



HAL
open science

Numériser les œuvres, renouveler les approches ? L'histoire de l'estampe à l'ère numérique

Johanna Daniel

► To cite this version:

Johanna Daniel. Numériser les œuvres, renouveler les approches ? L'histoire de l'estampe à l'ère numérique. Les Cahiers de Framespa : e-Storia, 2023, Historien.nes et numérique : pratiques et expériences vécues, 42, <10.4000/framespa.14470>. <halshs-04197867>

HAL Id: halshs-04197867

<https://shs.hal.science/halshs-04197867v1>

Submitted on 7 Sep 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Numériser les œuvres, renouveler les approches ? L'histoire de l'estampe à l'ère numérique

*Digitizing works, renewing approaches? The history of printmaking in the digital
age*

¿Digitalizar obras, renovar enfoques ? La historia del grabado en la era digital

Johanna Daniel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/framespa/14470>

DOI : [10.4000/framespa.14470](https://doi.org/10.4000/framespa.14470)

ISSN : 1760-4761

Éditeur

UMR 5136 – FRAMESPA

Ce document vous est offert par Université Lumière Lyon 2



Référence électronique

Johanna Daniel, « Numériser les œuvres, renouveler les approches ? L'histoire de l'estampe à l'ère numérique », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 42 | 2023, mis en ligne le 01 juillet 2023, consulté le 06 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/framespa/14470> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/framespa.14470>

Ce document a été généré automatiquement le 6 septembre 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Numériser les œuvres, renouveler les approches ? L'histoire de l'estampe à l'ère numérique

Digitizing works, renewing approaches? The history of printmaking in the digital age

¿Digitalizar obras, renovar enfoques ? La historia del grabado en la era digital

Johanna Daniel

Introduction

- 1 Depuis trois décennies, le nombre d'œuvres d'art disponibles sur internet a été multiplié de façon exponentielle. Musées, archives et bibliothèques se sont engagés dans d'ambitieuses campagnes de numérisation et de mise en ligne de leurs collections, offrant un accès facilité aux œuvres, par le biais de leur reproduction. Les pratiques de recherche des historiens et historiennes de l'art s'en trouvent transformées : combien de projets scientifiques débutent aujourd'hui par une exploration des gisements d'artéfacts publiés sur le web ? La « haute définition » semble offrir à l'internaute une proximité inédite avec l'œuvre, via les fonctionnalités de zoom qui révèlent des détails parfois à peine visibles à l'œil nu. Les conséquences sur les pratiques disciplinaires ne sauraient cependant se résumer à la seule facilité d'accès aux œuvres : l'incidence est bien plus profonde, notamment sur la manière dont les historiens et historiennes de l'art abordent, conçoivent et manipulent leurs objets. Pour autant, peu de travaux se sont penchés sur ces transformations induites par la numérisation et la mise en ligne des collections patrimoniales sur le travail scientifique¹.
- 2 En se concentrant principalement sur le cas de l'estampe, cet article propose d'amorcer une réflexion sur la manière dont la numérisation modifie profondément la relation des spécialistes aux œuvres qu'ils étudient. Il ne s'agit cependant pas de limiter l'analyse uniquement aux usages et besoins des historiens et historiennes de l'art, mais

également de questionner les pratiques des institutions patrimoniales. Lorsque des musées ou bibliothèques s'engagent dans une démarche de mise en ligne de leurs collections, les choix en termes de corpus, d'interfaces, de métadonnées, de fonctionnalités, conditionnent l'exploitation des ressources fournies et les usages qui en sont faits. C'est donc bien une analyse de l'articulation des attentes respectives qui est nécessaire ici, en interrogeant les habitudes de travail, parfois divergentes, des producteurs et des utilisateurs². L'ambition n'est pas ici de dresser un panorama exhaustif des enjeux, mais de saisir, à partir de ma propre expérience, à la fois de professionnelle du patrimoine et de chercheuse en histoire de l'art, les enjeux d'une telle articulation. Mon propos a également été nourri par de nombreux échanges avec des chercheurs, universitaires et professionnels de la conservation des collections³.

1. La grande vague des images : De l'économie de la rareté à l'abondance des reproductions

- 3 Bien que les estampes comptent parmi les artefacts les plus massivement présents dans les collections patrimoniales, se comptant par centaines de milliers voire millions d'items, elles demeurent largement invisibles aux yeux du public. Fragiles, comme toutes les œuvres relevant des arts graphiques, elles sont peu exposées, et toujours dans des temporalités brèves. Se confronter à l'original, hors de la salle de consultation d'une bibliothèque ou d'un cabinet des estampes est donc difficile, et soumis à la programmation des expositions temporaires. Médium confidentiel, l'estampe fait l'objet de peu de publications monographiques⁴, et l'on peut regretter sa réduction récurrente au statut de document iconographique, souvent assujettie à la peinture. Dans les ouvrages, les estampes sont reproduites en plus petit, généralement de façon monochrome, quand les pleines pages et la couleur sont réservées aux tableaux et sculptures.
- 4 De fait, longtemps, les historiens de l'estampe ont été confrontés à une offre restreinte de reproductions : un même petit ensemble d'estampes formait un canon visuel, reproduit d'ouvrage en ouvrage. Cette rareté des reproductions disponibles était d'autant plus problématique que l'histoire de l'estampe repose en grande partie sur la comparaison des tirages. L'estampe relève en effet du multiple, résultat de l'impression d'une matrice sur une feuille de papier : il peut exister autant d'exemplaires (ou tirages) qu'il y a eu de passages sous presse. Procédant de la même matrice, ces tirages présentent cependant des variations d'encre, ou encore une usure de l'élément d'impression sur les tirages tardifs. Le papier, la présence d'une marque de collection, d'une annotation : autant d'infimes différences qui constituent la valeur d'un exemplaire. L'amateur d'estampe préférera la fraîcheur d'un premier tirage à l'usure manifeste d'une épreuve tardive. De même, la marque des possesseurs successifs d'une œuvre forme un pedigree qui confère une valeur spécifique à l'exemplaire considéré.
- 5 À cela s'ajoute une autre spécificité de l'estampe : les états. Pendant le processus de gravure, l'artiste peut tirer des épreuves intermédiaires : ce sont les épreuves d'états, qui lui permettent de jauger de l'avancée de son travail. Rares, elles forment autant de traces de l'œuvre en cours d'élaboration. Une fois la gravure achevée, un tirage définitif est réalisé. Des états peuvent également survenir postérieurement, en cas de retouche de la matrice ou de changement de l'adresse de l'éditeur. Certains artistes ont intégré

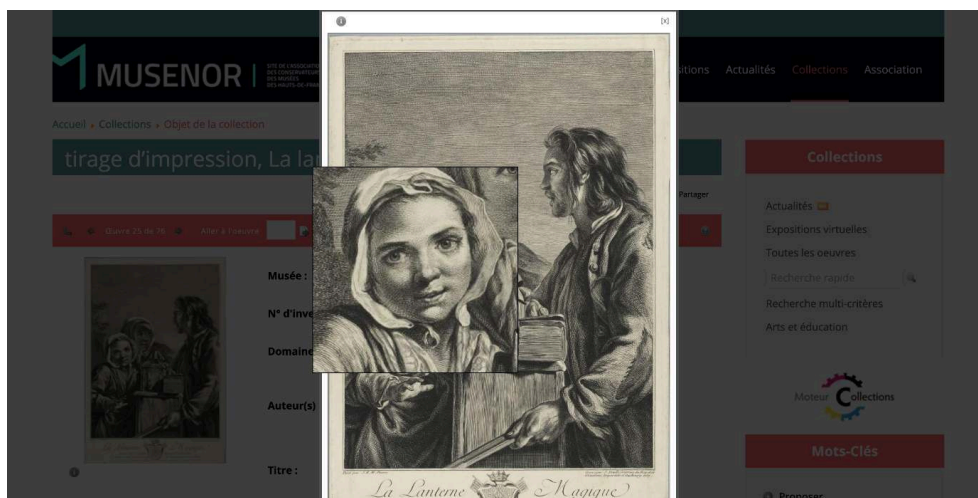
pleinement la notion d'état dans leur processus artistique à l'instar de Rembrandt ou de Picasso, qui les ont multipliés au-delà de la dizaine.

- 6 Alors que déterminer à quel état appartient un exemplaire est un exercice incontournable de l'histoire de l'estampe, reposant sur une forme de *connoisseurship* et sur la capacité à mobiliser et comparer un grand nombre d'exemplaires, comment envisager la *révolution* que constitue la numérisation massive des collections d'estampes ? Ces opérations comparatives semblent facilitées de façon évidente, en levant les contraintes physiques de déplacement du chercheur de cabinet en cabinet⁵. Est désormais accessible aux historiens de l'estampe une masse d'images bien supérieure à celles qu'ils n'auraient pu consulter effectivement dans les collections dispersées à travers le monde. Un tel accès à une masse d'images renouvelle assurément les pratiques de travail, mais doit-on également y saisir l'émergence potentielle de nouveaux corpus, de nouveaux sujets d'étude ?
- 7 Les politiques de numérisation étant une réalité relativement récente, nous manquons peut-être encore de recul pour y répondre. Les financements ont afflué à partir de la fin de la décennie 2000, plus précisément en 2007⁶, donnant une impulsion majeure à la mise en ligne des collections, analysée par Anthony Griffiths dès 2010⁷. Cette accélération des initiatives, souvent désignée sous le terme de « numérisation de masse » ne se mesure pas seulement à la quantité des œuvres reproduites, mais également par la qualité des fichiers produits, cette fameuse « HD » dont nous sommes aujourd'hui si familiers. Familiarité qui mérite cependant que l'on s'attarde, tant les orientations stratégiques des institutions ont pu affecter nos pratiques de chercheurs, dans la façon de s'emparer (ou non) de ces nouvelles ressources.

1.a. Qualité des reproductions : de la vignette à l'image HD

- 8 Au début des années 2000, les catalogues en ligne, alors neufs dans l'espace web, visaient d'abord à un simple signalement des collections, accompagné, quand cela était possible, d'un aperçu, sous la forme d'images vignettes de faible définition. Cette médiocre qualité des reproductions s'expliquait à la fois par des contraintes techniques (les espaces de stockage sur les serveurs institutionnels et les capacités de calculs des ordinateurs personnels étaient plus faibles et coûteux qu'aujourd'hui, et la bande passante disponible ne pouvait supporter de lourds fichiers), mais également par un positionnement institutionnel de défiance vis-à-vis à la circulation des images sur internet. La lecture des publications et rapports relatifs à la numérisation institutionnelle trahit une peur de perte du contrôle sur les images, quand bien même s'agissait-il d'œuvres du domaine public⁸. Quand les freins techniques se sont levés, certaines institutions ont sciemment continué à diffuser des images dégradées (faible résolution, filigrane) afin d'empêcher les réutilisations jugées illégitimes, qu'il s'agisse d'exploitations commerciales (produits dérivés) ou de reproduction sans autorisation dans des publications, y compris scientifiques. Ce faisant, elles empêchent également le travail scientifique sur les œuvres : impossible, sur une image dégradée, ainsi de déchiffrer la lettre de l'estampe, d'identifier sa technique ou de jauger de la qualité de son tirage [Fig. 1].

Figure 1



Numérisation ancienne et en basse définition d'une estampe sur le site MUSENOR. La résolution, faible, ne permet pas d'apprécier les subtilités techniques du travail du graveur
 Droit de reproduction : capture d'écran de l'autrice

- 9 Heureusement, dès la fin de la décennie 2000, des institutions de premier plan ont engagé un changement radical dans les pratiques, en publiant des images en très haute définition et en plaçant ces fichiers sous des licences autorisant leur libre circulation⁹. Le *British Museum* fait dans cette voie figure de pionnier quoique l'ouverture soit limitée aux usages non commerciaux. En 2012, la libération totale des collections du *Rijksmuseum*, fortement médiatisée, a joué un rôle d'accélérateur à l'échelle européenne.

1.b. La valeur des œuvres : du trésor au tout venant

- 10 L'amélioration qualitative des reproductions vers la haute définition coïncide avec l'accélération de la numérisation de masse. Alors que les premières opérations de numérisation et de mise en ligne se concentraient sur les « trésors » et les « chefs-d'œuvre » pour lesquels le web pouvait offrir une vitrine profitable, l'abaissement des coûts de production des reproductions et de maintien des infrastructures a ouvert la voie à des chantiers plus ambitieux de numérisation de pans plus larges des collections¹⁰, certains établissements affichant l'ambition de proposer à terme une couverture exhaustive des artefacts conservés. Cette numérisation de masse s'est accompagnée d'une réflexion sur les missions des établissements patrimoniaux en matière de diffusion des collections, dans un contexte marqué par une concurrence accrue entre institutions publiques européennes et acteurs privés américains, en l'occurrence *Google*, qui venait de lancer *Google Books* et *Google Arts & Culture*¹¹.
- 11 Le tournant vers la décennie 2020 est marqué par une décélération des opérations de numérisation, dont les facteurs sont multiples (baisse des subventions, disparition des prestataires, effets de seuil, émergence de nouveaux enjeux en matière de numérique), cependant tempérée par l'effet de la crise sanitaire. Le confinement de 2020 a en effet relancé l'intérêt du grand public pour les collections numérisées et les débats professionnels sur les enjeux de la numérisation des collections.

1.c. Ce qui sous-tend les orientations de numérisation : pour numériser, il faut cataloguer

- 12 Le spectaculaire dynamisme des institutions patrimoniales en matière de numérisation a eu tendance à invisibiliser, aux yeux du public, la charge de travail et le coût économique et humain de tels chantiers. Contrairement à une idée trop largement répandue, numériser ne se réduit pas à la seule opération de prise de vue, mais s'inscrit dans une chaîne bien plus complexe de traitement des collections, nécessitant par exemple un reconditionnement, un dépoussiérage, parfois même de petites opérations de restauration, autant de tâches coûteuses mobilisant un personnel qualifié¹². Pour être numérisé, le document ou l'œuvre doit préalablement être catalogué, c'est-à-dire décrit selon des normes précises, de façon à pouvoir accompagner la publication en ligne du fichier image des métadonnées renseignant sur son contenu (auteur, titre, date, technique, support, dimensions, numéro d'inventaire ou cote). Ce principe de catalogage comme prérequis à la numérisation est partagé par toutes les institutions, qu'il s'agisse de bibliothèques, de musées ou de services d'archives¹³.
- 13 Or, cette exigence d'un catalogage à la pièce se heurte aux pratiques d'inventaire antérieurement mises en œuvre par les institutions patrimoniales pour gérer leurs collections d'estampes, dont l'ampleur empêchait toute velléité d'une description exhaustive, que ce soit sous format imprimé ou sur fiches cartonnées. Dès le XVIII^e siècle, la plupart des grandes collections d'estampes ont été organisées en séries, selon un cadre de classement. À la Bibliothèque nationale de France¹⁴, les estampes sont rangées en priorité par auteurs, eux-mêmes répartis par écoles et ordonnés suivant l'ordre alphabétique. Les estampes en double sont ventilées dans des recueils thématiques, en fonction des sujets traités. Si l'on souhaite savoir si la BnF conserve un exemplaire de telle composition gravée par l'anglais Edward Rookers, il faudra commander le(s) portefeuille(s) contenant les gravures de l'école anglaise XVIII^e (cote CD) classées par ordre alphabétique d'auteur et tourner les feuillets jusqu'à trouver (ou non) l'estampe recherchée. Pour une recherche sur les vues de Venise au XVIII^e siècle, le lecteur pourra consulter les recueils thématiques de la série V (topographie), mais également dans la série U (voyage) ou bien commander ceux relatifs aux graveurs qui se sont particulièrement illustrés dans le genre de la *vedute* (BC, graveurs de l'école vénitienne). Historiquement, l'effort d'inventaire s'est donc logiquement porté sur le signalement des ensembles au sein de ce cadre de classement plutôt que sur la description pièce à pièce chaque estampe contenue dans un portefeuille, ce qui n'empêchait pas le développement d'instruments de recherche spécifiques pour faciliter l'exploration de certains pans de la collection¹⁵.
- 14 Dès les années 1990, l'informatisation des catalogues de collections¹⁶ a progressivement rendu caduque cette façon de penser et de signaler les collections par le cadre de classement. Devant se plier à une logique commune partagée avec d'autres types d'artéfacts (livres, peintures, etc.), les cabinets d'estampes ont dû revoir leur pratique et adopter progressivement un catalogage pièce à pièce, exigence qui s'est accélérée avec l'avènement de la numérisation des documents eux-mêmes. Ce changement de pratique métier mobilise des ressources humaines importantes¹⁷ et nécessite des compétences spécifiques, pour identifier, par exemple, la technique employée par le graveur ou déterminer l'état du tirage considéré. Le coût et la temporalité d'un catalogage à la pièce ont donc conditionné certains choix stratégiques de numérisation,

orientant les priorités de numérisation vers des gisements qui disposaient déjà d'inventaires exploitables. Ainsi, à la BnF, les collections d'images historiques De Vinck et Hennin ont été parmi les premières à être numérisées, non pas seulement en raison de leur intérêt, mais aussi parce qu'elles avaient été décrites à la pièce par d'anciens inventaires imprimés.

- 15 D'autres critères pragmatiques, tels que la maniabilité des ensembles et l'état de conservation entrent également en ligne de compte, puisqu'ils conditionnent le coût financier de l'opération de numérisation. En effet, une série considérable et homogène d'estampes, montées en recueils et en bon état, est plus facile à manipuler, numériser et traiter qu'une liasse d'estampes disparates, de formats, sujets ou provenance hétérogène. C'est une des raisons qui a motivé la BnF à numériser ses quelque 600 vues d'optique, au format et à la colorimétrie régulière, reliées en 9 volumes.
- 16 L'afflux de subventions pour de grands plans de numérisation de masse exigeait des résultats rapides et spectaculaires, à même d'alimenter de façon satisfaisante les bibliothèques numériques nouvellement créées. C'est ainsi qu'à l'Institut national d'Histoire de l'Art, au milieu des années 2000, la priorité a été donnée aux estampes modernes (XIX^e-XX^e siècles), fleuron de la collection rassemblée par Jacques Doucet. Ces dernières avaient été reproduites antérieurement sur diapositives qui ont été numérisées (et non les originaux), réduisant les coûts de manière significative et permettant d'atteindre rapidement une « masse critique ». Dans le même temps, les institutions tâchaient de se distinguer en numérisant prioritairement et autant que possible ce qui faisait leur point fort : la Bibliothèque municipale de Nancy a par exemple investi ses efforts sur Callot et Grandville, deux artistes originaires de Lorraine. Les temps forts de l'actualité culturelle et mémorielle sont un quatrième levier orientant les politiques de numérisation : en 2013 la BnF a catalogué et numérisé toute l'œuvre de Gustave Doré pour accompagner l'exposition monographique qui s'est tenue au Musée d'Orsay, tandis que le centenaire de la Grande Guerre a motivé le traitement et la numérisation de l'œuvre du graveur Jean Veber.
- 17 Ces différents facteurs ont conduit à privilégier la numérisation des séries et des œuvres les mieux connues, bien balisées par les inventaires (et donc généralement par l'histoire de l'estampe), aux dépens de fonds jugés secondaires, plus difficiles à cerner, et donc à cataloguer. On a ainsi laissé dans l'ombre les immenses séries de portraits, genre d'estampes très collectionnées à l'époque moderne ou encore les cartes-adresses commerciales, *ephemera* d'une grande rareté et dispersées dans les collections. L'estampe populaire et demi-fine¹⁸, souvent anonyme, souffre tout particulièrement de cette situation, amenant à pondérer l'hypothèse d'un renouvellement historiographique que permettrait la numérisation¹⁹.

2. S'orienter dans les corpus : l'articulation des métadonnées et les images

2.a. La trouvabilité de l'artéfact : sérendipité des terres inconnues et prévisibilité des lieux familiers

- 18 Le catalogage ne sert pas seulement à accompagner la reproduction d'informations documentaires dans l'interface de la bibliothèque numérique (comme un cartel qui accompagnerait une œuvre dans un musée). Il sert aussi et surtout à assurer la

trouvabilité de l'artéfact au sein de l'infrastructure numérique et d'internet tout entier. Aussi, la qualité des métadonnées associées à l'image est tout aussi importante (sinon plus) que la qualité des reproductions : sans elles, le document ne peut être retrouvé.

- 19 Selon les institutions et la date de catalogage, la granularité et la fiabilité de ces informations ne sera pas la même : toutes ne cataloguent pas selon les mêmes normes, ni avec les mêmes thésaurus. Les notices produites par un spécialiste dans le cadre d'un projet scientifique seront nécessairement plus détaillées que celles issues de la rétroconversion d'un inventaire sur fiche. Si la transcription des titres et des auteurs est systématique et partagée de tous, le traitement réservé à d'autres informations, telles que les autorités éditrices ou les techniques de création peut varier. Cela a des conséquences directes sur les possibilités de recherche dans le catalogue – et donc sur les travaux scientifiques qui peuvent être menées à partir des collections. Lorsque seuls les noms des graveurs ont été relevés, sans tenir compte de ceux des éditeurs, il devient difficile de reconstituer la production de ces derniers. De même, si les techniques de création ne sont pas identifiées, il sera impossible d'isoler le corpus de manière noire du XVIII^e siècle présente dans la collection considérée. Le parent pauvre est souvent l'indexation sujet, qui rend hasardeuse les recherches iconographiques pourtant si fréquentes. Ainsi, en l'absence de description du sujet, une recherche sur une thématique – par exemple « les oiseaux » omettra de nombreux résultats pourtant pertinents (des silences) sauf à ce que le terme recherché se trouve inscrit dans le titre de l'œuvre.
- 20 Les chercheurs louent, on l'a dit, l'incroyable masse d'images à laquelle ils ont maintenant accès. Les moteurs de recherche semblent offrir une sérendipité nouvelle, permettant des trouvailles inespérées dans des cabinets dont ils ignoraient parfois jusqu'à l'existence. Pourtant, lorsque l'on questionne leurs habitudes de navigation, ce sont toujours les mêmes sites qui sont évoqués : le *British Museum Online*, le *Rijksstudio*, Gallica... Les pratiques de recherche se cristallisent autour d'une petite poignée de grands cabinets d'envergure internationale.
- 21 La complétude des collections, les performances et la finesse des moteurs de recherche, la fiabilité des métadonnées descriptives sont autant de critères évoqués comme asseyant la réputation de telle ou telle base institutionnelle. L'expérience offerte par la base « Collection online » du *British Museum* est particulièrement louée en ce qu'elle permet d'efficaces filtrages a posteriori, et parce qu'elle s'appuie sur des autorités auteurs jugées particulièrement fiables²⁰. Au contraire, les métamoteurs, qui permettent d'interroger simultanément plusieurs collections, sont jugés peu satisfaisants, en raison de leur imprécision : silence et bruits documentaires y sont trop fréquents et les trouvailles apparaissent comme relevant plus du hasard que de la capacité à y formuler une requête précise et solide. Europeana n'offre qu'une barre unique de « recherche simple²¹ » et un choix de filtrages assez pauvre, concentré de critères peu pertinents pour les chercheurs (institution détentrice, couleurs, licence, langue) au détriment des autorités auteurs, sujets ou encore des périodisations. Google joue évidemment un rôle majeur dans l'exploration des ressources offertes par le web, bien que de nombreuses bases institutionnelles ne soient pas indexées par le moteur de recherche. Soulignons que celui-ci tend par ailleurs à favoriser les résultats à caractère commercial (maisons de vente, agences photographiques) au détriment des collections publiques, ce qui n'est pas sans conséquences pour le travail scientifique.

22 Chercher dans les collections numérisées exige, on le constate, un ensemble de compétences, souvent acquises par l'expérience et la pratique plus que par un apprentissage reçu dans le cadre universitaire. Il faut savoir où chercher, à quels sites et moteurs s'adresser, mais aussi être en mesure de formuler sa demande en prenant en compte les contours et spécificités de la collection considérée, les pratiques de catalogage suivies par l'institution, la granularité de ses notices, les spécificités de son moteur de recherche, etc. Or, ces aspects qui ne sont que rarement explicités par les institutions sur leur site internet et l'on peut regretter qu'il n'existe pas d'introduction aux collections et au catalogue, comme cela se fait dans les services d'archives, qui mettent à disposition de leurs usagers des états sommaires des fonds et des instruments de recherche détaillés, aux introductions fournies. Beaucoup d'institutions, notamment les bibliothèques, alimentent divers inventaires – tableurs, PDF – listant le contenu de tel ou tel fonds, en attente d'un traitement exhaustif qui lui permette d'intégrer le catalogue général de l'institution, au côté des livres. L'identification de ces inventaires, souvent non publiés en ligne et accessibles uniquement par l'intermédiaire des chargés de collections, est délicat pour l'utilisateur et repose le plus souvent sur les relations interpersonnelles, nous ramenant ici à d'autres problématiques articulant accessibilité directe et échanges personnalisés avec les institutions

2.b. Ce qui n'est pas numérisé existe-t-il encore ? Dislocation de la collection dans l'espace du web

- 23 Se joue là un point de tension important : comment rendre lisible la collection dans son ensemble ? Les institutions se trouvent confrontées à un paradoxe : si la bibliothèque numérique forme un double dématérialisé de leur salle de lecture, celle-ci n'offre cependant pas le reflet exact de leurs collections physiques. À la visibilité accrue des ressources mises en ligne, répond l'invisibilisation de pans entiers des fonds. L'immense masse de ce qui n'est pas numérisé, ni même parfois catalogué devient un impensé de la recherche pour un public moins initié. Nombreux sont les professionnels qui regrettent que les usagers assimilent l'offre numérique à l'intégralité des collections²².
- 24 Du fait de l'histoire de leur gestion, les collections d'estampes auraient peut-être gagné à ne pas entrer dans le catalogue en ligne pensé pour les livres en bibliothèque ou pour les collections de musées, mais dans des logiques de descriptions arborescentes telles que développées pour les archives, où l'EAD permet de respecter la logique des fonds, avec une description plus ou moins profonde selon les traitements appliqués. Dans l'interface du catalogue – ou de la bibliothèque numérique – le document, qu'il soit accompagné ou non de sa reproduction, apparaît isolé et atomisé, en partie privé de son contexte matériel et intellectuel, que l'infrastructure peine à restituer. Les moteurs de recherche tendent en effet à mettre à plat les collections : sauf à y introduire des algorithmes de recommandation, toutes les œuvres, réduites à des unités, y occupent une place équivalente, apparemment sans hiérarchie²³. La place de l'objet au sein de la collection s'en trouve ainsi gommée.
- 25 Les estampes n'apparaissent plus intelligiblement comme issues d'un même recueil, que l'on feuillèterait pourtant physiquement dans la salle de lecture : elles sont ici éclatées en autant d'unités indépendantes les unes des autres. La page de résultat peut

présenter à la suite des documents issus de deux séries autonomes l'une de l'autre, voire de deux collections différentes. Si la recherche d'exemplaires précis s'en trouve favorisée, l'utilisateur y perd l'épaisseur historique et structurelle de la collection, pourtant essentielle dès lors que l'enquête porte sur les provenances ou sur l'histoire de la réception. Il y perd également une facilité de rebond, cette agilité de « ricochet » que le chercheur acquiert une fois saisie la logique structurelle d'une collection. L'interfaçage numérique tente de compenser ce préjudice en restituant par la métadonnée ce qui a été soustrait, mais force est de constater que seule une poignée d'utilisateurs aguerris se révèle en mesure de se saisir des subtilités du pavé descriptif pour appréhender l'objet dans son contexte.

- 26 L'intérêt renouvelé pour l'histoire des collections a vu naître plusieurs projets de recherche portant précisément sur les potentialités de restitution numérique de l'épaisseur historique des collections. Citons ici *Collecta*, porté par l'École du Louvre, qui vise à reconstituer la collection de Roger de Gaignières²⁴, constituée au XVII^e siècle et aujourd'hui dispersée entre plusieurs institutions, et dont l'état ancien est connu par plusieurs inventaires. Via une patiente recherche de provenance et une interface numérique spécifique, la collection se trouve alors restituée virtuellement, offrant une potentialité de recherche nouvelle, dont l'appréhension physique aurait été beaucoup plus difficile à envisager.
- 27 Ce type de projet et l'enjeu de restitution historique des contextes de collections apportent une réponse partielle à notre question initiale, à savoir l'initiation de nouveaux sujets et le travail sur de nouveaux corpus. L'accessibilité à une nouvelle masse d'images est conjointe et participe certainement de la naissance de sujets de recherche dont les sources sont indépendantes des enjeux numériques (questions de provenance, histoire des collections, histoire matérielle). Il s'agit ici d'interroger comment la reproduction numérique, dans sa masse et dans sa qualité, opère des modifications de pratiques perceptibles indirectement.

3. Regarder une reproduction numérique, est-ce regarder autrement ? Gains et pertes de la numérisation

- 28 L'accessibilité en masse des reproductions est loin de constituer le seul enjeu dans la mutation des pratiques. Si j'évoquais la consultation en recueils et l'isolement des œuvres, l'attention particulière au document est profondément transformée. Les conséquences de la reproductibilité technique des œuvres sont discutées depuis longtemps déjà par l'historiographie²⁵, à la fois dans la perte de l'aura de l'œuvre et dans l'appréhension médiatisée de la matérialité qui n'a pas disparu, mais qui fait bien l'objet d'une *remédiation*, via l'écran, d'autant plus si le document est numérisé en haute définition.

3.a. Immersion et jeux d'échelles

- 29 Lorsque l'on consulte une estampe dans une interface de collection en ligne, l'image numérique occupe par défaut le maximum de l'espace délimité par la visionneuse, quelles que soient les dimensions réelles du document physique. Ainsi, la monumentale

Veduta del Ponte a S. Trinita de Zocchi apparaît à l'écran d'un ordinateur à la même taille que la vue d'optique qu'elle a inspirée, pourtant de dimensions bien plus modestes [Fig. 2]. Face à l'original, les dimensions réelles de l'œuvre s'imposent physiquement au lecteur. L'étonnement provoqué par la confrontation à certains originaux est fréquemment évoqué par les spécialistes de l'estampe²⁶. Cet effacement de l'échelle des objets a des conséquences directes sur la compréhension des œuvres et de ses conditions de création et de réception²⁷. L'interface numérique invisibilise les contraintes matérielles de manipulation des objets et leur conséquence sur le rapport entretenu avec le regardeur²⁸ : on ne consulte pas de la même façon les lourds volumes in-folio du *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* de Saint-Nom et le petit in-12 de *l'Itinéraire instructif divisé en huit journées pour trouver avec facilité toutes les anciennes, et modernes magnificences de Rome* du chevalier Joseph Vasi. Le lecteur entretient avec les illustrations gravées du deuxième un rapport plus intime qu'avec les grandes et onéreuses planches du premier. L'un se tient aisément dans la main tandis que l'autre exige d'être posé sur une table pour être feuilleté.

Figure 2

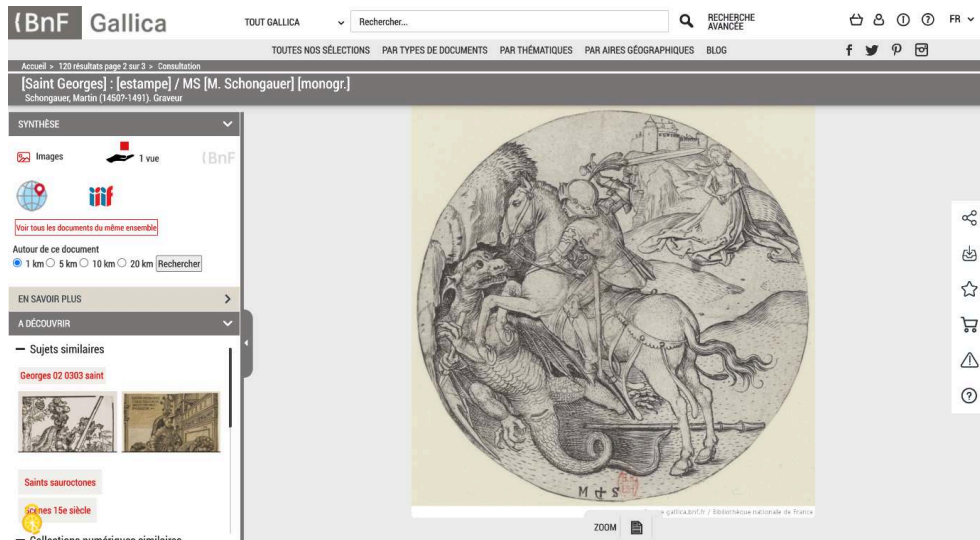


Comparaison d'une estampe de Vasi et de sa copie en vue d'optique, révélant une disparité de format difficilement perceptible dans les versions numérisées. Bibliothèque municipale de Dijon

Droit de reproduction : CC-BY Johanna Daniel

- 30 Divers dispositifs numériques tentent de compenser cette perte d'échelle et de matérialité, avec des résultats contrastés : sur Gallica est désormais affiché sur la gauche de la visionneuse un rapport d'échelle entre la taille d'un humain et celle de l'œuvre, mais souvent de façon trop peu précise pour être véritablement utile au chercheur [Fig. 3]. L'usage de la mire, quoique peu esthétique, fournit un indicateur d'échelle plus précis.

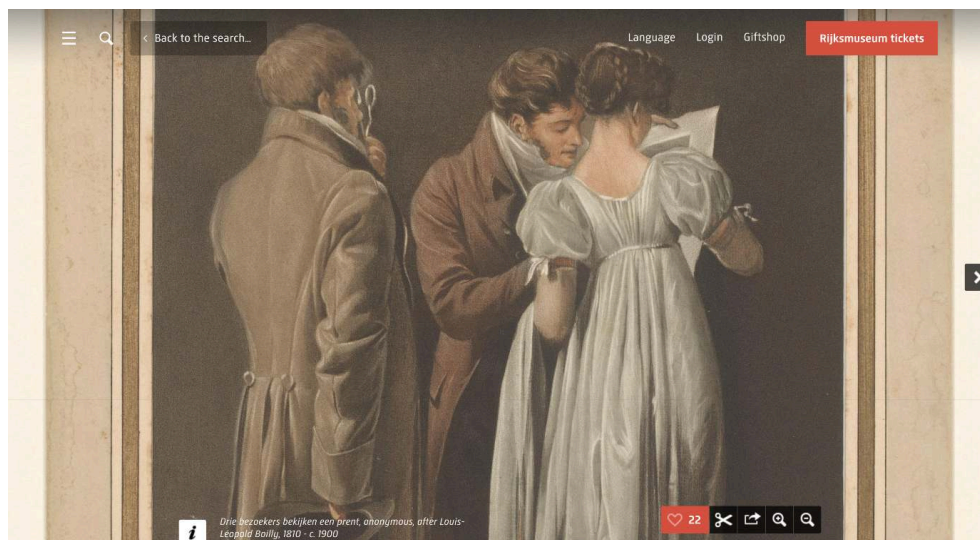
Figure 3



Présentation d'une estampe de Martin Schongauer dans l'interface de Gallica. Le diamètre de l'estampe est de 8,5 centimètres. À gauche, un logo donne l'échelle, sous forme d'une main
Droit de reproduction : capture d'écran de l'autrice

- 31 Le souci d'offrir une interface web particulièrement soignée a conduit certaines institutions à privilégier l'esthétique sur l'intégrité des reproductions, gommant tous les indices matériels auxquels l'œil averti peut se raccrocher : encadrement, marges du papier... Ainsi, sur le Rijksmuseum en ligne, les œuvres sont zoomées de façon à occuper tout l'espace disponible, rognant les bords trop longs pour le cadre horizontal imposé par la visionneuse [Fig. 4]. Le premier regard du visiteur n'englobe donc pas toute l'estampe, mais offre une plongée au sein de celle-ci. Il faut dézoomer, souvent à plusieurs reprises, pour révéler les parties cachées de l'image.

Figure 4



Les amateurs d'estampes d'après Boilly. L'interface du Rijksstudio ne donne à voir qu'un fragment de l'œuvre en premier aperçu dans sa visionneuse

Droit de reproduction : capture d'écran de l'autrice

32 Le fait de pouvoir zoomer, naviguer dans le détail des images est justement l'autre avancée majeure la plus souvent citée par les spécialistes de l'estampe. La numérisation en haute définition, de plus en plus fréquente, facilite de façon flagrante le travail des historiens de l'estampe, pour qui la loupe est depuis toujours un instrument central. L'étude de l'estampe nécessite en effet un examen fin des tailles pour déterminer la technique employée par l'artiste ; les indices permettant de distinguer deux états se nichent souvent dans des détails qu'il est malaisé de saisir à l'œil nu. La numérisation facilite remarquablement cette exploration de l'image, sans se pencher sur le compte-fils. Elle permet parfois de révéler des détails à peine visibles même à la loupe lorsque la résolution de la numérisation est suffisante.

3.b. Indices de matérialité : la numérisation est-elle *vraiment* neutre ?

33 Si l'œil y gagne un certain confort, il perd dans le même temps nombre d'indices matériels essentiels à nos méthodes : texture du papier, filigranes, gaufrage laissé par le coup de planche, salissures et marques résultant de manipulations anciennes. Autant d'indices permettant de dater un tirage, de distinguer une technique de création, de subodorer les usages anciens de l'image. La numérisation, réalisée avec des instruments calibrés, tend à homogénéiser les clichés dans une illusion de neutralité. La lumière blanche gomme ce qui pourrait être perçu comme des défauts au profit de la lisibilité et de l'esthétisation : les plis sont lissés, les salissures atténuées²⁹.

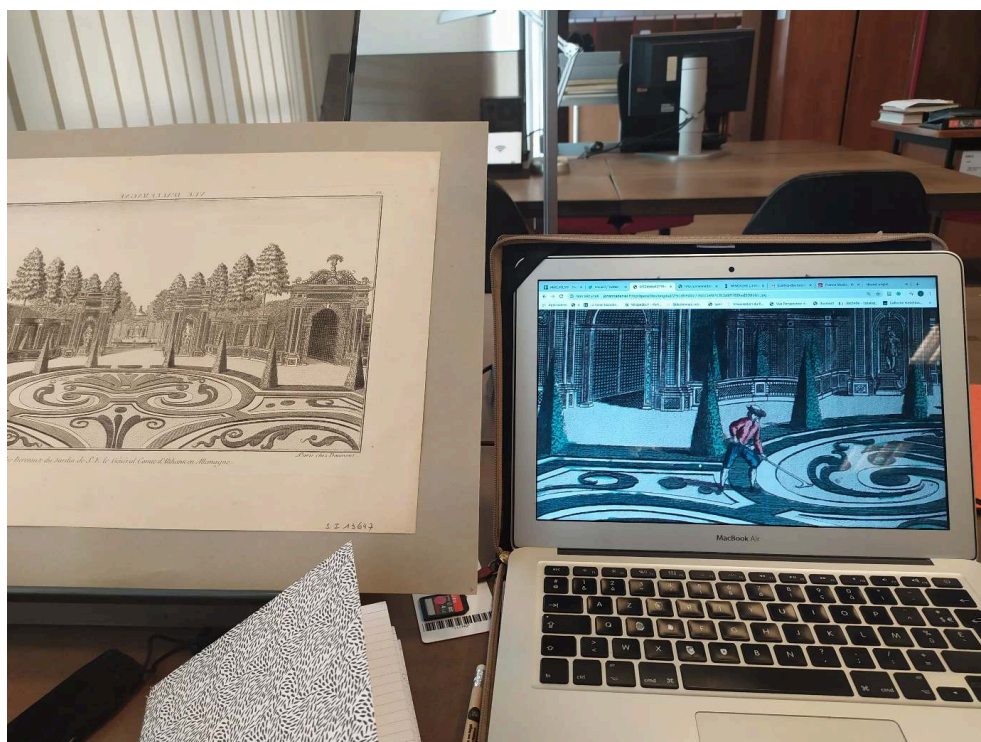
34 Si tous les chercheurs en histoire de l'estampe insistent sur la nécessité de se confronter aux originaux, et non pas seulement de se contenter des reproductions numériques, ce n'est pas par fétichisme de l'original, mais bien pour des considérations scientifiques sur la matérialité des œuvres. Ce besoin légitime de voir les originaux s'est un temps heurté et se heurte parfois encore à des politiques d'accès restrictives de la part des institutions les conservant. L'un des arguments majeurs avancés en faveur de la numérisation massive des œuvres – outre des considérations d'accessibilité et de démocratisation culturelle – a en effet été le bénéfice en matière de conservation : la reproduction numérique déchargerait le fragile original de la communication et de la manipulation en salle de lecture, le lecteur pouvant être renvoyé à la version numérique. La pratique n'est pas nouvelle : c'était déjà le cas dans les années 1980 avec le microfilmage des documents fragiles ou très consultés.

35 On observe cependant depuis quelque temps un certain assouplissement de ces pratiques, guidé à la fois par une prise de conscience des enjeux d'étude de la matérialité des œuvres, mais aussi par des considérations bien plus pragmatiques d'érosion de la fréquentation des salles de lecture. Si l'on renvoie systématiquement le lecteur à la version numérisée, et partant du constat que les collections numérisées invisibilisent celles qui ne le sont pas, alors quelles raisons pousseront encore les chercheurs à fréquenter les salles de lecture ? La consultation de l'exemplaire physique et de sa reproduction numérique apparaissent donc comme deux voies d'accès complémentaire à l'œuvre, chacune offrant ses commodités spécifiques sans pour autant être exclusives. L'une facilite l'examen des détails par sa maniabilité tandis que l'autre révèle tout un spectre d'indices que l'appareil de prise de vue ne peut saisir.

36 Chercheurs et professionnels de la conservation tirent le même constat : la numérisation et la mise en ligne des estampes permettent un « repérage » dans les

collections d'autant plus efficace qu'il permet de cibler ce qui va être consulté physiquement. Face à l'original, l'interaction du lecteur se concentre autour de ce que la numérisation ne peut lui fournir. Exemplaires physiques et reproductions numériques peuvent être consultés simultanément, soit pour tirer meilleure parti de chaque mode d'accès, soit pour comparer l'original mis sous les yeux avec d'autres exemplaires conservés ailleurs et accessibles en ligne ou par des numérisations personnelles [Fig. 5].

Figure 5



Comparaison d'une estampe non coloriée, conservée à la Bibliothèque royale de Belgique avec un exemplaire colorié de la même estampe, conservé par le Rijksmuseum, numérisé et mis en ligne par cette dernière

Droit de reproduction : CC BY Johanna Daniel

- 37 Chaque lecteur aujourd'hui est équipé d'un outil de prise de vue personnel, qu'il s'agisse d'un appareil photo ou d'un téléphone portable. L'avènement de ces terminaux mobiles a évidemment fait évoluer les pratiques photographiques des chercheurs, qui ne procèdent plus à l'économie comme ils y étaient souvent acculés lorsque les reproductions étaient payantes. Que photographient-ils, en particulier lorsqu'ils examinent une œuvre déjà numérisée par l'institution ? Des stratégies personnelles sont déployées pour conserver le souvenir de la confrontation à l'original : prendre en photo sa table de travail, mettre en scène l'estampe dans l'environnement de consultation [Fig. 2]. Moins propres et lisibles que les numérisations institutionnelles, ces clichés enregistrent ce qui échappe à ces dernières : l'échelle du document, sa présence matérielle. Les clichés personnels en gros plan s'attardent sur les défauts que la prise de vue professionnelle gomme, tels que les pliures, salissures, trous d'épingle, autant de détails trahissant la matérialité de l'œuvre. Plus généralement, les

photographie de détails opèrent comme des aide-mémoires ou des notes visuelles gardant trace d'une activité d'observation [Fig. 6].

Figure 6



Exemple de prise de note visuelle d'un détail matériel, photographie de travail réalisée au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, dans le cadre du programme de recherche Chorégraphies (...) de l'INHA

Droit de reproduction : CC BY Pauline Chevalier et Johanna Daniel

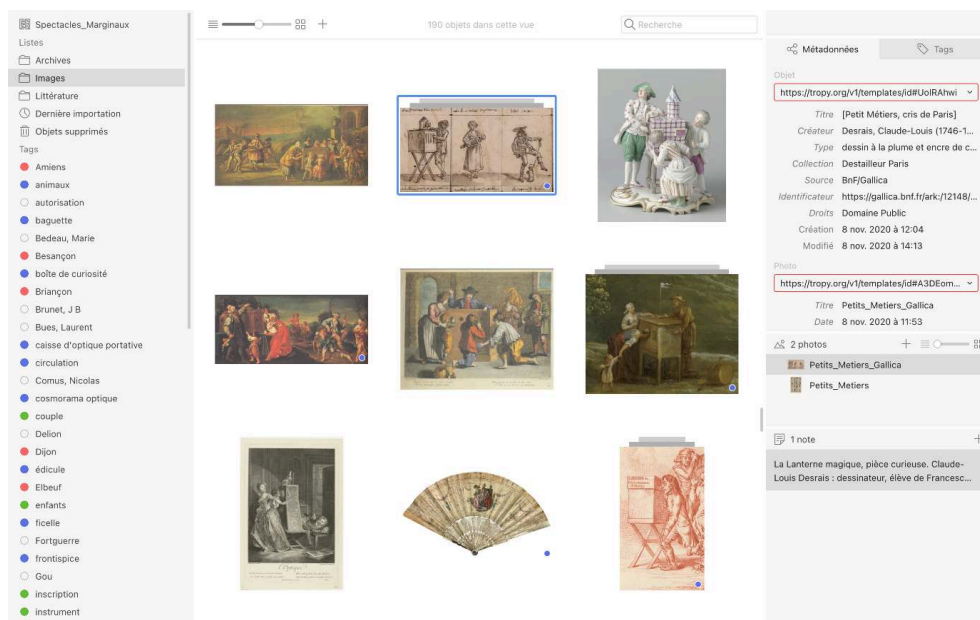
4. Quels usages des images numériques par les historiens et historiennes de l'estampe ?

- 38 De *l'Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg à André Malraux agençant son *Musée Imaginaire*, la mise en scène de la manipulation physique des reproductions est devenue un poncif et un parangon de la mise en scène de l'historien de l'art au travail. S'y joue une manipulation dédoublée, à la fois de l'image et de son support de diffusion, nourrissant une réflexion sur l'histoire même de la discipline³⁰. Dans cette perspective, le fichier numérique n'est que le plus récent avatar – et certainement pas le dernier – d'une longue succession de procédés de reproduction (gravure, photographie, diapositives, microfilm), et l'écran d'ordinateur offre une nouvelle interface, venue remplacer les ciseaux et la colle.

4.a. Télécharger les fichiers, manipuler les reproductions, réfléchir avec les images

- 39 Nous avons évoqué plus haut certaines manipulations partagées par la communauté de recherche en histoire de l'estampe, et inhérentes aux spécificités de l'objet. Les fonctionnalités à disposition dans les visionneuses des institutions³¹, telles que le zoom, sont exploitées pour une première exploration de l'image. Bien souvent, les manipulations plus poussées passent par un enregistrement de l'image pour la manier dans l'environnement de l'ordinateur.
- 40 Il s'agit d'abord de garder trace, de collecter des reproductions et non des URL menant vers une interface de visualisation. Le téléchargement de l'image, lorsqu'il est autorisé, est favorisé. À défaut, s'il est bloqué, l'utilisateur recourt fréquemment à la capture d'écran. Cette dernière est également évoquée pour garder trace des métadonnées associées à l'image, pratique qui se rapproche de celle de la prise de vue des cartels en musée. Pour le chercheur, la collecte de ces métadonnées est la garantie de pouvoir citer précisément le document, l'exploiter dans le cadre de ses travaux, mais aussi de le retrouver ultérieurement dans la collection en ligne ou dans son ordinateur. Une fois téléchargée, l'image est rangée, le plus souvent dans des dossiers thématiques correspondant aux objets de recherche en cours. Détachée de son contexte institutionnel de conservation, la reproduction s'intègre dans un corpus construit sur mesure aux besoins du chercheur³². Si la simple arborescence de fichiers semble demeurer l'outil le plus communément employé, une partie de la profession recourt à des logiciels spécialisés pour procéder à des indexations par mots clés³³ (Adobe Bridge, Picassa, XnView...). Le logiciel Tropy, spécifiquement développé pour gérer et annoter des documents de recherche, séduit de plus en plus les spécialistes des études visuelles³⁴ [Fig. 7].

Figure 7

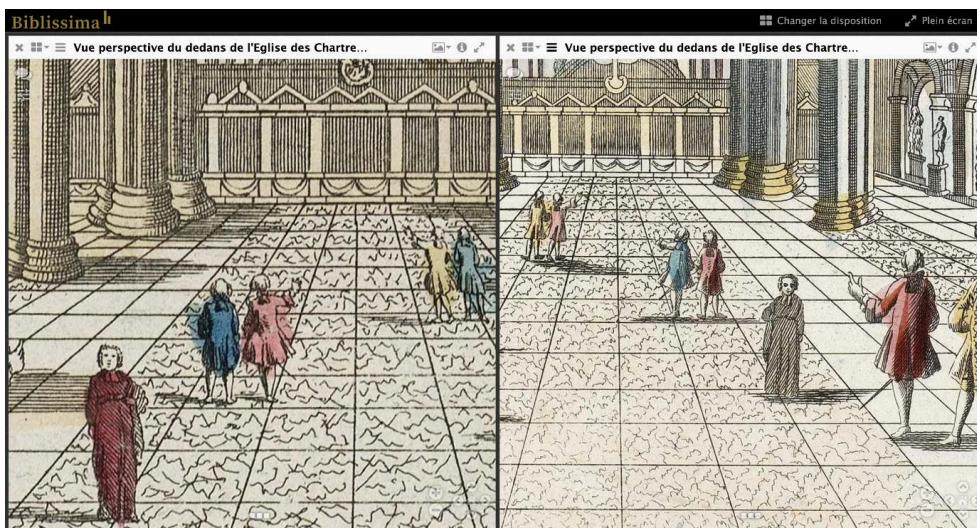


L'interface du logiciel Tropy, ici employé pour la classification et l'annotation d'un corpus iconographique autour des monteurs d'optique

Droit de reproduction : capture d'écran de l'autrice

- 41 L'acquisition du fichier est d'autant plus indispensable et centrale qu'elle permet des manipulations de l'image : rogner pour ne garder qu'un fragment de l'œuvre, modifier la saturation, la luminosité ou le contraste pour révéler des détails difficilement perceptibles autrement. Les historiens de l'estampe recourent par exemple fréquemment à la fonctionnalité du « retournement miroir » qui inverse le sens de l'image et facilite les comparaisons, entre dessin préparatoire et tirage imprimé, entre original et copie.
- 42 Si des logiciels sont spécifiquement développés pour faciliter la manipulation et la comparaison des images patrimoniales à des fins de recherche, tels que la visionneuse Mirador [Fig. 8]³⁵, la plupart des chercheurs conservent l'usage d'outils plus basiques : lecteur de média fourni avec le système d'exploitation, double écran. PowerPoint, Word, InDesign sont détournés pour construire des tables de travail où l'on conserve les comparaisons, les rapprochements, sorte d'*Atlas Mnémosyne* personnel [Fig. 9]. Ce choix s'explique aisément : contrairement aux logiciels spécialisés, ces outils bureautiques classiques remplissent déjà l'essentiel des besoins, sans coût d'apprentissage ni reconfiguration des pratiques. Les choix opérés, qu'ils soient volontaires ou par défaut, ne sont pas anodins : chaque outil correspond indirectement à une manière de faire, à une manière de *manipuler* et donc à une manière de penser avec les images.

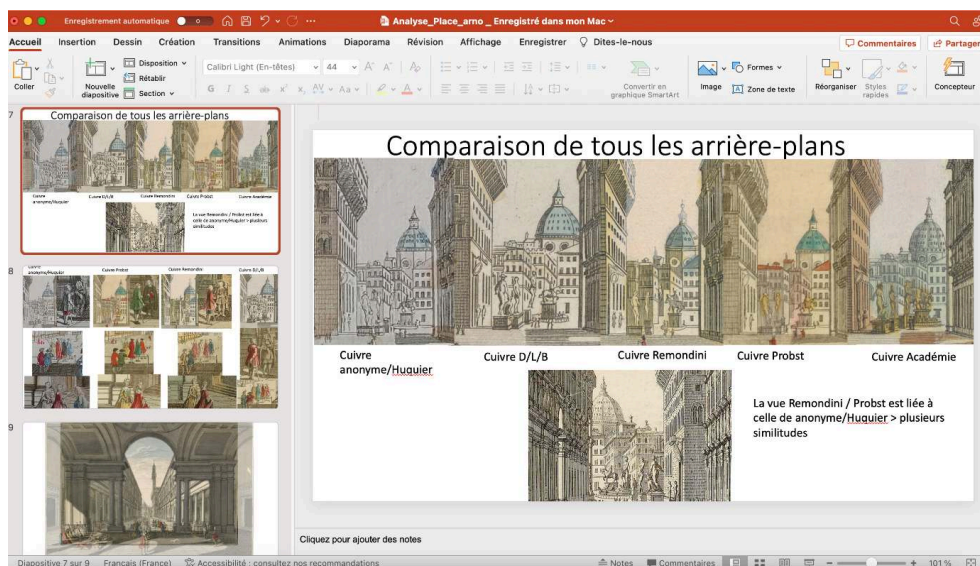
Figure 8



L'interface Mirador, permettant ici la navigation simultanée dans deux versions d'une estampe figurant le même sujet, chaque exemplaire étant conservé dans un établissement différent

Droit de reproduction : capture d'écran de l'autrice

Figure 9

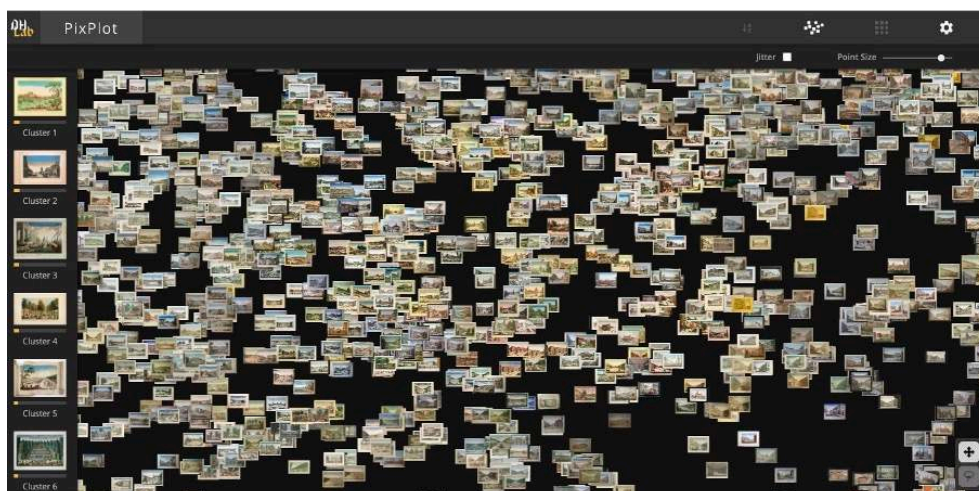


PowerPoint utilisée comme interface de travail, ici pour la comparaison de plusieurs variantes d'un même sujet

Droit de reproduction : capture d'écran de l'autrice

- 43 Nous avons envisagé, jusqu'ici, la relation du chercheur à son objet dans le cadre d'un examen individuel et rapproché (*close reading*). Or, les technologies numériques permettent désormais d'opérer à des échelles élarges et d'envisager des modalités d'analyse distante des corpus (*distant reading*). Les technologies de vision assistée par ordinateur, en particulier, cristallisent actuellement l'attention d'une partie de la communauté³⁶. Cette dernière nourrit beaucoup d'espoir dans le développement des logiciels de reconnaissance automatisée des images, dont l'application semble adaptée à certaines questions de recherche, notamment en ce qui concerne l'étude des circulations de motifs³⁷. Appliquées à des corpus solidement construits, ces technologies pourraient faciliter la détection des phénomènes de reprises, de copies, de variations et de dérivations, si fréquents dans l'estampe. Des projets de reconnaissance automatisée de corpus d'estampes ont d'ailleurs déjà été menés avec succès. Depuis 2012, le projet Ukiyo-e Search propose ainsi un service de reconnaissance d'estampes japonaises, sur le modèle de la recherche inversée d'images : l'internaute peut charger n'importe quelle photo pour trouver un tirage similaire parmi 213 000 reproductions issues de 24 institutions³⁸.
- 44 Certains logiciels mettent ces technologies à la portée des chercheurs en études visuelles, y compris sans compétences avancées en informatique. C'est le cas de PixPlot³⁹, développé à Yale, qui facilite l'exploration dynamique de dizaines de milliers d'images en les regroupant par similarité. Après application de plusieurs algorithmes, le logiciel propose un ensemble de clusters, charge à l'utilisateur d'en interpréter la cohérence. Testé sur un corpus de 12 000 vues d'optique, sans attentes préalables, il m'a par exemple permis de penser une catégorisation typologique des compositions topographiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les clusters suggérés par PixPlot ont en effet révélé des structures récurrentes de constructions des représentations, sur la base desquelles les algorithmes avaient visiblement rapproché les images [Fig. 10].

Figure 10



Expérimentation de PixPlot : les images sont rapprochées par similarité visuelle. Zoom sur l'un des clusters

Droit de reproduction : capture d'écran de l'autrice

4.b. Écrire l'image sous les yeux

- 45 Celles et ceux qui ont grandi avec internet mesurent mal combien la disponibilité des images a transformé les pratiques de recherche en histoire de l'art. Il y a bien sûr les évidences qui s'imposent à nous, déjà largement évoquées, en termes de masse d'images ou dans la praticité accrue de certains gestes. Les conséquences sur l'acte d'écriture même restent encore à analyser.
- 46 Plusieurs enseignants-chercheurs interrogés soulignent combien les images numériques ont facilité leur manière de façonner leur écriture, qu'il s'agisse de l'élaboration d'un cours, d'une notice de catalogue ou d'un article scientifique. Autrefois contraints par la disponibilité et le coût des reproductions⁴⁰, ils s'autorisent désormais une plus grande liberté dans le choix des exemples sur lesquels ils appuient leur propos, nous ramenant ici à l'une des questions envisagées plus haut, à savoir l'ouverture des corpus grâce aux pratiques numériques. Ils envisagent autrement la façon dont ils guident le regard du lecteur dans l'œuvre, notamment sur les aspects techniques. Ces questions de la transformation des pratiques d'écriture et du contenu même des écrits mériteraient une enquête approfondie, à travers la littérature scientifique des trente dernières années. Peut-on percevoir, au fil des numéros des *Nouvelles de l'estampe* ou de *Print Quarterly*, une transformation dans la façon dont les œuvres sont évoquées et invoquées ? L'enquête est délicate puisqu'elle implique de confronter des corpus, des pratiques d'écriture et une histoire institutionnelle, celle des politiques de numérisation par des institutions majeures, comme par des institutions moins sollicitées. L'augmentation des gisements d'images a-t-elle eu une conséquence sur les choix illustratifs, par exemple vers plus d'œuvres inédites ? De manière plus complexe, il s'agirait de relever la manière dont les recherches comparatistes ont évolué, sur une durée relativement limitée.
- 47 **Conclusion : documenter les pratiques, ouvrir les contenus**

- 48 Que la numérisation ait renouvelé ces dernières décennies les pratiques de recherche en SHS s'impose comme une évidence largement partagée par nos communautés disciplinaires. Ce renouvellement est d'ailleurs toujours en cours, à mesure que les gisements de documents numérisés se densifient et que les outils permettant leur exploitation se développent et s'affinent. Pour en exploiter tout le potentiel, la communauté des Humanités numériques s'est engagée dans d'importants chantiers épistémologiques, encore trop peu investis par les praticiens et praticiennes de l'Histoire de l'Art.
- 49 Il conviendrait d'abord de réfléchir aux corpus brassés par notre discipline et aux modalités de leur constitution. Les gisements de reproductions disponibles sur internet sont désormais massifs et exigent des chercheurs le déploiement de nouvelles stratégies de navigation pour en maîtriser la densité. Ces stratégies d'exploration et d'exploitation ne peuvent se construire solidement que si elles sont parfaitement informées. En effet, nos bibliothèques numériques et collections en ligne livrent un panorama qui n'est ni exhaustif ni représentatif de ce que les institutions patrimoniales conservent effectivement. Leur offre est d'abord le reflet de politiques de numérisation certes mues par des orientations scientifiques, mais également plus pragmatiquement dictées par des contraintes économiques, matérielles, organisationnelles et politiques. De la même façon que l'on pratique, face à un fonds archivistique physique une critique externe des sources, les chercheurs doivent prendre en compte ces strates de constitutions de l'offre – en matière de choix institutionnels mais également d'articulation images / métadonnées – lorsqu'ils abordent les gisements numérisés. Pour rendre cela possible, il est indispensable que les institutions publicisent et explicitent leur choix de numérisation et documentent l'évolution de leurs pratiques métiers, notamment en matière de catalogage et de normes de prises de vue. Il est enfin ici essentiel de prendre conscience que la reproduction numérique n'est pas la copie exacte et neutre de l'œuvre originale. Au contraire, les réglages techniques opérés, notamment en matière d'éclairage, contribuent souvent à améliorer la lisibilité du contenu visuel au détriment de la restitution des aspects matériels du support.
- 50 Les évolutions de nos pratiques se jouent également à une autre échelle, plus individuelle, dans le rapport entretenu entre le chercheur et la reproduction de l'œuvre, désormais dématérialisée en un fichier numérique, répliquable et transformable à l'infini. Incontestablement, l'étude des gestes de manipulation des images numériques par les chercheurs en culture visuelle et histoire de l'art formerait un passionnant terrain pour l'anthropologie des gestes scientifiques. Les résultats d'une telle étude contribueraient certainement en retour à l'émergence de meilleures pratiques et d'outils plus performants. Valoriser ce que font les chercheurs des images numériques qu'ils accumulent achèverait de légitimer leurs besoins, parfois importants, en clichés de qualité. Si dans l'ensemble, l'Open Content progresse à travers le monde, trop d'institutions patrimoniales conservent encore une politique de diffusion restrictive de leurs images numérisées. Or, l'ouverture totale des contenus patrimoniaux (en termes de licences et de protocoles techniques) est l'un des prérequis indispensables à l'émergence d'une Histoire de l'Art véritablement et profondément renouvelée par le numérique dans ses approches, pratiques et objets.

NOTES

1. Jean-Luc Arnaud, « Lire / consulter les cartes – reproductions numériques et outils de navigation », *In Situ*, [En ligne], 2019, n° 39, mis en ligne le 9 juillet 2019, consulté le 16 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/22016> ; Elli Doukarakidou, « Manuscrits enluminés numérisés : un chantier critique et pratique », *L'observatoire critique*, carnet de recherche [En ligne], mis en ligne le 22 octobre 2012, consulté le 10 janvier 2023. URL : <http://observatoire-critique.hypotheses.org/1674>.
2. Est ici écarté le cas des campagnes de numérisation ciblées en lien avec un projet de recherche dans le cadre de coopérations interinstitutionnelles. Graziella Pastore, *Les coopérations entre chercheurs et bibliothécaires dans le cadre des projets de numérisation de corpus documentaires*, mémoire, Lyon, ENSSIB, 2018, 160 p.
3. Les conservatrices, conservateurs et bibliothécaires Vanessa Selbach, Valérie Sueur-Hermel, Jude Talbot et Chloé Perrot (BNF), Pierre-Marie Bartoli, Élodie Desserle et Sophie Derrot (INHA) ; les enseignants-chercheurs et enseignantes-chercheuses Sophie Raux (Lyon 2), Marie Gispert (Paris 1), Manuel Charpy et Hélène Valance (InVisu) ainsi que Juliette Trey, conservatrice du patrimoine (INHA) et Maxime-Georges Métraux, historien de l'art indépendant. Cet article a également bénéficié des retours critiques de Mecthilde Airiau, Claire Haquet, Martine Denoyelle, Pauline Chevalier, Sébastien Poublanc et Martin Grandjean. Qu'ils et elles soient tous ici remercié•e•s.
4. Antony Griffiths, « Un demi-siècle de changements dans le monde de l'estampe », *Nouvelles de l'estampe*, mars 2014, n° 246, p. 98-107 (<https://journals.openedition.org/estampe/795>). Griffiths note cependant une augmentation des publications (catalogues, articles, revues spécialisées) en un demi-siècle.
5. Clarisse Bardiot et Emilien Ruiz, « Ce que le numérique fait aux corpus. Introduction », Clarisse Bardiot, Esther Dehoux et Emilien Ruiz (dir.), dans *La fabrique numérique des corpus en sciences humaines et sociales*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2022, n.p.
6. Antony Griffiths, « Collections Online: The Experience of the British Museum », *Master Drawings*, 2010, vol. 48, n° 3, p. 356-367 (<https://www.jstor.org/stable/25767237>) ; *Charte documentaire de la numérisation des collections de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017, 32 p. (https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-03/charte_documentaire_numerisation_collections.pdf).
7. Antony Griffiths, « Un demi-siècle ... », *op. cit.*
8. Dans une table ronde de 2014, il est par exemple question de « pirates » : Rémi Mathis, Claudio Gallieri, Corinne Le Bitouzé, Fabienne Queyroux, Paul Ripoche, et Pascal Torres, « Estampe dans les institutions », *Nouvelles de l'estampe*, mars 2014, n° 246, p. 42-52 (<https://journals.openedition.org/estampe/773>).
9. Martine Denoyelle (dir.), *Droits des images, histoire de l'art et société*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2018, 123 p. (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02066987>).
10. Yann Potin, « Institutions et pratiques d'archives face à la "numérisation". Expériences et malentendus », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2011, n° 58-4 bis, n° 5, p. 57-69 (<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2011-5-page-57.htm>).
11. Gaëlle Béquet, « Trois bibliothèques européennes face à Google : aux origines de la Bibliothèque numérique (1990-2010) », Paris, École nationale des Chartes, 2014, 473 p. ; Emmanuel Chateau-Dutier, « Le musée comme service d'information. Pour une politique des interfaces muséales », dans Clarisse Bardiot, Esther Dehoux et Emilien Ruiz (dir.) *La fabrique numérique des corpus en sciences humaines et sociales*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2022, n.p.

12. Dominique Maillet, « Numérisation d'un fonds d'images fixes », dans Michel Melot et Claude Collard (dir.) *Images et bibliothèques*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2011, p. 123-144.
13. Corinne Le Bitouzé, « Discussion autour des pratiques de catalogage des documents iconographiques, aujourd'hui et demain », intervention aux Journées du Patrimoine Écrit « *L'image aura-t-elle le dernier mot ?* », 23 juin 2023 (<https://www.youtube.com/watch?v=CjqVvJB97XE>).
14. Jude Talbot et Corinne Le Bitouzé, « Donner du relief: (re)mettre en relation les documents dans un contexte numérique et bibliothéconomique », dans Sophie Fétro et Anne Ritz-Gilbert (dir.), *Collecta: des pratiques antiquaires aux humanités numériques*, Paris, École du Louvre, 2016, p. 145-152 ; « Cadre de classement des collections du département des Estampes et de la photographie », Bibliothèque nationale de France, 2019 (https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-02/classement_estampes.pdf).
15. Citons par exemple le catalogue des incunables xylographiques par Bouchotou encore le célèbre *l'Inventaire du fonds français (IFF)* qui ambitionnait de décrire de façon exhaustive tout l'œuvre des graveurs français conservés dans les fonds de la BnF, indépendamment de leur emplacement dans le cadre de classement. Corinne Le Bitouzé et Marie Thompson, « Le Catalogue général de la BnF s'enrichit de 51 000 descriptions d'estampes françaises du XVIII^e siècle », *Nouvelles de l'estampe*, juin 2016, n° 255, p. 88-89 (<https://journals.openedition.org/estampe/524>).
16. Marie Thompson, « Traitement documentaire de l'image fixe », dans Michel Melot et Claude Collard (dir.), *Images et bibliothèques*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2011, p. 145-186 (<https://www.cairn.info/images-et-bibliotheques--9782765410010-p-145.htm>).
17. Dans son article Griffiths évoque, pour le *British Museum*, un passage de 2 à 6 catalogueurs spécialisés et l'embauche d'une « équipe de jeunes diplômés sous contrat à court-terme ». Antony Griffiths, « Collections Online », *op. cit.*
18. Il faut ici signaler quelques opérations d'envergure : en 2013, la BnF a entrepris un chantier de numérisation de ses cartes à jouer, sous la direction de Jude Talbot. En matière d'estampes dites populaires, le musée de l'Image à Épinal soutient également depuis 2013 une politique de numérisation via un portail dédié (<https://webmuseo.com/ws/musee-de-l-image/app/report/index.html>) et des versements dans Joconde.
19. Une réflexion sur ce point a été menée pour les archives dans Yann Potin, *op. cit.*
20. « Collection online guide », *British Museum*, [En ligne] sans date, consulté le 30 janvier 2023. URL : <https://www.britishmuseum.org/collection/collection-online/guide>
21. Le moteur permet en réalité l'usage d'opérateurs booléens et de termes de contextualisation (*who, what, when, where*), mais cela nécessite de lire la documentation, disponible uniquement en anglais : <https://www.europeana.eu/fr/help/search-tips> (consulté le 20 février 2023).
22. Corinne Le Bitouzé, « Discussion ... », *op. cit.*
23. Cela n'est que partiellement vrai : la granularité de description joue sur la probabilité qu'un résultat remonte via le moteur de recherche. Plus une notice sera développée et précise, mieux elle sera indexée, et donc plus grandes seront ses chances d'apparaître parmi les résultats à une requête donnée.
24. <https://www.collecta.fr/> Sophie Fétro et Anne Ritz-Gilbert (dir.), *Collecta: des pratiques antiquaires aux humanités numériques*, Paris, École du Louvre, 2016, 303 p.
25. Gérard Régimbeau, « 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*, 2011, n°4 (<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0006-001>).
26. Les enseignants-chercheurs insistent sur l'apport d'une séance « devant les œuvres » dans un cabinet des estampes pour faire prendre conscience aux étudiants et étudiantes de cette distorsion et de cette perte d'échelle occasionnée par la consultation numérique. Côté institutions patrimoniales, les conservateurs signalent le cas spécifique des prêts pour

exposition, rappelant l'importance de la rencontre physique du commissaire d'exposition et des scénographes avec l'œuvre avant son intégration dans l'accrochage.

27. Sur l'effet de la numérisation sur l'expérience physique du document, voir le projet *Le Goût de l'Archive à l'ère numérique* dirigé par Frédéric Clavert et Caroline Muller (<https://gout-numerique.net/>).

28. Antoine Courtin, « Pour un regard à 360 degrés sur les corpus visuels : pratiques de mise à disposition et de réutilisation », dans Clarisse Bardiot, Esther Dehoux et Emilien Ruiz (dir.), *La fabrique numérique des corpus en sciences humaines et sociales*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2022, n. p.

29. Sur les normes de numérisation voir : *Charte documentaire de la numérisation...*, *op. cit.* ; Dominique Maillat, *op. cit.*

30. La façon dont les historiens de l'art ont manipulé les images a été étudiée mais il est vrai d'abord à travers les cas de figures tutélaires de la discipline ou dans des cadres précis tels l'enseignement. Antonio M. Battro, « From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum », dans Ross Parry (dir.), *Museums in a digital age*, Londres, Routledge, 2010, p. 136-147. ; Steffen Haug, *Une collecte d'images : Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2022, 550 p.

31. Elli Doukarakidou, « Vers les cabinets d'estampes en ligne : Le cas du Virtuelles Kupferstichkabinett » *L'observatoire critique*, carnet de recherche [En ligne], mis en ligne le 09 janvier 2010, consulté le 10 janvier 2023. URL : <http://observatoire-critique.hypotheses.org/775>.

32. Johanna Daniel, « Un océan d'images : établir un catalogue raisonné d'estampes à l'ère du numérique », dans Clarisse Bardiot, Esther Dehoux et Emilien Ruiz (dir.), *La fabrique numérique des corpus en sciences humaines et sociales*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2022, n.p.

33. Johanna Daniel, « Comment optimiser la gestion de son flux photo ? Astuces pour historiens de l'art », *Isidore & Ganesh*, carnet de recherche [En ligne], mis en ligne le 20 mars 2018, consulté le 20 janvier 2023, URL : <https://ig.hypotheses.org/1450>.

34. Elizabeth Lee, « Personal image management software rec from an art historian: Tropy », *The Digital Orientalist*, carnet de recherche [En ligne], mis en ligne le 16 mars 2021, consulté le 1^{er} juillet 2023, URL : <https://digitalorientalist.com/2021/03/16/personal-image-management-software-rec-from-an-art-historian-tropy/>

35. Un exemple de déploiement de Mirador : <https://iif.inha.fr/>

36. Jean-Philippe Moreux, « Recherche d'images dans les bibliothèques numériques patrimoniales et expérimentation de techniques d'apprentissage profond », *Documentation et bibliothèques*, 2019, vol. 65, n° 2, p. 5-27 (<https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2010-v56-n3-documentation04848/1063786ar/>) ; Emmanuelle Bermès, Céline Leclaire, et Jean-Philippe Moreux, « L'image comme particule élémentaire, ou les prémisses d'un changement d'échelle à la BnF », dans , Clarisse Bardiot et Emmanuel Château-Dutier (dir.), *The Measurement of Images. Computational Approaches in the History and Theory of the Arts* Presses universitaires du Septentrion, à paraître (<https://hal.science/hal-03991515>).

37. Citons ici le projet de recherche *Visual Contagion* de Béatrice Joyeux-Prunel, mené à l'université de Genève : <https://www.unige.ch/visualcontagions/>

38. Voir le site <https://ukiyo-e.org/> créé par John Resig.

39. Page de présentation du projet PixPlot : <https://dhlab.yale.edu/projects/pixplot/>

40. On sait les contraintes financières qui posent sur l'édition scientifique en art, les éditeurs demandant aux auteurs de fournir des images « gratuites ». Martine Denoyelle, *op. cit.*

RÉSUMÉS

Cet article se propose de réfléchir, à travers le cas spécifique de l'estampe, en quelle mesure la numérisation du patrimoine transforme les pratiques de recherche en histoire de l'art. L'augmentation des reproductions disponibles, de plus en plus souvent en haute définition, ne doit pas faire oublier qu'une petite partie seulement des collections est aujourd'hui numérisée. En exposant les pratiques et politiques de numérisation mises en œuvre par les institutions, il s'agira de fournir des clés pour mieux comprendre et exploiter les corpus mis à disposition sur le web.

Interrogeant les modifications du rapport à l'œuvre qu'implique sa reproduction, on démontrera la complémentarité des accès physique et numérique aux artefacts. En effet, les numérisations ne constituent pas un double « neutre » de l'original mais tendent à privilégier la lisibilité du contenu visuel au détriment des indices de matérialité.

Enfin, l'on s'interrogera sur les gestes de l'historien et de l'historienne de l'art lorsqu'ils manipulent ces fichiers numériques : les possibilités nouvelles offertes par l'interface de l'écran ont-elles un impact sur les modalités d'écriture ?

This article proposes to reflect, through the specific case of prints, on the extent to which the digitisation of heritage is transforming research practices in art history. The massification of available reproductions, more and more often in HD, should not make us forget that only a small part of the collections is currently digitised. By exposing the digitisation practices and policies implemented by institutions, the aim is to provide keys for better understanding and exploiting the collections made available on the web.

By questioning the changes in the relationship to the work that its reproduction implies, we will demonstrate the complementarity of physical and digital access to artefacts. Indeed, digitizations do not constitute a "neutral" double of the original, but tend to privilege the legibility of visual content to the detriment of indices of materiality. Finally, we'll look at how art historians handle these digital files: do the new possibilities offered by the screen interface have an impact on the way they write?

Este artículo propone reflexionar, a través del caso específico de los grabados, sobre la medida en que la digitalización del patrimonio está transformando las prácticas de investigación en historia del arte. La masificación de las reproducciones disponibles, cada vez más a menudo en alta definición, no debe hacernos olvidar que sólo una pequeña parte de las colecciones está actualmente digitalizada. Al exponer las prácticas y políticas de digitalización aplicadas por las instituciones, el objetivo es proporcionar claves para comprender y explotar mejor las colecciones puestas a disposición en la web. Al cuestionar los cambios en la relación con la obra que implica su reproducción, demostraremos la complementariedad del acceso físico y digital a los artefactos. La digitalización no constituye un duplicado "neutro" del original, sino que tiende a acentuar la legibilidad del contenido visual en detrimento de los índices materiales.

Por último, estudiaremos cómo manejan los historiadores del arte estos archivos digitales : ¿las nuevas posibilidades que ofrece la interfaz de pantalla repercuten en su forma de escribir ?

INDEX

Palabras claves : historia del arte, grabados, digitalización, patrimonio, museología

Keywords : art history, prints, digitisation, heritage, museology

Mots-clés : histoire de l'art, estampe, numérisation, patrimoine, muséologie

AUTEUR

JOHANNA DANIEL

Johanna Daniel est doctorante au LARHRA (Lyon 2), sous la direction de Sophie Raux. Elle est également Chargée d'études et de recherche à l'Institut national d'Histoire de l'Art. Ses travaux portent sur l'édition et le commerce des estampes au XVIII^e siècle.