

Au sein de l'Agence Photo, chaque photographe doit traiter la retouche des images qu'il produit. Cela prend environ 50% de son temps de travail, en tenant compte du fait que chaque image demande un temps de traitement varié. Un retoucheur est également présent à l'agence afin d'aider les photographes lorsque les délais sont courts ou les retouches complexes à réaliser.

L'intention de ce travail est de « corriger et d'améliorer » [D. Couto] les photographies produites précédemment, nous explique le retoucheur de l'agence. Ce qu'il complète en déclarant qu'il s'agit de veiller à ce que « l'objet soit mis en valeur » [D. Couto]. C'est un passage obligatoire dont l'objectif est de magnifier la photographie et ainsi, de valoriser l'œuvre d'art photographiée.

Cette étape de retouche prend différents visages selon l'objet photographié. Ainsi, un dessin sera recadré, ses niveaux et sa netteté seront optimisés afin

d'harmoniser les images. Lorsqu'il est question d'un tableau, les problématiques sont différentes car des craquelures sont presque toujours visibles à leur surface. Sans retouche, les photographies de tableaux vont rehausser les craquelures puisque car la lumière s'insère dans celles-ci. L'un des photographes interrogés précise qu'il arrive que « le réseau de craquelures soit plus visible que la peinture d'origine et son sujet » [T. Querrec]. Pour contrer cela, un outil nommé Mona Lisa⁴¹ a été développé par Michel Urtado, photographe au sein de l'agence. Son résultat est de minorer les craquelures et ainsi, d'apporter plus de lisibilité à l'image. Néanmoins, les atténuer les craquelures ne doit pas avoir pour conséquence leurs disparitions. Tel que l'exprime un photographe : « c'est aussi la véracité de l'œuvre aujourd'hui, telle qu'on la voit au XXI^e siècle. C'est l'histoire de l'œuvre à travers le temps » [T. Querrec]. Le désir de valoriser l'œuvre d'art représentée et de magnifier l'image produite n'a donc pas à passer outre l'information présente sur l'objet.

Faire attention à ce qu'aucune perte d'information ne soit à déplorer semble être l'un des enjeux des professionnels de l'Agence Photo, ce particulièrement lorsqu'il s'agit de retouche. Le retoucheur nous explique qu'en travaillant à faire ressortir certaines parties de l'image, il la rendra plus lisible mais qu'il faut toujours « doser » pour ne pas aller trop loin. Il n'est donc pas question de gommer les défauts visibles sur l'œuvre, ce qui irait à l'encontre des missions scientifiques de l'Agence Photo.

2.3.2 Concevoir un produit synonyme d'une offre qualitative

Comme expliqué précédemment, chaque détail de l'œuvre d'art photographiée doit être exploitable pour anticiper les futurs besoins des conservations des musées nationaux. Ainsi, il est préférable que l'image obtenue ne contienne aucune zone de flou. Selon l'objet photographié, cela n'est pas toujours possible techniquement. Pour contourner ce problème, les photographies sont retravaillées dès la prise de vue. Grâce à un logiciel dédié, les photographes ont la possibilité de déterminer un premier point de netteté et un dernier sur leur future image. Une série de prises de vue est ensuite réalisée pour couvrir toute la zone définie, chaque prise de vue

⁴¹ Cet outil a été développé lors de la dernière prise de vue de La Joconde, dont Michel Urtado fut le photographe.

comportera une mise au point différente. Elles sont alors versées dans un logiciel qui les assemble pour obtenir une image intégralement nette. Cette technique permet d'obtenir des images qu'il sera possible de recadrer sans perdre en netteté. Mais ce n'est pas le seul paramètre ciblé par cette technique, l'éclairage peut aussi faire l'objet d'une retouche lors de la prise de vue. Un même objet peut contenir des dorures et des zones de couleur noire, comme dans le cas d'horloges ouvragées. Dans cet exemple, la dorure et le noir nécessitent des éclairages différents, sans quoi l'un ou l'autre ne renverra pas de résultat satisfaisant. Cette technique peut s'appliquer afin d'éviter d'avoir à choisir un éclairage global qui produirait une image convenable mais non idéale. Pour cela, une photographie sera réalisée pour la dorure et une autre pour le noir, elles seront ensuite associées grâce au logiciel pour obtenir une image qui ne serait pas réalisable sans cela. L'image ainsi produite est chargée d'informations et participera à transmettre la véracité de l'œuvre d'art représentée.

Produire une image respectant ce niveau d'exigence aboutirait à la conception d'un produit qui représenterait une institution. C'est donc bien la production d'une image idéale qui est recherchée par les équipes. Celle-ci doit répondre aux missions de service public mais aussi aux missions commerciales. En effet, les futures utilisations des images produites ne sont pas toujours connues lors des campagnes photographiques ou celles-ci peuvent être réutilisées dans un contexte différent des années plus tard. Chaque image devrait donc permettre une projection afin de pouvoir correspondre à des utilisations variées. Dans cette perspective, la retouche post-production est utilisée pour affiner le résultat obtenu afin de chercher à atteindre ce qui pourrait être l'image idéale. Contraints par le temps, le matériel ou l'environnement de travail, les photographes ne peuvent pas toujours obtenir ce résultat lors de la prise de vue. Lorsque le retoucheur entre en jeu, il a pour objectif de se projeter et d'aller chercher ce qui aurait pu être réalisé dans d'autres conditions. Comme le retoucheur de l'Agence Photo l'explique, il travaille l'image pour ajouter de la lumière ou une brillance là où cela peut valoriser plus encore l'œuvre photographiée. La création du produit image diffusé par l'agence nécessite donc des étapes de retouche lors de la prise de vue puis pendant le travail de post-production afin de proposer une offre d'images qualitatives. Ainsi, les photographies

intégrées représenteraient l'institution en question et l'image de cette dernière se construirait au travers des images diffusées.

Pour conclure, nous remarquons qu'il ne s'agit pas simplement de photographier une œuvre d'art mais bien de construire une image, impliquant différentes étapes sous le joug d'exigences pointues. Le retoucheur interrogé insiste par exemple sur l'importance de sa propre disparition à l'avantage de la photographie retouchée et de l'œuvre d'art représentée : « rapporter la lumière ou la matière dans l'idée que ça ne doit jamais se voir » [D. Couto]. Photographier, c'est aussi associer des images, les améliorer et les corriger. Une retouche d'image peut aller jusqu'à recréer totalement cette dernière : détourner un objet, reconstituer un fond, former des ombres portées... « Tu fabriques une image » nous confie le retoucheur. Proposer une offre qualitative aboutirait ici au développement d'une expertise nécessaire aux exigences attendues.



Figure 11. Photographie initiale

Figure 12. Étape de retouche intermédiaire

Figure 13. Image finale

LA DOCUMENTATION D'ŒUVRES D'ART

Lorsqu'une photographie est réalisée par un opérateur culturel pour une institution publique, elle doit contenir suffisamment d'informations pour être porteuse d'un message et répondre à un besoin. Pour ce faire, une fois la photographie conforme aux exigences attendues, l'image est transmise à d'autres services qui complètent la création : intégration au sein d'une base de données, indexation et ajout des légendes. La photographie peut alors être mise à disposition sur le site de l'Agence.

3.1 UNE HISTOIRE DE REPRÉSENTATIONS

3.1.1 Représenter une œuvre d'art

Comme l'explique Patrick Flandrin, représenter signifierait se reporter à un référent tout en respectant un mode de représentation préalablement choisi, ce qui entendrait la définition d'un objectif et le suivi d'une direction préétablie⁴². De cette manière, toute représentation se faisant *re-présentation* de son référent formerait une construction unique. Une photographie d'œuvre d'art ne pourrait donc être qualifiée de représentation fidèle d'un original déterminé. L'image produite participerait à proposer un regard porté sur l'œuvre d'art en question, c'est-à-dire une perception de ce dernier.

Souvent, « l'historien d'art a [...] tendance à croire que la photographie dont il dispose est un reflet fidèle, donc fiable, de la sculpture qu'elle représente »⁴³, explique Jean-René Gaborit, conservateur du patrimoine au département des Sculptures du musée du Louvre jusqu'en 2004. Utilisées dans le cadre de recherches scientifiques, de projet de restauration, de suivis de prêts d'œuvre ou pour des catalogues d'exposition, les images d'œuvres d'art sont à manipuler avec précaution. Bien que les institutions culturelles les produisant travaillent à reproduire avec

⁴² FLANDRIN, Patrick. Construire une représentation. *Op. cit.*

⁴³ GABORIT, Jean-René. Le miroir trompeur. *Sculpteur-photographe*, actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de M. Frizot et D. Païni, Paris, Marval, 1993, p. 25.

véracité les œuvres d'art photographiées, les images ne pourront être les « empreintes parfaites »⁴⁴ de ces dernières.

Si l'on en suit notre définition de la notion de représentation, alors la réalisation de ces photographies poursuivrait un objectif déterminé au préalable. Nous avons auparavant établi qu'au sein de l'Agence Photo, la restitution photographique des œuvres d'art était réalisée en équilibre entre les missions commerciales et celles de service public. Pour ce faire, la pratique des photographes est cadrée par une méthodologie stricte et définie par des protocoles écrits. Il semble donc que les représentations ainsi effectuées ne peuvent être le reflet de la réalité de l'œuvre d'art photographiée. De plus, les photographes produisant ces représentations ne peuvent être dénués de personnalité. Les prises de vue nécessitent de nombreux choix réalisés par des professionnels qui doivent s'adapter à un objet et un environnement, tout en se référant à leurs connaissances et expériences. Bien qu'elles aient toutes les mêmes objectifs, chaque alternative choisie éloignerait l'image produite d'une forme de neutralité absolue.

« Que l'historien considère la photographie comme preuve et document, si neutre celui-ci puisse-t-il paraître, il n'en reste pas moins qu'une légère variation de l'angle de vue, ne serait-ce que de quelques centimètres en plongée ou en contre-plongée suffirait à proposer une nouvelle interprétation de l'œuvre sculptée »⁴⁵ informe Jenny Feray, docteur en sciences de l'art.

Sur les figures 14 et 15 visibles ci-dessous, les mêmes tableaux sont représentés. Pourtant, la première image est légèrement allongée et ses couleurs sont chaudes alors que la seconde retrouve ses proportions et que ses couleurs sont froides. Ainsi, l'interprétation du tableau photographié change entre l'une et l'autre de ces représentations suite aux choix techniques effectués. Aucune de ces images ne peut donc être définie comme neutre. C'est pourquoi les représentations d'œuvres d'art produites ne peuvent être complètement objectives. Les représentations des œuvres ainsi photographiées sont construites par les choix effectués et les modes de représentation déterminés. Le souhait d'intégrer une image à un fonds constitué

⁴⁴ Présentation du daguerréotype devant l'Académie des sciences par François Arago en 1839.

⁴⁵ FERAY, Jenny. Photographier la sculpture : variations autour du document photographique. Op. cit.

influerait notamment sur la distance entre l'objet et son image, afin que cette dernière se fasse le miroir de l'institution dont elle dépend.



Figure 14. Photographie réalisée en 2013 : léger étirement, couleurs chaudes



Figure 15. Photographie réalisée en 2022 : proportions rétablies, couleurs froides

3.1.2 Interpréter pour représenter

Par la construction d'une représentation à travers la photographie, nous assistons à la *re-présentation* d'un original, dont l'effet sur la réalité est la fabrication de nouvelles perceptions autour de ce référent. De ce fait, produire une

photographie n'est pas sans conséquences. Cet acte implique la vigilance nécessaire à une action dont le résultat peut moduler la perception du réel.

Au sein de l'Agence Photo, la véracité scientifique des images est vérifiée par les conservations des musées. Par exemple, une image présentait une armure de samouraï conservée au château de Fontainebleau mal positionnée. Les photographies ont donc été prises de nouveau afin que l'image produite soit fidèle à l'objet historique représenté. Les œuvres d'art photographiées ne le seront pas de nouveau avant un certain nombre d'années, les images conçues pourraient donc devenir des références quand il s'agira de représenter les objets en question.



Figure 16. Photographie erronée

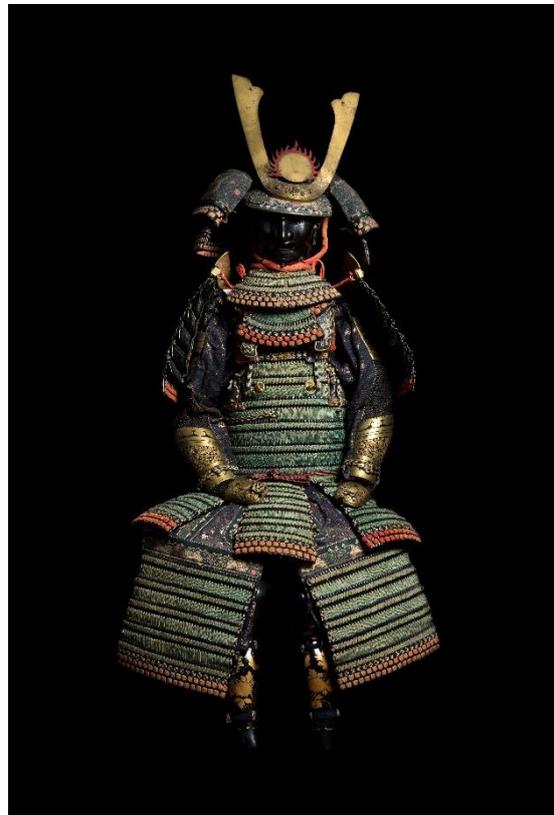


Figure 17. Photographie corrigée

Conserver une photographie d'armure mal positionnée aurait pu avoir pour effet de normaliser cette posture auprès du plus grand nombre. Si les images avaient ensuite été diffusées à travers diverses publications, l'authenticité de cet objet et sa perception en auraient été modifiées, influant ainsi sur l'histoire de l'œuvre et sur sa vérité. Cette problématique est majeure lors de la photographie d'objets 3D, qui

pourraient être plus facilement détournés de leur sens initial que des objets 2D, tels que des tableaux ou dessins.

De la même façon, toute retouche effectuée sur une image aura pour répercussion d'affecter la réalité de l'œuvre. L'image ainsi conçue se verra pensée et modifiée dans le respect des objectifs déterminés pour la représentation de l'objet en question. Il s'agira donc de *re-présenter* un référent par la conception d'une image réfléchie. Jenny Feray avance qu'« à chaque retouche, c'est un peu plus de réalité qui disparaît et avec elle, la photographie et l'œuvre sculptée »⁴⁶. Néanmoins, affirmer la disparition de la réalité, de l'œuvre et de la photographie ne semble pas approprié, une représentation n'étant pas la réalité elle-même. L'acte photographique, comme *re-présentation*, participerait à une forme d'écriture du monde par la construction qu'il suggère et le regard qu'il implique. Tel que l'exprime Flandrin, les connaissances sur le référent et les éléments jugés utiles font de toute représentation, une construction⁴⁷. L'acte de retouche affecterait également la représentation de l'œuvre : il en proposerait une *re-présentation*, c'est-à-dire l'interprétation d'un original, autant que le fait de photographier.

Représenter une œuvre d'art par la photographie reviendrait donc à répondre à des objectifs qui se font les guides de l'image produite. Construire ces représentations aurait pour conséquence la production d'une image qui participerait à une forme d'écriture du monde. Une institution produisant des photographies en passera alors par la définition de ses objectifs afin de *re-présenter* le référent choisi tel qu'il est voulu et d'en maîtriser ainsi la représentation.

3.1.3 Une recherche de légitimité

La constitution d'un fonds iconographique exigerait de l'institution qui le construit et l'alimente de rester rigoureux quant à la posture tenue. De ce fait, il sera nécessaire pour le bon fonctionnement de l'institution d'être reconnue crédible quant aux informations diffusées et à la qualité scientifique des images. Il s'agira de respecter la véracité scientifique de l'œuvre à travers l'image produite et son traitement documentaire. Chercher à légitimer le contenu du fonds iconographique

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ FLANDRIN, Patrick. Construire une représentation. *Op. cit.*

détenu conditionnera donc la réputation de l'institution. Le verbe « légitimer » peut se voir défini par « faire reconnaître pour authentique »⁴⁸. L'intérêt est ici de faire admettre son droit à produire et à exploiter des photographies d'œuvres d'art. L'objectif étant également de pouvoir qualifier les photographies diffusées de « légitimes ».

Ces interrogations ont accompagné l'essor des nouvelles technologies et la démocratisation des smartphones. Ainsi, tout un chacun peut produire sa propre photographie lors de sa visite dans un musée. La pratique de la photographie d'œuvres d'art est aujourd'hui accessible au plus grand nombre. Certaines institutions se sont donc inquiétées de perdre la maîtrise des images de leurs œuvres. De ce fait, en 2010, le musée d'Orsay a décidé d'interdire à ses visiteurs de photographier les œuvres présentes dans ses murs. Suite à des polémiques, cette interdiction a été levée en 2015. Cet exemple exprime l'inquiétude des musées quant à la représentation de leurs œuvres à travers des reproductions dont ils n'auraient pas la maîtrise. Alors que les œuvres exposées sont constamment reproduites par le grand public, la problématique sera de produire des images « légitimes » qui se différencient par le contexte de prise de vue et le matériel utilisé. De ce fait, une photographie personnelle pourra satisfaire les besoins de son auteur mais le souhait des musées est que l'image qu'ils produisent reste la référence de tout professionnel souhaitant reproduire des œuvres d'art dans le cadre de son activité. Les enjeux sont ici le respect scientifique des œuvres d'art et des droits liés aux œuvres. En effet, ces représentations participent à l'écriture de l'œuvre et à sa mémorisation.

Chercher à produire une image dite « légitime » par une institution peut également s'expliquer par le besoin d'asseoir et développer sa notoriété et son image de marque. Il est question de travailler sur l'image voulue par une institution et sa réelle perception par différents publics. Dans le cadre d'un fonds iconographique, les images vont véhiculer de l'information sur l'institution qui les détiennent. Il est question de communiquer sur l'organisation à travers ses produits : pour l'Agence Photo, il s'agit de photographies. Pour cela, les prises de vue produites auront à respecter des normes établies, qui pourraient par exemple supposer la disparition du photographe dans le cas de photographies d'œuvres d'art. Les images ont à entrer

⁴⁸ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Ortolang. *Op. cit.*

dans un contexte, c'est-à-dire dans un ensemble qui doit être uniformisé et fort de marqueurs visuels afin de reconnaître l'institution à travers les images qui constituent son fonds.

3.2 L'IMPORTANCE DU CARACTÈRE DOCUMENTAIRE

3.2.1 L'indexation de l'image

La gestion d'un fonds iconographique implique d'importantes tâches de description et d'indexation. En effet, des images qui ne seraient pas indexées ne pourraient être exploitables. Il serait alors impossible de les différencier et de les faire sortir lors d'une recherche. De plus, celles-ci ne comporteraient aucun élément juridique, ce qui empêcherait toute diffusion par le manque d'indications concernant les droits qui sont liés à ces images. Lorsque des photographies sont intégrées à un fonds existant, il semble donc essentiel de passer par des étapes de description et d'indexation afin de permettre leur exploitation.

Ces tâches sont identifiées comme des « opérations intellectuelles »⁴⁹ par Gérard Régimbeau. Les professionnels de l'information participeraient à la construction d'un sens par la rédaction des légendes, la création de mots-clés ou descripteurs. Chaque traitement documentaire correspondrait à une opération intellectuelle dont le résultat correspondrait à la définition du message porté par l'image. Pour Gérard Régimbeau, l'indexation de l'art aurait ainsi pour finalité une forme de « médiation informationnelle » et les banques d'images un rôle d'« outils de connaissance ».

De ce fait, nous pouvons supposer que réaliser les opérations de description et d'indexation aboutit à la construction d'un discours, porté par l'image. Dans le contexte de l'Agence Photo de la Rmn-GP, ce travail d'expertise est réalisé en étroite collaboration avec les conservations des musées et par des professionnels spécialisés dans le domaine de l'histoire de l'art. Il est question d'ancrer les images d'œuvres d'art dans leur réalité, c'est-à-dire de leur apporter les éléments scientifiques qui les définissent.

⁴⁹ REGIMBEAU, Gérard. Clés d'accès aux images fixes : indexation et perspectives pédagogiques à partir des ressources d'Internet. *Op. cit.*

Cette opération intellectuelle est aussi réalisée pour des publics. L'enjeu est de permettre à tout un chacun de pouvoir trouver l'image qu'il désire. Tel que Gérard Régimbeau l'explique, il est nécessaire d'analyser l'environnement dans lequel les images s'inscrivent afin de délimiter un cadre d'indexation et déterminer des destinataires. Nous pouvons ajouter que l'indexation est également produite pour le professionnel qui aura à se repérer dans sa propre collection d'images. En partie inscrite dans une pratique de la médiation, l'indexation comme opération intellectuelle renverra à une logique de classement essentielle à tout professionnel de l'information ou à toute personne qui doit faire sortir une image de sa propre collection.

Ainsi, la construction d'une image d'œuvre d'art reposerait sur les choix effectués lors de la prise de vue, sur la retouche réalisée en post-production mais également sur son traitement documentaire. Cette dernière opération est un niveau supplémentaire et participe à la composition d'une image finale porteuse d'un sens. Elle permettrait également l'accès à l'image pour les professionnels qui travaillent avec des bases de données et le grand public, qui doit aussi pouvoir s'y repérer.

3.2.2 Un processus de patrimonialisation

Par la photographie d'œuvres d'art, un fonds iconographique se constitue et permet la formation d'un ensemble. Lorsqu'une institution muséale couvre ses collections à l'aide de la photographie, elle entre dans une pratique d'inventaire. La problématique posée est alors de recenser les différentes œuvres et de réunir ainsi une collection d'images qui fera l'objet d'un traitement documentaire. Marie Desprès-Lonnet a démontré l'importance de ce processus de documentation dans l'écriture du patrimoine par la place centrale que ces descriptions et reproductions prennent dans la « construction des dispositifs de médiations »⁵⁰. De ce fait, un fonds iconographique d'œuvres d'art aurait une incidence dans la fabrique du patrimoine.

⁵⁰ DESPRÉS-LONNET, Marie. L'écriture du patrimoine, de la documentation à la médiation. In De la documentation à la médiation. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 2014 [consulté le 15 juin 2022], n°51. Disponible sur le Web : < <https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2014-2-page-56.htm> >.

La notion de « patrimoine » a pris de l'ampleur en 1980, qui fut « l'Année de patrimoine »⁵¹ tel que le présente Jean Davallon. L'association générale des Conservateurs propose en 1969 la définition suivante pour cette notion « l'ensemble de tous les biens naturels ou créés par l'homme sans limite de temps et de lieu [...] Outre la mission de conserver et de transmettre, elle implique la protection et l'exploitation du patrimoine acquis et du patrimoine futur »⁵². Cette période voit donc survenir l'élargissement des éléments qui entrent dans la catégorie « patrimoine » : les parcs naturels et architectures sont alors perçus comme tels. Il s'agit donc de faire patrimoine, c'est-à-dire d'entrer dans un processus de « patrimonialisation » défini comme suit par Jean Davallon :

« La patrimonialisation est le processus par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve devenir l'héritier de ceux qui les ont produits et qu'à ce titre il a l'obligation de les garder afin de les transmettre »⁵³.

Dans les « gestes » qui permettent d'entrer dans une logique de patrimonialisation, tel que décrit par Jean Davallon, nous trouvons le second qui consiste en « la production d'un savoir sur l'objet et son monde d'origine ». La reconnaissance d'un objet comme élément de patrimoine dépend donc en partie de sa documentation, ce qui implique sa représentation graphique. Pour légitimer la patrimonialisation d'un objet, il serait nécessaire d'en produire une représentation. Ce qui permettrait de participer à la production d'un savoir sur ce dernier, d'en proposer une reproduction et de faciliter la transmission de l'objet. Il est alors question d'une écriture du monde par un acte de patrimonialisation comme déclencheur d'un processus de construction de savoirs à travers la sélection des éléments à sauvegarder.

Ainsi, la photographie et sa description possèdent un rôle central dans la patrimonialisation des œuvres d'art. Cette documentation va permettre de « légitimer la valeur [de l'œuvre] »⁵⁴, comme l'exprime Gérard Régimbeau. Elle doit être réalisée par des professionnels d'institutions culturelles, eux-mêmes légitimes

⁵¹ DAVALLON, Jean. *À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions*. Conférence d'ouverture lors d'un colloque. Lisbonne, Université nouvelle de Lisbonne, 27-29 novembre 2014 [consulté le 18 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01123906/document> >.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ REGIMBEAU, Gérard. Introduction. *Op. cit.*

pour procéder à un tel enregistrement. L'institution participera alors à un processus de patrimonialisation au travers de différentes pratiques, dont la documentation. Par la photographie, elle participera à la patrimonialisation d'œuvres d'art; ce qui légitimera ensuite l'institution elle-même par sa possession d'un objet patrimonial. L'image d'œuvre d'art participerait donc à légitimer l'objet lui-même et par ce biais, l'institution qui conserve ce bien. Par ce cycle, l'image d'une œuvre d'art, produite en accord avec l'institution muséale détentrice du bien, pourrait prendre le statut de représentation officielle de l'objet en question. C'est cette image qui sera donc utilisée par la majorité des professionnels du monde de l'édition, du multimédia et de la production de produits dérivés pour représenter l'objet choisi, ce qui participera à l'écriture de sa réalité.

3.2.3 La notion d'itération

La photographie implique la production d'une image qui *re-présente* un original et construit donc une représentation de ce dernier. Patrick Flandrin explique que cette construction repose sur des connaissances et des objectifs. Cela induit le fait qu'une représentation ne peut être objective : « pas d'unicité donc, mais bien davantage une multiplicité potentielle de points de vue complémentaires, conditionnels et conditionnés »⁵⁵. Une représentation correspondrait ainsi à un regard porté sur un élément du réel, ce regard pourrait être multiplié afin de produire diverses représentations possédant chacune leurs caractéristiques et proposant leurs propres versions de leurs référents. Le terme « itération », signifiant « action de renouveler, de répéter »⁵⁶, pourrait donc s'appliquer à la multiplication des représentations possibles pour un même objet.

Une photographie, comme représentation correspondant à un état des connaissances et répondant à des objectifs, proposera un point de vue limité sur l'objet qu'elle reproduit. Ainsi l'indique Juliette Grange, docteur en philosophie : « en dehors du fait qu'elle est avant tout une technique, la photographie *affirme un savoir*. La connaissance de la réalité qu'elle propose est néanmoins toujours partielle, factuelle ou relative »⁵⁷. Une prise de vue, c'est-à-dire une représentation,

⁵⁵ FLANDRIN, Patrick. Construire une représentation. *Op. cit.*

⁵⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Ortolang. *Op. cit.*

⁵⁷ GRANGE, Juliette. Entre technique et politique : l'invention de la photographie. *Op. cit.*

ne suffirait donc pas à rapporter l'intégralité de la réalité de son référent. Il faudrait donc chercher à itérer les représentations pour se rapprocher de cet état.

De ce fait, une photographie participe à retranscrire une partie de la réalité de l'œuvre qu'elle représente, elle transmet un message non exhaustif sur cette dernière. C'est pourquoi il semble pertinent de rester dans une logique d'itération lorsqu'il s'agit de former l'iconographie relative à une œuvre d'art. Accumuler les représentations permettrait donc de libérer le message contenu par une unique photographie. Conserver les photographies d'institutions muséales est un fait, c'est-à-dire une représentation scientifique empreinte d'une certaine esthétique. Néanmoins les compléter par plusieurs représentations comportant d'autres vérités relatives aux œuvres d'arts concernées en multiplierait les discours, c'est-à-dire les lectures possibles. Un photographe hors institution aura la particularité de proposer un regard additionnel sur les œuvres d'arts. Il partagera un point de vue qui lui est propre sur un objet, ce qui complètera la représentation effectuée par un photographe d'institution, qui pourra à son tour être légèrement différente d'une image réalisée par un autre photographe d'institution. De la même façon, chaque photographie réalisée par le grand public contiendra un regard particulier empreint d'une idée de l'œuvre. La photographie pourra alors également participer à expérimenter l'œuvre, à la rencontrer. En conséquence, l'écriture du monde, qui se fait le résultat d'une photographie comme représentation sera enrichie par la multiplicité de ses *représentations*.

3.3 UN SUJET MOUVANT

3.3.1 Le traitement documentaire de l'image

La légitimité d'une représentation émise par une photographie dépendrait des choix effectués quant à l'intention du photographe lors de la prise de vue, au traitement documentaire appliqué ainsi qu'à l'institution qui la produit. Le traitement documentaire d'une image et plus précisément la technique d'indexation sont des sujets mouvants, ce qui affecte la construction d'une représentation qui émane d'une photographie.

Si l'on en suit Bruno Bachimont, philosophe et informaticien, l'indexation participerait à la construction d'un savoir et en permettrait la manipulation. Cette technique se décomposerait selon deux niveaux de description : la structuration, c'est-à-dire la description de l'image ainsi que de l'œuvre, et la qualification, qui correspond à la description du contenu représenté⁵⁸. Pour un document textuel, l'indexation est liée au mot et à sa signification, il est donc sa « propre qualification »⁵⁹. Les images, quant à elles, ne peuvent prétendre à leur propre qualification. En plus de demander technique et expertise, elles nécessiteront une interprétation afin de transcrire le contenu visuel compris sous forme textuelle.

Michel Melot, conservateur des bibliothèques et historien de l'art, affirme : « une image n'a pas de grammaire »⁶⁰. Ainsi il renvoie à Henri Hudrisier qui, au travers de *L'Iconothèque*⁶¹, préconise « le traitement de l'image par l'image, rejetant toute approche textuelle »⁶². Il ne faudrait donc plus tenter d'interpréter une photographie en une forme textuelle mais bien l'insérer dans une série d'images. D'après Michel Melot, une image ne pourrait transmettre de sens que par son inscription dans une collection d'images ensuite comparées. L'intérêt étant de « situer l'image dans la série »⁶³. Selon Henri Hudrisier, l'alternative possible consisterait en l'indexation des textes qui accompagnent les images et non l'indexation des images en elles-mêmes. Pour des images d'œuvres d'art, il s'agirait donc d'indexer les textes fournis par les conservations et non d'interpréter l'image produite. Dans la pratique, il arrive que l'information textuelle soit manquante et se trouve dans l'œuvre photographiée, ce qui nécessite une interprétation de l'image lors de son traitement intellectuel. Il peut alors être question de contextualiser l'œuvre photographiée, de zoomer dans un cliché de gravure afin d'en dégager une signature ou la matière d'un objet. L'expertise du documentaliste sera alors essentielle à l'analyse de l'image. Cette dernière, sans avoir de grammaire, est néanmoins porteuse d'un sens par l'œuvre qu'elle représente et la construction dont elle a fait l'objet.

⁵⁸ BACHIMONT, Bruno. Image et audiovisuel : la documentation entre technique et interprétation. *Op. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ MELOT, Michel. L'image n'est plus ce qu'elle était. *Op. cit.*

⁶¹ Cité dans : MELOT, Michel. L'image n'est plus ce qu'elle était. *Op. cit.*

⁶² MELOT, Michel. L'image n'est plus ce qu'elle était. *Op. cit.*

⁶³ *Ibid.*

De ce fait, il semblerait que la méthode de traitement documentaire choisie implique une évolution du sens de l'image. L'information initiale ne sera pas interprétée de la même façon, ce qui aboutirait à une écriture de l'image différente. Cela aurait pour conséquence de modifier le sens de la photographie et donc la représentation de son référent.

Un autre des dangers de l'image peut être de la confondre avec la réalité qu'elle représente. Introduire les éléments techniques au traitement documentaire d'une image pourrait permettre d'informer sur la production de l'image, et donc de la représentation en question. Il s'agirait d'ajouter les choix techniques effectués par le photographe lors de sa prise de vue comme éléments constructifs de l'image. Jean-René Gaborit précise cette idée :

« On pourrait souhaiter qu'au lieu de simples "crédits photographiques", les publications fournissent dans leurs dernières pages des indications plus précises sur les documents reproduits : nom du photographe, date de la prise de vue, conditions d'éclairage, type de l'objectif employé »⁶⁴.

Ces éléments techniques permettraient à l'image de se présenter en tant que représentation et ainsi, d'éviter le piège de l'image prise pour copie du réel. Bruno Bachimont cite l'exemple suivant afin d'explicitier cette idée : « qui voyant une photo de la tour Eiffel, n'oublie que c'est une photo et ne pense qu'il voit la tour Eiffel et non sa représentation seulement ? C'est en effet l'ambiguïté inhérente de l'image qui se confond avec la réalité qu'elle montre ».

Le traitement documentaire des images est ainsi pris dans différents éaux. Les réflexions ne peuvent être arrêtée car aucune solution probante n'a pour le moment été trouvée quant à cette problématique. Toute institution traitant de l'image, toute personne en charge d'un fonds iconographique se pose ces questions et tente de trouver la façon de faire qui faciliterait le traitement documentaire des images.

3.3.2 Des notions complexes et en perpétuelle évolution

Alors que nous nous sommes attachée à comprendre le traitement des images fixes au sein d'institutions muséales et les conséquences que cela peut avoir sur les

⁶⁴ GABORIT, Jean-René, *Le miroir trompeur, Sculpteur-photographeur. Op. cit.*

représentations configurées, il est important de faire savoir que les méthodes de travail changent. Ces évolutions pourraient ainsi susciter de nouvelles réflexions quant aux notions sur lesquelles nous nous sommes arrêtée : légitimité, patrimonialisation, itération, écriture du monde et représentation entre autres.

Nous pouvons citer l'indexation automatique, qui est réfléchi voir qui commence à être largement utilisée. Cette méthode d'indexation propose donc une nouvelle piste quant au traitement documentaire d'un fonds iconographique. Cela intervient alors que les problématiques liées à l'indexation manuelle ne sont pas résolues et qu'aucune méthode plus efficace n'a pour le moment été trouvée. Nous pouvons alors nous demander si l'indexation automatique peut solutionner ces aspects. Ce nouveau traitement n'est plus lié à une interprétation effectuée pour chaque image, elles sont gérées par lot et assimilées à des données textuelles prenant place dans des tableurs et documents textuels. Il serait alors intéressant de se pencher sur la façon dont cette méthode peut affecter la production de représentations comme analysé précédemment et par conséquent, l'effet de l'indexation automatique sur l'écriture du monde.

La numérisation 3D est une autre pratique émergente qui bouscule les codes prédéfinis. Par le biais d'un scanner 3D ou par photogrammétrie, des images en trois dimensions sont produites. La reproduction d'un objet se fera alors par la photographie mais formera une image toute autre. La numérisation 3D est de plus en plus utilisée par les institutions culturelles car elle promet la représentation totale des œuvres d'art, ce qui pourrait participer à leur conservation et à leur diffusion. Nous pourrions donc analyser les changements générés par le passage d'une image 2D à une image 3D dans l'objectif de documenter et reproduire des œuvres d'art. Effectivement, cette nouvelle façon de reproduire une œuvre d'art pose également des questions liées à la représentation et à l'écriture du monde. Une numérisation 3D pourrait alors permettre de générer une image 2D donc l'angle serait choisi par l'utilisateur de l'image. Cela soulève de nouvelles problématiques quant à la position du photographe dans la production d'une image.

Les notions auxquelles nous avons tenté de réfléchir sont complexes. Elles sont liées aux domaines de la philosophie et des sciences des arts, appliquées ici aux sciences de l'information et de la communication. Qu'il s'agisse des notions de

représentations ou d'écriture du monde, la documentation est mince ; notamment lorsqu'il s'agit d'interroger la production d'images des institutions culturelles.

CONCLUSION

S'intéresser à la production d'images au sein de l'Agence Photo de la Rmn-GP nous a permis l'étude des processus de création des savoirs par la documentation des œuvres d'art. Nous nous sommes ainsi interrogée quant aux effets de l'origine, de la constitution et de l'organisation d'un fonds de reproduction d'œuvres d'art dans la construction de leurs représentations.

Nous avons constaté qu'au sein de l'Agence Photo, différents métiers participent à la fabrique des images : les photographes, le retoucheur et les documentalistes en lien avec les conservations des musées nationaux. Les images produites ont pour objectif de respecter les missions publiques et commerciales que sous-entend l'institution en question. Une tension se fait alors sentir entre les qualités scientifiques et esthétiques des images. Ces dernières rejoignent un fonds photographique, ce qui engendre le respect de normes et protocoles précis afin d'apporter cohérence à cet inventaire et de respecter sa fonction scientifique. Cette collection d'images se doit néanmoins de produire des prises de vue esthétiques qui valoriseront l'institution auprès de ses divers publics.

Dans ce contexte, il est notable que la documentation d'œuvres d'art participe à la patrimonialisation de ces dernières par sa captation, sa description et la légitimité apportée par l'institution la produisant. De la même façon, les qualités scientifiques, esthétiques et informationnelles des images crédibilisent l'institution pour laquelle elles sont produites. Pour cela, il est attendu l'absence de la personnalité du photographe qui réalise la prise de vue ou du documentaliste qui la décrit. Toutefois, les choix effectués par ces professionnels participent à former une représentation, l'image produite ne peut donc être complètement neutre. Chaque représentation est ainsi un regard porté sur l'objet photographié. La *re-présentation* photographique d'une œuvre d'art par une institution culturelle construira donc une image porteuse d'une représentation et d'un message. Celle-ci participera à l'écriture de l'objet représenté par son statut d'image référente qui subsistera pendant de longues années. Ces images changent donc nos perceptions des œuvres d'art ainsi documentées et par ce biais, prennent part à l'écriture du monde.

Une image légitime n'est donc autre qu'une représentation, c'est-à-dire un choix d'écriture du monde qui en passe par la définition d'objectifs et la présence de savoirs. Il semble alors pertinent de multiplier les représentations afin de proposer différentes lectures de l'objet photographié et donc de couvrir davantage sa réalité. L'étude de cet objet nous a finalement poussée à l'analyse des phénomènes de mise en circulation des savoirs. Il est donc évident que l'image détient une charge informationnelle importante qui lui donne une place majeure au sein du monde contemporain.

Plus largement, nous remarquons que le texte prend de moins en moins d'ampleur au profit de l'image. Les répercussions de celle-ci sur nos sociétés pourraient être majeures. L'entreprise META a notamment fait part de son intention de se développer dans le metaverse : un univers virtuel qui constitue une autre réalité grâce à l'image. Les avatars et images 3D impliqueraient alors la construction de nouvelles représentations qui auraient pour incidence de modifier l'écriture du monde.

SOURCES

Entretiens avec des professionnels de l'Agence Photo de la Rmn-GP :

- Dominique Couto, retoucheur, réalisé le 02/06/2022
- Fatima Louli, documentaliste, réalisé le 02/06/2022
- Franck Raux, photographe, réalisé le 09/06/2022
- Tony Querrec, photographe, réalisé le 02/06/2022

Recherches d'informations :

- BBF - Bulletin des bibliothèques de France : <https://bbf.enssib.fr/>
- Bibliothèque de l'Enssib : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/>
- Cairn.info - Plateforme de diffusion de publications en sciences humaines : <https://www.cairn.info/>
- CNRTL – portail lexical : <https://www.cnrtl.fr/portail/>
- HAL - Archive pluridisciplinaire nationale : <https://hal.archivesouvertes.fr>
- OpenEdition - portail de ressources électroniques en sciences humaines et sociales : <https://www.openedition.org/>
- Persee - portail de revues et collections de livres en sciences humaines et sociales en texte intégral : <https://www.persee.fr/>

BIBLIOGRAPHIE

Norme de la bibliographie : ISO 690

Agence Photo. Présentation. *Photo.Rmn* [en ligne]. [Consulté le 16 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://www.photo.Rmn.fr/Agence/Presentation> >.

AUDUC, Arlette. De la photographie du patrimoine culturel : l'expérience de l'Inventaire général. *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013 [consulté le 15 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <http://books.openedition.org/inha/4420> >.

BACHIMONT, Bruno. Image et audiovisuel : la documentation entre technique et interprétation. *Documentaliste-Sciences de l'Information* [en ligne]. 2005 [consulté le 18 juin 2022], n°6. Disponible sur le Web : < <https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2005-6-page-348.htm> >.

BERTHO, Raphaële. Photographie, patrimoine : mise en perspective. *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013 [consulté le 15 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <http://books.openedition.org/inha/4055> >.

BURNICHON, Danielle et PERRIN Valérie. *L'iconographie, enjeux et mutations*. Paris : Edition du cercle de la librairie, 2007.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Ortolang. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne]. [Consulté le 17 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://www.cnrtl.fr/portail/> >.

DAVALLON, Jean. *À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions*. Conférence d'ouverture d'un Colloque. Lisbonne, Université nouvelle de Lisbonne, 27-29 novembre 2014 [consulté le 18 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01123906/document> >.

DIDIERJEAN, Adrien. Le charme discret de la photographie muséale : le cas du fond [en ligne]. [Consulté le 16 juillet 2022]. Disponible sur le Web : < <https://magazine-photo.rmngp.fr/fr/metiers-de-limage/le-charme-discret-de-la-photographie-museale-le-cas-du-fond> >.

FERAY, Jenny. Photographier la sculpture : variations autour du document photographique. *Nouvelle revue d'esthétique* [en ligne]. 2009 [consulté le 18 juin 2022], n° 3. Disponible sur le Web : < <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-1-page-135.htm> >.

FLANDRIN, Patrick. *Construire une représentation* [en ligne]. Août 2020 [consulté le 17 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02918739/document> >.

GABORIT, Jean-René. Le miroir trompeur. *Sculpteur-photographe*, actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de M. Frizot et D. Païni, Paris, Marval, 1993, p. 25.

GRANGE, Juliette. *Entre technique et politique : l'invention de la photographie*. Paris : Éditions Kimé, 2022. Chap. 1, L'éclatement, l'inventaire universel, p. 15-55.

MELOT, Michel. L'image n'est plus ce qu'elle était. *Documentaliste-Sciences de l'Information* [en ligne]. 2005 [consulté le 17 juin 2022], n°6. Disponible sur le Web : < <https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2005-6-page-361.htm> >.

Ministère d'état chargé des affaires culturelles. *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France* [en ligne]. Paris : Imprimerie nationale, 04 mars 1964 [consulté le 15 juin 2022]. Disponible sur le Web : < http://www.inventaire.culture.gouv.fr/telechar/Plaque_dite_sable_1964.pdf >.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. *Livret de prescriptions techniques, livret n°5, Prescriptions relatives à l'établissement de la Documentation photographique* [en ligne]. Avril 1968 [consulté le 15 juin 2022]. Disponible sur le Web : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02494390/document> >.

POIVERT, Michel. La photographie est-elle une « image » ? *Études photographiques* [en ligne]. 2016 [consulté le 15 juin 2022], n°34. Disponible sur le Web : < <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594> >.

REGIMBEAU, Gérard. Clés d'accès aux images fixes : indexation et perspectives pédagogiques à partir des ressources d'Internet. *Spirale. Revue de recherches en éducation* [en ligne], 2001 [consulté le 15.06.2022], n°28. Disponible sur le Web : < https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_2001_num_28_1_1465 >.

REGIMBEAU, Gérard. Un moment de l'œuvre et du document, la reproduction photographique : passages entre Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne]. 2011 [consulté le 15 juin 2022], n° 4. Disponible sur le Web : < <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0006-001> >.

REGIMBEAU, Gérard. Introduction. *Culture & Musées* [en ligne]. 2013 [consulté le 15 juin 2022], n°22. Disponible sur le Web : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02069401/document> >.

Rmn-GP. Les activités de la Rmn-GP. *Rmngp.fr* [en ligne]. [Consulté le 16 juin 2022]. Disponible sur le Web : <https://Rmngp.fr/LES-ACTIVITES-DE-LA-Rmn-GP/MISSIONS-ET-METIERS/PHOTOGRAPHER>

DESPRÉS-LONNET, Marie. L'écriture du patrimoine, de la documentation à la médiation. In De la documentation à la médiation. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 2014 [consulté le 15 juin 2022], n°51. Disponible sur le Web : < <https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2014-2-page-56.htm> >.

ANNEXES

Table des annexes

GRILLE D'ENTRETIENS.....	60
--------------------------	----

ANNEXE 1 – GRILLE D’ENTRETIENS

Chapeau explicatif

Cet entretien est réalisé dans le cadre de mon mémoire de fin d’études. Cette recherche est orientée autour de la représentation d’œuvres d’art à travers la photographie. Pour mener à bien cette recherche, l’exemple de l’agence photo de la Rmn-GP sera développé. Dans ce contexte, je souhaite réaliser des entretiens de 45 minutes qui seront utilisés pour alimenter ma production écrite.

Le métier

- Depuis combien de temps travailles-tu à la Rmn ?
- Comment définir ton activité et son inscription au sein de l’agence ?
- Quels outils utilises-tu dans le cadre de ton activité ?
- Quelles sont tes relations avec les autres services de l’agence ?

La production d’images

- Des demandes sont-elles émises quant à la production des images ? Si oui, par qui ?
- Des normes esthétiques sont-elles strictement définies ? Evoluent-elles dans le temps ?
- Quelles retouches sont réalisées sur les images ? Quel en sont les objectifs ?
- Quelle est la différence entre la production d’image d’un photographe salarié de l’agence et un photographe qui effectue des reversements ?
- Qu’implique le fait de travailler sur de l’œuvre d’art ?
- Qu’est ce qui fait une bonne photographie d’œuvres d’art ?

Historique

- De quelle façon la photographie s’est-elle inscrite dans les activités de la Rmn-GP ?
- Le développement d’un pôle commercial a-t’il eu des conséquences sur la production des images ?

GLOSSAIRE

Photographie argentique : technique photographique qui demande un processus photochimique. Le développement du film produit par celle-ci permet la réalisation de tirages papiers.

Ektachrome : film inversible couleur, utilisé en photographie ou au cinéma, permettant le développement d'un positif.

Négatif : image dont les couleurs sont inversées située sur une pellicule.

Base de données : ensemble structuré de données, souvent contenu dans un tableau, de manière à être facilement mise à jour, hiérarchisé et exploitable par un logiciel.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. Paire de chaussures attribuées à l'Impératrice Joséphine, XIX^e siècle. (C) RMN-Grand Palais (musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau) / Adrien Didierjean

Figure 2. Paire de chaussures attribuées à l'Impératrice Joséphine, XIX^e siècle. (C) RMN-Grand Palais (musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau) / Yann Martin

Figure 3. Capture écran d'une publication Facebook pour la fête des mères

Figure 4. Vicomte Emmanuel de Rougé (1811-1872), sculpture réalisée par le Vicomte Bonabes Rougé, 1875. (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Figure 5. Tête de gisant du cardinal Guillaume II d'Aigrefeuille, XIV^e siècle. (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda

Figure 6. Jeunesse par Aristide Maillol, 1910. (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Jean Schormans

Figure 7. Vase réalisé par Ernest Chaplet entre 1883 et 1885. (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Mathieu Rabeau

Figure 8. Comparaison d'espaces de travail avec l'espace DONRGB4

Figure 9. Vestale, anonyme italien, XVIII^e siècle. (C) Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Pierre Philibert

Figure 10. Vestale dite Vestale Zingarella, photographie par Raphaël Gaillarde, XXI^e. (C) RMN-Grand Palais - Gestion droit d'auteur

Figure 11. Fichier original : candélabre, entre 1810 et 1814. (C) RMN-Grand Palais (musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau) / Stéphane Maréchalle

Figure 12. Fichier en cours de retouche : candélabre, entre 1810 et 1814. (C) RMN-Grand Palais (musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau) / Stéphane Maréchalle

Figure 13. Fichier définitif : candélabre, entre 1810 et 1814. (C) RMN-Grand Palais (musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau) / Stéphane Maréchalle

Figure 14. Abigaïl apportant des présents au roi David peint par Louis Licherie de Beurie, 1679. (C) Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris

Figure 15. Abigaïl apportant des présents au roi David peint par Louis Licherie de Beurie, 1679. (C) Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris

Figure 16. Armure de Samouraï, XIX^e siècle. (C) Château de Fontainebleau, Dist. RMN-Grand Palais / image château de Fontainebleau

Figure 17. Armure de Samouraï, XIX^e siècle. (C) Château de Fontainebleau, Dist. RMN-Grand Palais / image château de Fontainebleau