



HAL
open science

Temps et lieux de la documentation : transformation des contextes interprétatifs à l'ère d'internet

Marie Després-Lonnet

► To cite this version:

Marie Després-Lonnet. Temps et lieux de la documentation : transformation des contextes interprétatifs à l'ère d'internet. Sciences de l'information et de la communication. Université de Lille, 2014. tel-01094789

HAL Id: tel-01094789

<https://theses.hal.science/tel-01094789>

Submitted on 13 Dec 2014

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.

Copyright



Université Lille Nord de France

| Pôle de Recherche
et d'Enseignement Supérieur

TEMPS ET LIEUX DE LA DOCUMENTATION

TRANSFORMATION DES CONTEXTES INTERPRÉTATIFS À L'ÈRE D'INTERNET

Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches

Présenté par Marie Després-Lonnet

Référent M. Le Professeur Dominique Cotte

MEMBRES DU JURY

Yves Jeanneret, GRIPIC, Université Paris – Sorbonne

Joëlle Le Marec, CERILAC, Université Paris 7 – Diderot

Gérard Régimbeau, LERASS, Université Montpellier 3 – Paul-Valéry

Cécile Tardy, GERIICO, Université de Lille

Manuel Zacklad, DICEN, CNAM

Année Universitaire 2014-2015

REMERCIEMENTS

À Dominique Cotte pour son soutien et pour la richesse de nos échanges avant et pendant la préparation de ce mémoire.

À Annette Beguin pour sa relecture attentive et les nombreux moments partagés sur nos terrains de recherche.

À Cécile Tardy qui a permis que le tissage entre nos problématiques ouvre les perspectives nouvelles qui sont à la base de ce travail réflexif.

À Christophe Niewiadomski, pour son précieux soutien aux moments les plus délicats de ce parcours.

À tous les collègues avec lesquels j'ai travaillé et échangé. C'est la confrontation de nos points de vue qui a fait de moi un chercheur.

À mes enfants, à mes amies et à ma famille, sans vous je ne serais pas arrivée au terme de ce projet.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
DES PRATIQUES « NUMÉRIQUES » ?.....	7
OBSERVER DES LIEUX DE SAVOIR.....	16
DES TERRAINS COMPLÉMENTAIRES.....	20
INSCRIPTION SOCIALE DES DOCUMENTS DANS DES LIEUX.....	22
PARTIE 1 - LA DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE, UNE PRISE DE POSITION SUR LE RÉEL	28
1.1 DES PHOTOGRAPHIES « DOCUMENTANTES » ?.....	32
1.2 MISES EN SÉRIES, MISES EN RÉCITS.....	68
1.3 LA DOCUMENTATION, FABRIQUE D'ATOPIES.....	82
1.4 CONCLUSION.....	93
PARTIE 2 - LA DÉLOCALISATION DES CONTEXTES INTERPRÉTATIFS	95
2.1 LE PATRIMOINE CULTUREL NUMÉRIQUE ?.....	96
2.2 LES LIEUX DE VIE DES ÊTRES CULTURELS.....	109
2.3 CONCLUSION.....	131
PARTIE 3 - LES ESPACES DE PRATIQUE COMME CADRES DE CONFIANCE	134
3.1 SOCIALISER LES ÉCRITS D'ÉCRANS.....	135
3.2 LE LIEU DE PRATIQUE, COMME CADRE DE CONFIANCE.....	155
3.3 LA VISITE VIRTUELLE, COMME PROLONGEMENT DU LIEU.....	165
3.4 CONCLUSION.....	186
CONCLUSION	191
LA VIE NUMÉRIQUE DES ÊTRES CULTURELS.....	191
POUR UNE ANTHROPOLOGIE DE LA CULTURE NUMÉRIQUE.....	193
BIBLIOGRAPHIE	195
TABLE DES ILLUSTRATIONS	213

INTRODUCTION

Ce mémoire est une synthèse des travaux de recherche que j'ai menés au cours des quinze dernières années, dans la perspective que j'avais proposé d'ouvrir au cours de mon travail de thèse. Cette première étude portait sur les enjeux sociaux et communicationnels liés à la mise à disposition via l'internet de bases de données iconographiques spécialisées. L'une des conclusions auxquelles j'avais pu aboutir était que les bases de données que j'avais étudiées étaient avant tout des constructions savantes que les chercheurs mobilisaient comme support à la réflexion et à la construction de nouvelles connaissances. De ce fait, ouvrir leur accès à de nouveaux publics via l'internet ne pouvait se résumer, comme c'était le cas à l'époque, à la résolution de problèmes techniques liés à la connexion physique de ces bases au réseau ou à l'optimisation des moyens de gestion documentaire. J'ai ainsi pu montrer qu'il importait de replacer ces projets dans une perspective communicationnelle afin de redonner aux dispositifs ainsi constitués toute leur épaisseur socio-sémiotique.

Cette approche, qui situe mes travaux à la jonction entre documentation, information et communication, ne va pas sans poser quelques problèmes de positionnement et de reconnaissance. Certains de mes collègues qui se réclament de « l'info-documentation », trouvent qu'il est bien facile de poser un regard critique et distancié sur les objets et les pratiques documentaires, sans jamais proposer de « solutions ». Ils reconnaissent cependant la nécessité de mieux comprendre les usages et font donc régulièrement appel à moi en tant que spécialiste de la question. J'ai ainsi été invitée récemment à participer à un projet de recherche portant sur la valorisation des corpus de données et de résultats intermédiaires associés aux publications scientifiques des chercheurs. Ce projet me semblait tout à fait intéressant, mais quand j'ai précisé à la première réunion que, pour moi, l'analyse des usages devait précéder tout développement technique et que je devais donc d'abord comprendre pourquoi les chercheurs avaient besoin de ces données, sous quelle forme, à quel moment, et dans quel cadre, il m'a été clairement indiqué que ce n'était pas dans cet ordre que les choses allaient se faire. J'étais plutôt attendue en fin du processus, comme une sorte de supplément d'âme destiné à valider « par les usages » la proposition technique. En discutant avec des collègues reconnus par la sphère professionnelle comme compétents en matière d'analyse des usages dans des contextes de médiation culturelle, j'ai constaté que ce type de collaboration leur était souvent proposé aussi par des musées ou d'autres organismes du domaine désireux

de faire « tester » des dispositifs numériques et de bénéficier de la certification scientifique de leur « utilisabilité ».

Il me faut expliquer que si je m'intéresse à la place de la documentation dans les expositions ou aux sites web des institutions culturelles, c'est autant à partir de leur rôle social dans la valorisation et la transmission de notre patrimoine culturel qu'en tant que pratiques professionnelles. Ces pratiques sont certes associées à un domaine hautement symbolique, mais j'essaie de ne pas leur attribuer cette valeur *a priori*. J'étudie les formes, j'observe les usages, j'interroge les acteurs, je questionne l'opérativité symbolique des dispositifs dans la rencontre entre intention communicationnelle et l'attention portée par les publics à ces propositions.

C'est au démarrage d'un projet intitulé « métamorphoses médiatiques », financé et soutenu par le CNRS et le centre d'études et de recherches de la BPI¹ que nous avons tracées collectivement les grandes lignes de ce tournant méthodologique. Notre projet était alors centré autour des usages des « médias informatisés » et des « écrits de réseau ». Nous voulions les aborder et les interroger en tentant de sortir des fausses évidences méthodologiques qui reposent souvent sur des présupposés qui empêchent de « voir » ce qui se passe vraiment. Nous cherchions plus particulièrement à rompre avec une analyse des processus de communication basée sur le modèle fonctionnaliste « émission/réception ». Notre objectif scientifique était d'expérimenter des approches qui nous permettraient de qualifier la circulation, la transformation et donc les métamorphoses des textes et des savoirs, autrement qu'en les pensant à partir de rapports (de force, de pouvoir, de résistance...) entre des « sphères » qui serait possible d'opposer ou de considérer indépendamment tout en mesurant des « effets ». Il s'agissait de mener une réflexion théorique, tout en imaginant de nouvelles approches méthodologiques pour nos enquêtes de terrain. Pour changer de regard sur les phénomènes que nous voulions observer, nous devions les « construire » différemment en les envisageant plus globalement, dans leurs dimensions technique, sociale et symbolique.

Il nous fallait pour cela combiner sémiologie, observation des usages et analyse des dispositifs techniques. Cependant, mener une enquête de type ethnologique, faire l'analyse sémiologique d'un corpus représentatif de supports visuels, décortiquer un

¹ Les conclusions auxquelles les études que nous avons menées dans ce cadre ont fait l'objet d'une publication collective : Emmanuel Souchier, Yves Jeanneret & Joëlle Le Marec (dir.), *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques dans les médias informatisés*, Paris : BPI, 2003.

dispositif technique, connaître les spécificités d'un domaine professionnel, comprendre les ressorts sur lesquels reposent les représentations de telle ou telle catégorie d'acteurs est un programme d'une ampleur et d'une complexité qui dépassait nos compétences individuelles de chercheurs.

Nous avons donc constitué un collectif au sein duquel nous savions pouvoir compter sur les connaissances de l'un ou de l'autre de nos collègues dans les domaines concernés : informatique, sémiologie, ethnologie, sociologie afin d'appréhender des situations que nous cherchions à comprendre dans toutes les dimensions que nous cherchions à prendre en compte. Il ne s'agissait pas en l'occurrence de déléguer à l'un ou à l'autre des membres de l'équipe un des aspects de la recherche dont il serait le spécialiste, mais bien de conforter réciproquement nos approches et de profiter de la complémentarité de nos regards sur les phénomènes que nous observions, pour les saisir dans l'articulation qui nous semblait la plus riche.

Ainsi, comme j'ai la chance d'avoir suivi un double cursus SIC/Informatique, j'ai souvent assuré la garantie d'une juste compréhension du rôle des dispositifs techniques grâce auxquels les pratiques que nous observions, les textes que nous analysions, les situations que nous étudions s'incarnaient devant nous. Lorsque nous avons par exemple discuté de la pertinence de la notion *d'architexte* pour désigner l'ensemble des outils d'écriture/lecture qui « entourent » le texte à l'écran, nous avons longuement débattu de la question de la frontière entre ce qui pouvait relever du « texte » et ce qui serait de l'ordre de l'architexte. Nous ne voulions pas en rester aux catégories logicielles et ne voir à l'écran que des emboitements applicatifs, mais nous ne voulions pas non plus en rester à l'analyse d'un ensemble de signes qui seraient arrivés de nulle part. Il nous fallait déterminer la provenance des différents éléments qui entraient dans la fabrication de l'ensemble ainsi constitué. Je suis donc intervenue à la jonction entre sémiotique et technique pour préciser le rôle des différentes couches logicielles dans la mise en écran, pour remonter aux origines de la fabrication d'un élément ou encore pour proposer des découpages différents de ceux que nous avions envisagés de prime abord.

L'analyse techno-sémiotique ne suffit cependant pas car les dispositifs techniques que nous étudions ne sont pas de simples objets, ce sont des « machines à communiquer » qui participent directement à la définition et à l'organisation de l'espace symbolique de la communication. Ils sont également le point de rencontre entre un texte pris dans une proposition d'usage « donnée à voir » et une

interprétation de ce texte qui passe aussi par la manipulation de l'objet, dont le fonctionnement est en grande partie métaphorisé. Ils ne peuvent être compris qu'au regard de la pratique effective et des processus d'appropriation car leur compréhension et leur manipulation nécessite un travail d'interprétation qui repose sur une constante oscillation entre signe et objet². Nous les avons, à ce titre qualifiés de *textiels*, car ce sont des textes d'un genre particulier, « fondamentalement pragmatiques » à la fois interprétables et manipulables.

C'est en observant des étudiants et des secrétaires de direction utilisant des logiciels de messagerie que nous avons par exemple pu montrer que les écrans des messageries électroniques proposent des espaces d'écriture mais que ce sont aussi des ensembles de signes qui simulent l'activité et plus largement l'espace social de la pratique épistolaire : l'envoi, la réception ou la lecture d'un message reposent sur l'interprétation de signes/outils. Ces textiels sont aussi des propositions d'usage qui reposent sur une certaine représentation de la pratique qu'ils rendent possible. L'écran est donc un espace en tension entre anticipation d'usage et appropriation.

DES PRATIQUES « NUMÉRIQUES » ?

L'éventail des pratiques que nous avons observées est relativement large. En fonction de l'objectif visé, nous avons plutôt ciblé un environnement professionnel au sein duquel il était possible d'observer le processus de construction collaborative d'un objet médiatique (par exemple le journal télévisé). Dans d'autres projets, c'est à partir d'une même thématique ou d'une même problématique sociale que nous avons croisé nos observations. Nos enquêtes portaient sur des dispositifs, des collectifs, des pratiques ou des objets différents, mais tous associables à cette thématique (comme les OGM ou le tourisme). Nous sommes également partis de questions plus théoriques comme l'écriture des médias informatisés ou la culture informationnelle pour construire nos terrains de recherche.

Mes recherches se sont déroulées dans des contextes variés, mais la question centrale est toujours restée celle de construction et de l'appropriation des savoirs à l'ère d'internet. L'observation d'enfants et d'étudiants effectuant des recherches

² Philippe Verhaegen, « Les dispositifs techno-sémiotiques, signes ou objets ? *Hermès*, n°25, 1999, p. 109-121.

socialement dans l'interprétation des ressources trouvées en ligne « *sur*³ » internet et l'analyse détaillée de certaines séquences que nous avons pu filmer ont confirmé la nécessité, voire l'urgence qu'il y avait à approfondir les recherches dans ce domaine. Les conclusions de l'étude que nous avons menée récemment dans une école primaire de la région de Lille sont particulièrement éclairantes en la matière, car nous avons pu observer de jeunes enfants en cours d'apprentissage et mesurer sur le terrain, le gouffre qui sépare les discours promotionnels qui postulent notre entrée dans la *société de la connaissance* et les conditions effectives de leurs pratiques informationnelles et documentaires⁴.

La question de l'appropriation des savoirs se pose de manière encore plus aigüe aujourd'hui alors que la plus grande part de nos activités repose maintenant partiellement ou en totalité sur le recours à des dispositifs informatiques. J'ai été frappée de constater au cours de cette étude, combien les questions que j'avais abordées il y a maintenant plus de quinze ans – quand je m'intéressais aux conditions d'ouverture à des publics non-spécialistes de bases de données spécialisées⁵ – avaient conservé leur acuité. Plus encore, cette question doit être envisagée à une toute autre échelle, quand tous les organismes détenteurs d'objets relatifs à notre patrimoine culturel sont fortement incités à numériser et à les « mettre en ligne ».

Ainsi, après qu'ont été successivement annoncées notre entrée dans la société de l'information, puis dans la société (et du web) de connaissance, nous voilà maintenant promis à l'ère du numérique. Ce terme générique, qui a récemment

³ Je reprends ici la formulation de la consigne généralement donnée aux élèves par leurs enseignants et qui résume parfaitement la problématique que je souhaite aborder dans ce mémoire : Où les enfants se trouvent-ils donc quand ils vont faire des recherches « sur » internet ?

⁴ Louis-François Claro et al., La place de l'informatique et des supports numériques, in Annette Beguin-Verbrugge & Suzan Kovacs (dir.), *Le cahier et l'écran : culture informationnelle et premiers apprentissages documentaires*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2011, p. 153-196.

⁵ La thèse que j'ai soutenue en 2000 portait sur la question des interfaces de consultation de bases de données iconographiques spécialisées dans le domaine du patrimoine historique. A partir de l'analyse des différents éléments qui participaient à la construction des écrans de consultation (que ce soit la structure et les choix techniques d'organisation de la base, la terminologie utilisée ou encore la sémiotique des formulaires de consultation), elle concluait à la nécessité de penser la mise à disposition de telles bases à des publics non-spécialistes via internet comme une entreprise de vulgarisation scientifique et non comme un simple changement de mode d'accès technique. (Després-Lonnet Marie, *Contribution à la conception d'interfaces de consultation de bases de données iconographiques*, Université de Lille 3, Thèse de doctorat, 2000).

remplacé les « TIC », désigne de manière globale tout ce qui aurait trait de près ou de loin à l'usage d'ordinateurs dans tous les domaines.

Cependant, le recours à des expressions aussi génériques conduit à englober dans un tout extrêmement large et indéfini, une multiplicité de pratiques, de secteurs d'activités, de réalités matérielles, dont le seul point commun est d'être portés par des dispositifs informatiques connectés via des réseaux techniques. Plus encore, ces globalisations terminologiques amènent presque nécessairement à envisager une cohérence entre des situations, des objets et des usages qui n'en ont parfois aucune. Le *numérique* va donc plutôt me servir à fixer le cadre général au sein duquel je mène mes travaux, car le projet que je poursuis depuis plusieurs années est justement de lever les ambiguïtés terminologiques qui empêchent de penser (vraiment⁶) les usages des dispositifs dits numériques. Plus encore, je m'inscris dans la thèse de Milad Doueïhi qui considère qu'il n'est plus possible aujourd'hui de considérer le numérique comme un objet, mais bien comme une culture à laquelle nous nous sommes déjà convertis⁷.

Le vaste domaine de recherche que constituent les problématiques que l'on peut globalement associer aux usages et aux pratiques dans ce nouveau contexte culturel intéresse des chercheurs issus de nombreuses disciplines scientifiques. Ceci est notamment dû au fait que les ordinateurs sont tout à la fois des objets techniques complexes, des outils de travail multitâches et des supports d'information et de communication émanant de toutes provenances. Ces questions se posent donc aussi bien pour les informaticiens ou les ergonomes, que pour les spécialistes des sciences de gestion ou de l'information-communication. Elles sont cependant logiquement abordées sous un angle différent par chacun de ces groupes, car chaque communauté tend à mobiliser les approches théoriques et méthodologiques qui lui sont propres pour construire son objet de recherche, à partir de ce même dispositif technico-sémiotique. Si les uns préfèrent parler d'utilisateurs d'interfaces, d'autres auront recours au concept de tâche dans laquelle des individus sont engagés, alors que d'autres encore choisiront de considérer des usagers de services numériques ou encore des lecteurs face à des médias informatisés. On voit ainsi se dessiner les contours d'une situation qui pourra, selon le point de vue adopté être considérée et

⁶ En référence à la question qu'Yves Jeanneret posait dans son livre : *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

⁷ Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris : Éditions du Seuil, 2011.

analysée comme une situation de communication, d'utilisation d'un outil technique ou encore de lecture d'un support médiatique.

Pour ma part, en tant que chercheur en Sciences de l'information et de la communication, je considère d'abord les situations et les pratiques que j'observe du point de vue communicationnel, c'est-à-dire comme des « processus de création des cadres pratiques dans lesquels les sujets développent des échanges signifiants⁸ ».

Les différentes études que j'ai menées aux cours des dernières années avaient pour but de tenter de préciser les modalités d'appropriation des connaissances, en partant de l'observation des pratiques informationnelles et culturelles de différentes catégories d'acteurs. L'objectif est de mettre en regard :

- les dispositifs de médiation culturelle proposés par différentes institutions culturelles sur leurs sites internet mais sans opérer une coupure avec les autres dispositifs de mise en exposition ou de médiation ;
- les pratiques professionnelles des différents acteurs chargés de la mise en œuvre de ces dispositifs et plus largement de la gestion et de la valorisation de notre patrimoine culturel dans des « lieux de savoir » ;
- les usages effectifs de ses dispositifs et les modalités d'interprétation des productions sémiotiques mises à disposition des publics via internet.

Il s'agit d'observer, dans une approche dialectique, la manière dont se négocie le sens de ces pratiques entre intention de communication et attention portée à ces propositions. Si donc ce sont principalement les techniques dites *numériques* sur lesquelles s'appuient ces processus qui m'intéressent, mes recherches portent plus largement sur l'usage de dispositifs info-communicationnels informatisés.

Le dispositif est entendu ici au sens qu'en propose Daniel Peraya et qui montre bien les liens qui unissent le lieu social, les intentions des acteurs, leurs représentations et les moyens matériels nécessaires à l'interaction et au fonctionnement de l'ensemble :

« Un dispositif est une instance, un lieu social d'interaction et de coopération possédant ses intentions, son fonctionnement matériel et symbolique enfin, ses modes d'interactions propres. L'économie d'un

⁸ Yves Jeanneret, *Penser la trivialité. Volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2008.

dispositif – son fonctionnement – déterminée par les intentions, s'appuie sur l'organisation structurée de moyens matériels, technologiques, symboliques et relationnels qui modélisent, à partir de leurs caractéristiques propres, les comportements et les conduites sociales (affectives et relationnelles), cognitives, communicatives des sujets⁹ ».

La notion de dispositif permet de construire théoriquement un objet de recherche qui ne se limite pas aux objets techniques supports des médiations observées. Le dispositif permet d'englober l'ensemble des agencements techno-sémiotiques conçus pour prendre en charge la médiation et de ne le considérer comme pertinent pour l'étude qu'en situation d'usage. Il peut alors être envisagé en tant qu'élément organisateur de la rencontre entre des propositions d'usages et l'interprétation des formes sémiotiques qu'il donne à voir.

Mais surtout – et c'est le pivot autour duquel s'articule l'ensemble de ce mémoire – cette rencontre a bien *lieu* quelque part et à un moment donné. La prise en compte du « lieu social » envisagé dans ses dimensions matérielles et symboliques est primordiale pour la compréhension des situations observées, en effet, nos pratiques sont orientées par le contexte institutionnel, social, technique et matériel au sein desquels elles prennent place. Plus qu'un simple décor dans lequel se déroulent les activités, ces contextes spatiaux instituent le cadre social et conceptuel par lequel les acteurs donnent du sens aux activités qu'ils y mènent.

Toute collectivité humaine organise les espaces dans lesquels elle vit à travers des pratiques matérielles et symboliques singulières. Ces lieux où s'organise la société elle-même avec ses conventions, ses rites, ses représentations collectives, sa culture, structurent nos relations sociales¹⁰. Cependant, l'informatisation d'une part de plus en plus importante de nos activités modifie notablement les liens que nous établissons entre les lieux où nous nous trouvons et le sens que nous donnons aux activités que nous y menons. La construction empirique et théorique de *dispositifs* entendus dans l'acception la plus large qu'en propose Daniel Peraya est d'autant plus nécessaire qu'il s'agit d'appréhender des phénomènes que d'aucuns qualifient volontiers de « virtuels ».

⁹ Daniel Peraya, « Médiation et médiatisation : le campus virtuel », *Hermès*, n°25 – Le dispositif entre usage et concept, 1999, p. 153-168.

¹⁰ Edmond Marc & Dominique Picard, *L'interaction sociale*, Paris : PUF, 1989.

Si les rapports entre lieux et pratiques se sont considérablement modifiés (ou plutôt parce qu'ils se sont considérablement modifiés), considérer le déroulement d'une activité ou d'une interaction en lien avec les conditions spatiales et temporelles de son déroulement permet de reconstruire la situation de communication dans son ensemble, c'est-à-dire de mettre en regard des propositions (et donc ce que l'on pourrait appeler la sphère des producteurs) et des comportements observés « en réception » dans une situation, dans le sens où le dispositif « situé » spatialement, temporellement et socialement l'observable.

Ceci permet en outre d'appréhender la situation que l'on veut analyser à la fois en termes de mise en média et de médiation, c'est-à-dire, comme le précise Cécile Tardy dans l'introduction de l'ouvrage collectif qui synthétise les travaux que nous avons menés ensemble autour des médiations documentaires, « *de la construction d'une relation entre des personnes, des objets, des savoirs, des institutions, des territoires*¹¹ ». Comprendre comment se construit cette relation, la reconstituer d'abord dans sa globalité c'est d'abord affirmer que les pixels colorés qui s'affichent sur cette surface, qui s'ordonnent en autant de « petites formes¹² » dans cet espace pour constituer un support de lecture et une invitation à l'action ne sortent pas des entrailles de la machine en se « matérialisant ».

Il y a là une relative urgence car bientôt la *numérisation* aura touché l'intégralité des objets qui fondent aussi bien notre culture que notre quotidien. Des campagnes ont été initiées dans tous les domaines, la plupart des documents sont maintenant produits par informatique et l'ère du « tout numérique » semble désormais très proche.

Nos pratiques informationnelles et culturelles convergent vers les écrans et tout semble désormais potentiellement visualisable sur un écran et accessible via internet¹³. Une grande partie de l'observable documentaire et des artefacts au moyen desquels nous communiquons semble « disparaître » dans les entrailles de cette machine. Le recours à des termes comme « dématérialisation » ou « virtuel »

¹¹ Cécile Tardy (dir.), *Les médiations photographiques des patrimoines*, Paris : L'Harmattan, 2014.

¹² Etienne. Candel, Valérie Jeanne-Perrier, Emmanuël. Souchier, « Petites formes, grands desseins : d'une grammaire des énoncés éditoriaux à la standardisation des écritures » in Jean Davallon (dir.), *L'Économie des écritures sur le web*, Hermès Lavoisier, 2012, p. 135-166.

¹³ Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, n°5, 2010.

montrent bien la perplexité qui s'empare de celui qui cherche à désigner le processus technique au terme duquel les documents, mais aussi bientôt tous les objets et savoirs du monde se « numérisent » jusqu'à sembler pouvoir constituer un « patrimoine numérique ». Le fait que cette « très mauvaise façon de poser un problème très important¹⁴ » tende à se généraliser est révélateur de la difficulté dans laquelle les porteurs de projets se trouvent lorsqu'ils doivent tenter de qualifier ce qui se passe. Comment désigner en effet ce processus qui aboutit à la fabrication de quelque chose que l'on ne voit pas et qu'il est difficile de se représenter dans sa matérialité « électronique », sauf à imaginer la surface d'un disque dur ou les circuits imprimés d'une clé USB ? La numérisation correspond *de facto* à une transformation radicale des modalités d'inscription du texte. Le document numérique n'est plus directement appréhendable que s'il est « appareillé ». Il réapparaît alors sous des formes beaucoup plus labiles, toujours provisoires et sur un support qui ne lui appartient plus en propre. Envisager son existence matérielle et sa pérennité devient de ce fait conceptuellement et techniquement beaucoup plus problématique¹⁵. Cependant, le danger du recours à ces termes est qu'ils tendent à faire penser que la numérisation consisterait à s'affranchir de contraintes matérielles qui semblent d'ailleurs ne pas exister.

C'est pourquoi il me paraît important de revenir sur ce qu'est la numérisation en tant que procédé technique. Numériser c'est produire un nouvel objet – certes composé de données stockées dans la mémoire de l'ordinateur sous des formes binaires et donc « numériques » – mais qui possède une matérialité informatique cohérente : un enregistrement dans une base de données ; un fichier dans le répertoire d'un disque dur... Le considérer comme tel permet de lui redonner chair : il a une identité, un nom, un volume, un lieu de stockage auquel il est possible d'accéder grâce à une adresse. Cet enregistrement, ce fichier sont conçus pour circuler facilement via des réseaux techniques d'un ordinateur à un autre. Il doit donc être tenu pour acquis que tous ces objets existent. Ils existent en des lieux et

¹⁴ Yves Jeanneret, « Matérialités de l'immatériel : pour une sémiotique du multimédia », in M. Heussern (dir.), *Text and Visuality*, Atlanta : Rodopi, 1999, p. 248-257.

¹⁵ Dominique Cotte & Marie Després-Lonnet, « Information et document numérique : entre métaphore et matérialité », *Sciences de la société*, n°68, 2006, p.81-92.

sous des formes inaccessibles avant leur « actualisation » à l'écran¹⁶. Ce qui change se sont les modalités selon lesquelles ils vont apparaître.

De même, qualifier un objet ou une situation de « virtuel » ne doit pas signifier que l'on constate sa disparition, mais bien que l'on envisage la potentialité d'un devenir qui n'est pas infini. Le texte qui rendra ces éléments accessibles (lisibles) est déjà là, en attente d'une actualisation, en grande partie prédéfinie par les intentions du producteur et par les limites de la programmation de la machine.

La proposition fondamentale que je défendrai ici est que si la numérisation peut sembler « détacher » le document de son support traditionnel, c'est surtout un processus d'abstraction du lieu auquel ce document (et ce qu'il représente) était jusqu'ici matériellement et socialement rattaché ou rattachable. Et c'est bien pour cela qu'il importe de re-matérialiser l'ensemble des situations observées, y compris ce qui n'est plus directement visible. La technique ne peut pas rester une boîte noire dont on observerait les « effets ». L'ordinateur, les réseaux, les périphériques et derrière eux, les collectifs en charge de leur conception et de leur fonctionnement, ont un rôle prescriptif qui conditionne fortement les possibilités de mise en forme et de circulation des éléments étudiés¹⁷. Les ordinateurs ont en outre la particularité d'être les outils de travail que se partagent les concepteurs et les futurs utilisateurs des applications développées. Il n'y a pas de rupture entre l'univers de la fabrication des outils logiciels et celui de leur usage, si bien que souvent, comme le note Serge Proulx, le concepteur est d'abord lui-même un usager potentiel du dispositif qu'il invente¹⁸. Il importe d'ouvrir cette boîte noire de la technique, de préciser la nature des différents items qui la compose, d'en démêler les strates « formées des

¹⁶ Sylvie Leleu-Merviel, « Effets de la numérisation et de la mise en réseau sur le concept de document », *Information-Interaction-Intelligence*, vol. 4, n°1, 2004, p. 121-140.

¹⁷ Dans un article paru en 2003 je m'étais ainsi amusée à remonter des icônes présents à l'écran aux coulisses de leur conception informatique. L'exemple de la tasse de café m'avait paru exemplaire du « fatras sémiotique » qui règne sur les écrans et du rôle que jouent les équipes techniques dans la fabrication de ces ensembles de signes : le choix de ce dessin était un clin d'œil des équipes informatiques qui avaient développé le langage de programmation « java » et qui buvaient ce faisant de grandes quantités de café en provenance de Java justement. (Marie Després-Lonnet, « Ecrits d'écran : le fatras sémiotique », *Communication & langages*, n°142, 2004, p. 33-42.)

¹⁸ Serge Proulx, « Penser les usages des technologies de l'information et de la communication aujourd'hui : enjeux, modèles, tendances, *Actes du colloque Enjeux et usages des TIC : aspect sociaux et culturels*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 7-20.

dispositifs de programmation, d'organisation et de transfert¹⁹ » et de l'envisager aussi en tant que révélateur des représentations de ses concepteurs²⁰.

Ensuite, et plus largement, si l'on veut vraiment comprendre les modalités d'interprétation de ce qui s'affiche à l'écran, il faut en revenir aux bases de la communication humaine : il n'est pas possible de communiquer sans disposer d'une représentation d'autrui. Il faut donc sans cesse revenir vers ceux qui ont écrit ces textes²¹ et décidé des modalités de leur inscription à l'écran ; comprendre pourquoi ils l'ont fait ; à qui ils s'adressaient en le faisant et avec quel projet. Puis suivre patiemment le fil des processus qui vont peu à peu fabriquer et réécrire ces textes, les mettre en forme et les amener jusqu'à leurs lecteurs à l'écran.

Il importe pour cela de ré-incarner, de re-matérialiser, de solidifier chaque sphère sociale ou professionnelle engagée dans cette mise à disposition ; et donc délibérément se tourner vers les lieux fréquentés, les objets manipulés, les interactions avérées pour reconstruire ainsi les projets et les représentations des collectifs engagés dans cette mise à textes des pratiques.

Enfin, le chercheur doit considérer la situation observée comme une interaction médiatée entre ces collectifs et leurs publics, leurs lecteurs, les personnes qu'ils cherchent à atteindre et dont ils anticipent le rôle dans cette interaction. Il y a bien d'une part la production d'un texte/outil (sur lequel il est possible d'agir) et de l'autre un lecteur/utilisateur qui peut lire et agir sur cet objet techno-sémiotique qu'est l'ordinateur ou aujourd'hui la tablette ou le téléphone. Le lecteur/utilisateur qui prend connaissance du contenu de l'écran ne lit pas seulement un texte, il reçoit aussi une certaine proposition d'usage de ce texte/outil et, en fonction de ce qu'il en comprend et de la manière dont cette proposition entre en cohérence avec son programme d'activité, il va décider de ce qu'il pourra en faire.

¹⁹ Dominique Cotte, « Écrits de réseaux, écrits en strates ; sens, technique, logique », *Hermès*, n° 39, 2004, p. 109-115.

²⁰ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier, 1958.

²¹ Le texte est compris ici comme « unité sémiotique définie par son autonomie et sa clôture » (Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Editions du Seuil, 1995, p.217). Les « écrits d'écran », comme Emmanuël Souchier propose de les nommer, sont en effet des formes textuelles complexes, des ensembles sémiotiques qui engagent leurs lecteurs dans une activité à la fois intellectuelle et physique, puisqu'ils sont aussi des propositions d'action. (Emmanuël Souchier, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », *Communication & langages*, vol 107, n°107, 1996, p. 105-119.)

Cette proposition et ce projet d'usage s'élaborent et prennent sens dans un contexte social, spatial et temporel particulier. S'il est établi que la reconnaissance de la fonction sociale et symbolique de chaque lieu est centrale dans l'attribution d'un sens aux interactions et aux pratiques que les acteurs en présence y mènent, il est important d'aller plus loin dans la compréhension de ces processus interprétatifs au moment où les liens entre pratiques et lieux tendent à se transformer en profondeur.

OBSERVER DES LIEUX DE SAVOIR

Je vais donc tenter, dans ce mémoire, de conceptualiser la notion de « lieu de pratique » en tant que référent concret et symbolique des pratiques humaines – et plus particulièrement culturelles et documentaires – qui s'y déploient. Je m'inscris en cela dans la proposition de définition du lieu de Michel de Certeau ;

« Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du "propre" y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit "propre" et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité ».

Si l'on considère le lieu dans cette acception, La notion de lieu « de pratique » permet d'envisager une stabilité à la fois spatiale et sociale : le lieu associé à une certaine pratique exprime le caractère référentiel et topique de cette pratique. Le lieu de pratique correspond à l'attribution sociale, collective et partagée de certaines fonctions, de certaines qualités à certaines configurations spatiales. L'espace de pratique peut alors être conçu comme l'effectuation de cette pratique : le lieu devient espace lorsqu'on appréhende les pratiques qui s'y déroulent dans leurs dimensions temporelles et spatiales.

Ceci implique que les lieux ainsi pratiqués ont un certain sens pour les individus. Pratiquer un lieu, ce n'est pas simplement le fréquenter, c'est en faire l'expérience, c'est déployer, en actes, un faire qui a une certaine signification. La question fondamentale est alors la suivante : comment se tissent les liens de sens qui unissent certains lieux et certaines pratiques ?

Je me suis intéressée plus spécifiquement à certains lieux emblématiques que Christian Jacob propose de nommer *lieux de savoirs*²². Les lieux de savoir sont ceux dont la légitimité sociale en tant que tels est liée aux processus aux cours desquels se négocient et se construisent des représentations et des réifications des savoirs reconnus comme légitimes dans une société donnée. Ce sont donc des lieux qui, de par leur fonction institutionnelle, mais également de par la manière dont ils donnent accès aux objets qu'ils détiennent, leur affectent une certaine valeur d'usage. (en tant qu'objet de patrimoine, en tant qu'objets de culture, en tant qu'archive...). En ce sens, ils peuvent être envisagés comme un ensemble de systèmes symboliques et de pratiques qui organisent certaines relations et certaines pratiques sociales liées à la conservation, au partage et à la transmission de savoirs.

L'association de certains objets à ces lieux leur donne un statut particulier et leur attribue une valeur sociale relative qui prescrit en partie leurs conditions d'usage. Le choix d'une entrée par les savoirs et par les lieux au sein desquels ils sont produits, conservés, diffusés permet de construire un terrain de recherche au sein duquel il est possible de « redéployer le continuum de l'expérience des individus et des groupes qui s'attachent à la production, au maniement et à la circulation des savoirs [...] hors des territoires symboliques que chaque discipline a institué comme son "lieu" propre au cours du temps²³ ».

S'il est intéressant de sortir des catégories disciplinaires, l'entrée par les lieux de savoirs introduit une autre difficulté qui tient au poids symbolique des institutions concernées. En effet ces lieux ne sont pas « de "simples" espaces sociaux peuplés de phénomènes observables que l'on pourrait analyser exclusivement comme terrain [...] ». Ce sont des institutions culturelles (au sens où elles renvoient à des valeurs et pas seulement à une organisation)²⁴. Le risque est alors grand de leur attribuer *a priori* un pouvoir sur les pratiques qui s'imposerait comme une grille de lecture tellement précontrainte qu'elle empêcherait même de voir ce qui s'y passe vraiment. Christian Baudelot fait un parallèle avec la division du monde entre le profane et le

²² Christian Jacob, « Faire corps, faire lieu », in Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoir : espaces et communautés*, Paris : Albin Michel, 2007, p.17-40.

²³ Ibid.

²⁴ Joëlle Le Marec, Igor Babou, « De l'étude des usages à une théorie des composites : objets, relations et normes en bibliothèque », in Souchier, Emmanuël; Le Marec, Joëlle; Jeanneret, Yves; (Ed.), *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris : Editions de la BPI/Centre Pompidou, 2003.

sacré, trait distinctif de la pensée religieuse selon Durkheim pour montrer comment, dans le domaine des institutions et des biens culturels, le secours de la religion est mobilisé « comme arme efficace de la domination culturelle puisqu'elle tend à persuader tout un chacun qu'il existe une forme supérieure et légitime de manipulation et d'usage d'une certain type de biens culturels, immédiatement identifiés à des signes de salut. Tout écart à la norme est immédiatement frappé d'un signe négatif : infériorité, indignité, illégitimité²⁵ ».

Pour tenter de ne pas survaloriser certaines pratiques, notamment en leur opposant le « bricolage » de ceux qui feraient avec des propositions qu'ils « détourneraient », je ne suis *accrochée* au terrain. J'ai été particulièrement attentive à la matérialité des situations, aux objets et aux documents associés à ces pratiques, sans *a priori* sur la plus ou moins grande légitimité sociale, culturelle ou institutionnelle des uns ou des autres.

Dans une perspective anthropologique les savoirs peuvent être abordés comme les objets de pratiques, à la fois mentales, matérielles et sociales. Ces objets circulent dans un espace social où ils forment un ensemble de traces observables qui, par inférence, permettent de remonter des objets aux pratiques. La mise en regard de ces objets et des discours tenus sur eux témoigne de l'état des représentations des acteurs. L'observation des actions concrètes avec et autour d'un ensemble de photographies peut par exemple être mise en relation avec les comportements des personnes qui les manipulent et les discours qu'ils tiennent sur elles.

J'ai, comme Christian Jacob a proposé de le faire dans le cadre du projet collectif qu'il a initié²⁶, envisagé les savoirs du point de vue de leur pragmatique :

« [Les savoirs] sont des énoncés, des concepts, des manières de faire auxquels on reconnaît, dans un groupe situé dans l'espace et dans le temps, une efficacité et une autorité particulières pour donner sens au monde visible ou invisible, pour organiser la perception du temps et de l'espace, pour agir sur le vivant ou sur l'inerte. Ce qui fait de ces énoncés, de ces concepts ou de ces manières de faire des savoirs, c'est un consensus sur leur efficacité et leur autorité parmi un groupe d'acteurs plus ou moins étendu, de la communauté spécialisée à

²⁵ Christian Baudelot, « Préface », in Christophe Evans et al., *Les habitués : le microcosme d'une grande bibliothèque*, Paris : BPI, 2000, p. 9-12. (Études et recherche)

²⁶ Christian Jacob (dir), *Lieux de savoir : Espaces et communautés*, Paris : Albin Michel, 2007.

l'ensemble d'une société. Ce consensus est une variable culturelle, qui peut s'appuyer sur des régimes de vérité de portée plus ou moins localisée ou universelle²⁷ »

La question des lieux et de leur rôle dans la transmission et l'appropriation des savoirs est intrinsèquement liée à celle du temps, qu'il s'agisse de notre rapport social et historique au temps, des temporalités propres aux différentes opérations de mise en ordre des savoirs, ou encore des liens qui unissent fonction sociale des lieux, représentations du temps et temps vécu.

Tout d'abord, le lieu de savoir est un « monument » : il a été bâti pour démontrer l'importance que nous accordons à ce rôle social de conservation et de transmission de notre patrimoine culturel. À ce titre, comme le montre Louise Merzeau, « il appelle la pérennité, l'unicité, la localisation et l'originalité. Il est érigé pour faire durer la mémoire²⁸ ». Cependant, de par ce rôle de conservation qui lui est assigné, le lieu de savoir entretient un rapport complexe au temps. C'est un lieu où le temps « ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même²⁹ ». Les objets qui y entrent proviennent d'autres lieux, ils font référence à d'autres temps et leur accumulation en fait le lieu « de tous les temps ». Mais du fait même qu'ils se trouvent portés par des objets qui se retrouvent dans le même lieu, ces multiples temps se figent dans le temps de la coprésence des objets et des visiteurs dans le lieu. C'est alors au lieu qu'il revient d'inscrire ou non la temporalité parmi les principes organisateurs de l'appréhension des objets qu'il détient.

La production de savoirs et de documents relatifs aux objets détenus par ces lieux en tant qu'objets de patrimoine relève d'autres rapports au temps. Le document trouve sa valeur dans son « actualité » quand le lieu la trouve dans sa stabilité monumentale qui signe la rupture entre l'éphémère et l'éternel. Le document, même s'il est conçu pour permettre une transmission différée, perd son intérêt (pour ce projet) s'il s'éloigne dans le temps de l'objet auquel il renvoie et du projet au sein

²⁷ Bertrand Müller, « Les lieux de savoir : un entretien avec Christian Jacob », *Genèse*, n° 76, 2009, p. 116-136.

²⁸ Louise Merzeau, « Du monument au document », *Les cahiers de médiologie*, n° 7, 1999, p. 47- 57.

²⁹ Michel Foucault, « Des espaces autres - Hétérotopies », in *Dits et Écrits*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris : Gallimard, 2001, p.1578-1591.

duquel il prend sens. Comme le montre Louise Merzeau, c'est même en vertu de ces écarts que document et monument peuvent s'agencer, procéder l'un de l'autre et se compléter, pour assurer conjointement la transmission d'un patrimoine³⁰.

DES TERRAINS COMPLÉMENTAIRES

Choisir de s'intéresser à une multiplicité de pratiques, que l'on peut globalement associer à des lieux de savoir, mais dont le point commun ne serait finalement que de pouvoir être associées à un lieu physique, même si celui-ci est principalement dédié à des activités de production et de transmission de savoirs, pose la question du choix et de la construction du terrain de recherche. Tous les projets auxquels j'ai participé ne m'ont pas permis de travailler sur toutes les dimensions des situations que je voulais saisir, mais elles ont toujours été présentes dans l'arrière-plan théorique et méthodologique sur lequel je me suis appuyée.

Mes deux principaux terrains d'enquête ont été d'une part l'école primaire au sein de laquelle nous avons enquêté pendant une année et le site archéologique de Bibracte où j'ai séjourné à plusieurs reprises entre 2009 et 2012³¹. J'ai choisi de procéder par immersion dans le quotidien de ces deux lieux afin de recueillir un maximum de données en situation. En m'appuyant sur des outils ethnologiques (observation, entretiens), j'ai tenté de cerner l'interaction entre les dispositifs, les activités à accomplir, les représentations sociales des personnes engagées dans ces activités et leurs discours afin de mieux comprendre comment chacun de ces éléments, dans cette interaction, contribue à la construction de sens.

L'enquête à l'école primaire que nous avons appelée « Montaigne », a mobilisé une équipe de six chercheurs et j'étais, au sein de ce collectif, chargée plus spécifiquement de tout ce qui avait trait à l'informatique, que ce soit le rôle du logiciel de gestion du catalogue de la BCD³² dans la manière dont les enseignants et les enfants appréhendaient les collections disponibles à l'école ou encore le déroulement de séances de recherche d'information en ligne. Je me suis également entretenue avec trois enseignantes et j'ai passé un temps long à la BCD pour en

³⁰ Louise Merzeau, *Op. cit.*

³¹ J'ai également rencontré, dans un second temps, des archéologues du laboratoire Alma-Hipel de l'université Lille 3, qui interviennent sur d'autres sites de fouille en France et à l'étranger.

³² Bibliothèque, Centre de Documentation.

comprendre les modes d'organisation et assister à des ateliers de lecture ou de recherche documentaire dans ce lieu.

J'ai par ailleurs séjourné à Bibracte à plusieurs reprises entre juillet 2009 et mars 2012 où j'ai pu partager la vie des personnes qui y résident. J'ai ainsi pu m'entretenir longuement avec les différentes équipes en charge des projets qui y sont menés³³. Le site dispose d'une infrastructure hôtelière qui permet aux chercheurs de résider sur place pendant toute la durée des fouilles. Cette situation de relatif isolement s'est avérée particulièrement fructueuse, car elle a permis de multiplier les rencontres avec les acteurs de manière relativement peu intrusive et de circonscrire assez précisément différents espaces matériellement et symboliquement associés à l'une ou l'autre des pratiques que je voulais observer.

Le fait de travailler avec des chercheurs a également été très enrichissant et nos entretiens ont souvent fonctionné sur le mode de la réciprocité. L'intérêt porté à leurs activités, les questions posées, le regard extérieur posé sur les documents produits ont souvent été l'occasion pour eux d'explicitier leurs choix et de s'interroger sur leurs pratiques. Nos rencontres étaient très fréquemment suivies d'échanges plus informels sur l'un ou l'autre des points abordés, échanges qui ont permis d'ouvrir avec eux de nouvelles pistes d'investigation dans nos domaines de recherche respectifs. Plusieurs photographies m'ont ainsi été fournies par les chercheurs après que notre étude de terrain a été terminée, à l'appui de l'un des aspects des débats que j'avais eus avec eux³⁴.

³³ Les fouilles ont lieu entre avril et septembre, mais le site est ouvert toute l'année. J'ai donc planifié mes visites et mes séjours en fonction des différents temps de la recherche, ainsi que des principaux événements culturels prévus : expositions temporaires, invitation d'artistes, festivals d'été... J'ai pu partager la vie quotidienne des équipes présentes sur les lieux de manière temporaire ou tout au long de l'année et m'entretenir plus particulièrement avec le photographe, l'iconographe, le responsable scientifique, le directeur du centre, ainsi qu'avec des chercheurs de la région.

³⁴ Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont participé à cette étude en me consacrant un peu de leur temps et en me confiant leurs collections d'images et plus particulièrement Vincent Guichard (Directeur du centre de recherche de Bibracte), Eloïse Vial (Iconographe et Chargée de l'action culturelle à Bibracte), Antoine Maillier (Photographe du centre de recherche de Bibracte), Raphaël Moreau (Documentaliste du centre de recherche de Bibracte), Benjamin Girard (Archéologue, chargé de mission à Bibracte), Nicolas Tisserand (Archéologue à l'INRAP), Fabienne Olmer (Archéologue au CNRS), Laurianne Sève (Archéologue à HALMA HIPEL, UMR 8164), Gilbert Naessens (Photographe de l'UMR 8164 - HALMA HIPEL).

J'ai également étudié les supports de communication mis à disposition des visiteurs et suivi les étapes des projets de numérisation menés dans différentes institutions culturelles, étudié les normes professionnelles et les cahiers des charges associés à ces projets, rencontré les acteurs impliqués dans la *mise en ligne*, étudié les systèmes techniques mis en œuvre et analysé les productions sémiotiques, les écrits d'écran ainsi conçus pour mettre en lumière les ressorts sur lesquels reposent ces projets, les attendus, les représentations, les projections d'usage qui sous-tendent les propositions construites par ces institutions.

D'autres projets de recherche m'ont permis de rencontrer les *usagers*, les *publics*, les *utilisateurs* potentiels de ces dispositifs, chacune de ces qualifications les plaçant dans un rôle différent. J'ai pu les observer dans différents lieux alors qu'ils menaient des activités de recherche d'information en ligne ou qu'ils consultaient des sites culturels. Il ne s'agissait pas nécessairement de mettre « face à face » des propositions et des usages mais d'observer des personnes aux prises avec des dispositifs similaires à ceux que j'avais étudiés, de comprendre leurs pratiques, de décrypter les textes qu'ils lisaient pour préciser ce qui se passe, quel sens ils donnent à ce qu'ils font, à ce qu'ils voient et comment le sens se co-construit et se négocie entre propositions et interprétation.

INSCRIPTION SOCIALE DES DOCUMENTS DANS DES LIEUX

L'observation de jeunes élèves et d'étudiants aux prises avec des dispositifs de recherche d'information dans le cadre de leurs cursus scolaires m'a permis de poser les premières bases de la proposition de recherche à partir de laquelle ce mémoire est organisé. Cette enquête montrait qu'un des principaux écueils que rencontraient les élèves pour évaluer ce qui s'affichait à l'écran venait de leur difficulté à situer l'origine sociale de ces écrits, c'est-à-dire à comprendre « d'où » ils venaient. Inversement la reconnaissance d'un possible lien entre une ressource et un lieu, que les élèves pouvaient associer à une pratique informationnelle qu'ils pouvaient qualifier, leur permettait de placer cette ressource dans un cadre de confiance et donc de lui attribuer un sens et une valeur particulière.

L'apparition du document numérique a amené un collectif de chercheurs à tenter de préciser et de mieux cerner le concept de document. Après avoir proposé de distinguer trois approches en fonction de l'angle problématique sous lequel l'analyse pouvait être menée (le document comme forme, le document comme signe et le

document comme médium), les chercheurs sont parvenu à une conclusion définitionnelle qui est celle que je mobiliserai dans ce mémoire:

« Un document ne serait finalement qu'un contrat entre des hommes dont les qualités anthropologiques (lisibilité-perception), intellectuelle (compréhension-assimilation) et sociales (sociabilité-intégration) fonderaient une part de leur humanité, de leur capacité à vivre ensemble. Dans cette perspective, le numérique n'est qu'une modalité de multiplication et d'évolution de ces contrats³⁵. »

De la même façon, alors que la « numérisation » distend le lien à la fois spatial et temporel qui associait chaque lieu à certains objets et à certaines pratiques, il me paraît important de revenir sur ce qui relevait jusque-là d'une quasi-évidence : le rôle des multiples liens qui unissent les objets de la culture à certains lieux de pratique dans la qualification de ces objets et dans le sens que l'on donne aux pratiques auxquelles ils sont associés. Dans cette perspective, la documentation, envisagée en tant que pratique et en tant que discours tenu sur les objets détenus par les institutions culturelles prend sens dans un contexte institutionnel, mais également spatial et temporel particulier. De même, elle donne un sens particulier au rattachement de ces objets à ce lieu social³⁶. Il convient de s'interroger sur les modalités selon lesquelles ce lien est ou peut être maintenu lorsque les ressources informationnelles associées à ce lieu sont numérisées, mises à disposition et potentiellement consultables « en ligne », et donc à la fois matériellement et conceptuellement « délocalisées ».

J'ai choisi pour ce faire de revenir sur trois des moments-clés au cours desquels se décide l'inscription des documents dans différents lieux de pratiques pour montrer en quoi cette inscription à la fois matérielle et symbolique contribue à « localiser » ces documents, en leur attribuant une certaine fonction, c'est-à-dire à les destiner à certains projets, à certains usages au profit de certains collectifs, associés à ce lieu en tant que cadre privilégié de ces projets. L'objectif est de montrer l'intérêt d'une construction théorique de la notion de lieu de pratique comme cadre de confiance, pour mieux appréhender la manière dont chaque acteur, au cours de la circulation

³⁵ Roger T. Pédaque, *La redocumentarisation du monde : le document à la lumière du numérique*, C&F Éditions, 2006.

³⁶ La création d'un dossier d'œuvre au moment de l'acquisition de l'un de ces objets participe du processus de patrimonialisation, de même que l'épaisseur relative de ce dossier informe les spécialistes sur l'importance relative de cette œuvre dans les collections.

sociale des documents, va tenter de les associer à ce lieu que ce soit pour les concevoir, pour les décrire, pour les trouver ou pour les interpréter.

La première partie de ce mémoire sera consacrée à la question de la photographie prise dans un contexte de documentation d'un site archéologique et touristique. Elle repose sur une étude que j'ai menée au cours des quatre dernières années dans le cadre d'un projet collectif dont l'objectif était de questionner le rôle de la photographie dans la construction de représentations du patrimoine, notamment paysager, sous la direction de Cécile Tardy. Les observations que j'ai menées sur le site archéologique de Bibracte et les entretiens que j'ai pu avoir avec une quinzaine de chercheurs m'ont permis de mieux saisir les liens qui unissent ce lieu et les représentations photographiques qui y sont faites.

J'aborderai tout d'abord la photographie en tant que document. De ce point de vue, travailler sur des documents visuels s'est avéré particulièrement intéressant mais aussi relativement délicat car la photographie entretient un lien plus ambigu avec le réel que la documentation écrite. Il est bien sûr acquis que ces images ne sont pas de simples « prélèvements », mais ce ne sont pas non plus des textes. Ce sont bien des productions intellectuelles : elles ont été conçues, construites et prises en fonction d'un projet et donc selon un certain nombre de choix et dans le respect de certaines normes. Elles sont destinées à un lectorat particulier, elles s'adressent à un collectif, mais quand même... Elles montrent bien aussi toujours *quelque chose* qui est directement accessible à notre système perceptif. Elles ont cette immédiateté qui leur donne une sorte d'évidence interprétative au-delà de laquelle il convient d'aller si l'on veut comprendre ce que ceux qui les prennent ou qui les lisent y voient en tant que document.

Il faut pour cela les mettre à distance à la fois méthodologiquement et théoriquement. Du point de vue méthodologique, j'ai essayé de ne pas les interpréter *a priori*, de ne pas déjà y voir quelque chose, mais de toujours porter d'abord attention à ce que les personnes que je rencontrais en disaient et à ce qu'elles en faisaient, quitte à ne même parfois pas les regarder moi-même. Le fait qu'une grande partie des clichés concernés soient des photographies de travail prises par les chercheurs a rendu les choses plus faciles, car si ces images avaient une importance documentaire certaine, elles ne présentaient souvent pas d'intérêt en dehors de cet usage.

Cette première mise à distance permet de ne pas affecter d'emblée une valeur relative à certaines images en fonction de ses propres représentations (ou de ce que

l'on espère y trouver) et facilite la compréhension de ce qui se joue entre les acteurs concernés aux différents moments où se négocie la valeur et la fonction « documentaires » de ces documents. Du point de vue théorique, l'enjeu est de redonner à la photographie son épaisseur documentaire afin de dépasser l'apparente proximité qu'elle semble entretenir avec le lieu qu'elle représente. Envisager la photographie en tant que média « documentant », ou la série en tant qu'écriture d'une certaine pratique du site, permet de conceptualiser cette épaisseur en oubliant d'une certaine manière les contenus pour se focaliser sur les usages et sur les représentations.

Enfin, les principes énoncés par Michel Foucault à propos des hétérotopies m'ont servi de trame pour repenser le rapport que ces documents visuels entretiennent avec les « espaces anthropologiques » qu'ils représentent et qu'ils documentent. Je montrerai que, de ce point de vue, et si l'on considère, dans le même temps, les discours des acteurs, leurs pratiques, les images produites et leurs modes de circulation, on peut envisager ces photographies en tant qu'*atopies*, c'est-à-dire comme des espaces virtuels de rencontre et de co-construction du sens de « lieux pratiqués ». Ceci permet de déplacer la problématique de la photographie documentaire d'un site culturel de la question de la représentation visuelle vers celle de l'écriture et de la lecture d'une certaine pratique des lieux concernés.

Dans la seconde partie je me suis intéressée aux multiples liens qui se tissent entre les lieux et les objets de la culture, au cours du processus de constitution et de mise à disposition d'une documentation spécialisée. L'objectif est de montrer en quoi le catalogage, l'indexation et la documentation des objets de patrimoine participent à la « localisation » de ces objets dans des contextes interprétatifs et pour des usages dont la pertinence est liée à un rattachement institutionnel, mais également matériel, particulier. La question centrale est de s'interroger sur les changements de contexte et les déplacements de sens qui s'opèrent lorsque ces éléments sont « mis en ligne » en tant que tels ou dans le cadre de projets qui leur donne une fonction autre que celle qu'ils avaient dans leur contexte de production initial.

Je reviendrai d'abord rapidement sur le rôle que joue l'organisation spatiale et matérielle des lieux dans la mise en sens des collections qu'ils accueillent. L'analyse repose sur des observations ou des études menées dans un ensemble de lieux socialement identifiés et/ou dédiés à la médiation culturelle, même si tous ne se revendiquent pas comme tels. Chaque enquête porte sur une part du processus de mise en sens par la mise en espace, que ce soit l'architecture des bâtiments,

L'orientation des itinéraires de visite, la répartition spatiale des ressources ou encore les liens créés par les proximités spatiales. Ces quelques exemples apportent des éclairages complémentaires qui confirment l'importance de l'identification de la fonction de ces lieux – en tant que cadres matériels pertinents pour assurer un rôle dans la médiation des savoirs et de la culture. – dans l'attribution d'une certaine valeur aux pratiques et aux ressources qui s'y trouvent.

Si l'on part de ce constat, la question de l'opérativité symbolique des propositions de visites dites « virtuelles » se pose alors avec acuité : la référence à une pratique culturelle qui engage le corps dans une déambulation spatiale joue sur un imaginaire du lieu et des modalités d'accès à la fois physique et intellectuel à ce qu'il renferme. J'ai analysé les visites et expositions virtuelles disponibles sur les sites de différentes institutions culturelles. En « démontant » le dispositif technique de mise en exposition et en analysant les propositions mais aussi les *traces de pratiques* visibles à l'écran j'ai tenté de montrer que ce sont des dispositifs hybrides qui jouent sur une mise en scène de la visite tout en reposant essentiellement sur la documentation spécialisée constituée dans le cadre de la mission d'inventaire.

L'organisation spatiale et les modalités d'apparition des éléments à l'écran, les possibilités de consultation proposées doivent donc à des choix que l'on peut rapprocher soit de la médiation culturelle, soit de la consultation d'une documentation spécialisée. Le retour vers les institutions d'où ces propositions émanent permet de poser sous un autre angle la question du rôle social que jouent ces lieux dans la mise en lien des œuvres et de la documentation réunie à leur propos. Plus largement l'analyse de ces propositions de consultation des collections montre l'importance de la reconnaissance du rôle social que jouent ces lieux dans l'attribution d'une valeur relative aux objets et aux documents qu'ils renferment.

Dans la continuité de cette première réflexion, je me suis intéressée au projet Europeana, présenté par ses concepteurs comme un projet de constitution et de mise à disposition d'un « patrimoine culturel numérique européen ». En suivant deux objets, de leur inscription dans les institutions qui en ont la garde jusqu'aux écrans où s'affichent différentes descriptions synthétiques issues de bases documentaires locales, je m'interrogerai sur les déplacements de sens et sur les questions que pose cette modification des contextes interprétatifs que je propose d'envisager comme des processus de délocalisation et non de « dématérialisation ». Là encore, le retour vers la matérialité, les transformations opérées et les modalités de circulation de ces objets « numériques » me paraît importante, car il permet de les

envisager de façon autonome en tant qu'ensemble techno-sémiotique et donc au-delà de leur rôle de signes indiciels.

Pour compléter cette analyse, je me suis également intéressée aux discours tenus autour du « web de la connaissance » et aux réflexions, projets ou ébauches de projets menés dans cette perspective au sein de différents organismes culturels.

J'ai ensuite inversé la perspective pour revenir aux personnes que j'avais observées dans différentes situations liées à la recherche d'information dans le cadre d'activités scolaires. L'analyse de séquences pédagogiques au cours de laquelle nous avons filmés de jeunes enfants aux prises avec différents moteurs de recherche montre que les difficultés qu'ils rencontrent sont directement liées à leur incapacité à identifier la dimension sociale des textes qui s'affichent à l'écran et donc à les associer à un lieu de pratique. Inversement les stratégies développées par les étudiants, mais également par leurs enseignants ou par les chercheurs que j'ai pu observer à Bibracte ou à l'université, reposent sur leur capacité à anticiper la valeur relative d'une ressource en l'associant à une sphère de pratique, sphère dont la définition repose en grande partie sur la reconnaissance du lieu au sein duquel cette pratique prend sens.

Comme on le voit, il ne s'agit pas de « suivre » le parcours d'objets du patrimoine dont on retrouverait la trace, du lieu de leur conservation jusqu'au moment de leur affichage à l'écran, afin de mesurer d'éventuels écarts ou évolutions. Chaque partie de l'exposé vise à aborder un des moments de la circulation sociale des ressources documentaires et à fournir des éclairages complémentaires qui me permettront ensuite d'ouvrir différentes pistes de recherche sur ces questions.

En conclusion, le point central de ce travail en termes d'approche scientifique des situations observées est de montrer que les formes analysées sont pour partie des reconfigurations matérielles et symboliques, des métamorphoses de lieux, de formes ou d'objets que l'on a pu trouver ailleurs. Mais, ne pas anticiper des transformations successives et changer de focale permet de montrer qu'il y a aussi des discontinuités, des déplacements, des ruptures, des reconfigurations par l'usage dont l'existence doit être tenue pour acquise si l'on ne veut pas courir le risque de retomber dans l'idéologie de la fluidité de l'immatériel, de l'immédiat et du virtuel.

PARTIE 1

LA DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE, UNE PRISE DE POSITION SUR LE RÉEL

Le terme photographe documentaire suggère que vous vous tenez juste là en arrière, que vous n'êtes pas dans la photographie, que vous êtes juste en train d'enregistrer. Mais je suis dans la photographie. Croyez-moi, je suis dans la photographie, mais je ne suis pas la photographie.³⁷

Bruce Davidson

³⁷ « I don't consider myself a documentary photographer [...] documentary photographer suggests you just stand back, that you're not in the picture, you're just recording. I am in the picture, believe me. I am in the picture, but I am not the picture ». Extrait du discours de Bruce Davidson, photographe de l'agence Magnum, à l'occasion de l'inauguration de l'exposition qui lui était consacrée à la Fondation Henri Cartier-Bresson de Paris en avril 2007.

Les réflexions menées dans cette première partie reposent sur les observations que j'ai pu faire dans le cadre d'un projet collectif sur la thématique des médiations photographiques du patrimoine et du paysage dirigé par Cécile Tardy ; projet au cours duquel nous avons tenté de croiser des approches qui sont souvent relativement disjointes et qui appartiennent de fait à trois champs distincts : celui de la documentation, celui de la valorisation du patrimoine et celui de la photographie. La photographie documentaire y était abordée en tant qu'outil, en tant que média et en tant que trace, ce qui a permis de la considérer dans son rôle organisateur d'une pluralité d'usages : étude et connaissance du patrimoine, communication, médiation culturelle...

Un des enjeux de ce projet était d'observer les pratiques de différents collectifs producteurs et/ou utilisateurs de photographies initialement conçues pour entrer dans le cadre de missions d'expertise scientifique ou de gestion du patrimoine. Le développement des activités liées à la médiation culturelle des institutions chargées de la sauvegarde et de la conservation des patrimoines a considérablement élargi le périmètre d'usage de ces images. Les photographies, présentes de longue date dans ces institutions, circulent maintenant dans de nouvelles sphères professionnelles et sont mises au service d'autres projets que ceux pour lesquels elles avaient été prises. Ceci nous a permis d'analyser à la fois ce qui fonde la reconnaissance de leur fonction documentaire et les conditions de leur ouverture à d'autres publics et à d'autres acteurs.

Afin de pouvoir embrasser ces différents contextes d'usage dans toutes leurs dimensions et notamment observer les dispositifs techniques et socio-sémiotiques au sein desquels elles prennent sens, nous avons privilégié l'observation ethnographique et avons en outre choisi des terrains où cohabitaient une longue pratique de gestion du patrimoine (archéologique et paysager) et différents projets d'ouverture des fonds concernés à de nouveaux publics.

Pour analyser les formes de diffusion sociale de ces images, nous avons adopté une approche communicationnelle par la médiation, car elle contribue à élargir la focale de ce qui se passe dans l'image à ce qui se passe autour d'elle et avec elle. Cet élargissement est d'autant plus nécessaire que l'on cherche à comprendre la construction sociale d'images « documentantes ». Nous n'avons donc pas constitué un corpus de photographies que nous aurions ensuite tenté de « suivre » et dont nous aurions observé et analysé les transformations de projet en projet. Nous sommes partis d'espaces socio-organisationnels producteurs ou usagers d'images à

visée principalement documentaire dans des situations où ces images étaient appelées à circuler dans d'autres espaces et à servir dans le cadre d'autres projets que ceux pour lesquels elles avaient été produites au départ. Cette approche nous a permis de percevoir les enjeux des négociations du statut de l'image entre les différents collectifs impliqués. Nous avons, pour ce faire, essayé de comprendre le sens des processus d'attribution de valeurs à l'œuvre dans chaque nouveau projet d'usage. Nous avons abordé la question en termes de médias et de médiations, en prêtant attention aux dispositifs qui organisent les échanges, qui conditionnent la relation aux savoirs, qui structurent les ressources. Nous avons accordé une place déterminante à la matérialité de la photographie (ses classements, ses manipulations, ses formats de présentation) dans les contextes et processus de communication.

Nous avons en outre privilégié des contextes qui comportaient une dimension d'étude et de documentation d'un territoire – que ce soit l'existence d'un observatoire du paysage, d'un site de fouilles archéologiques ou encore d'un centre de recherche sur les écosystèmes – car nous voulions approfondir la question du rapport de l'image au réel. La question des contextes dans lesquels ces images sont produites et interprétées en tant que possibles représentations du réel était donc centrale. Nous ne sommes donc pas partis de la photographie, mais de ce qu'elle représente pour ceux qui la mobilise dans différents contextes.

Photographier un lieu pour le « documenter », l'étudier ou le valoriser est un projet communicationnel car il s'agit d'en construire, à la fois géographiquement et symboliquement, une représentation visuelle à l'usage d'un collectif de référence. Comprendre comment se construisent ces représentations et en quoi elles font sens en tant que documentation d'un lieu permet en retour de comprendre pourquoi elles ne s'adressent pas de la même manière à d'autres que ceux pour lesquelles elles ont été prises.

Cette étude se donnant pour objectif d'analyser la circulation sociale de la photographie documentaire, la question du positionnement méthodologique à adopter s'est posée de manière aiguë. Il nous fallait en effet tout à la fois interroger la catégorie de la photographie documentaire et étudier ces objets en tant que productions sémiotiques, tenter d'appréhender les processus de médiation et nous interroger sur le rôle des dispositifs communicationnels mis en œuvre. Ceci afin de « dépasser au plan à la fois empirique et théorique, le clivage entre ce qui est en train

d'advenir mais qui n'est pas inscrit, et ce qui est inscrit et a trouvé forme³⁸ ». La photographie, dans l'étude que nous menons est en effet une trace à interpréter, mais également un ensemble hétérogène d'engagements qui la font évoluer sur le champ et sans cesse³⁹. Pour rendre compte de cette circulation sociale, ou pour suivre Eliseo Veron, de cette sémiologie socioculturelle, il est de première importance de considérer dans le même temps et de « tenir ensemble » le social, le sémiotique et le technique.

J'ai donc envisagé les photographies, et plus largement la documentation au sein de laquelle elles s'insèrent, à la fois en tant qu'outils de travail des différents collectifs observés, en tant que constructions sémiotiques, mais également en tant que trace d'une pratique. Je rejoins sur ce point Jean-Marie Klinkenberg qui rappelle « qu'introduire la dimension pragmatique dans la sémiotique scripturale permettrait de prendre en considération un phénomène fondamental, mais pourtant systématiquement éludé dans toutes les théories de l'écriture : le fait que l'écriture est une pratique⁴⁰ ». De la même manière, la documentation n'est pas un support d'« information », car comme le rappelle Yves Jeanneret :

« [...] l'information ne se transporte pas, ne se conserve pas, ne se transmet pas en tant que telle. Elle est seulement rendue possible par des objets documentaires, et elle n'advient que quand l'homme réagit devant ces objets. [...] l'information n'est pas un objet, c'est une relation posée face à l'objet⁴¹.

Si l'objet central de cette recherche était la photographie documentaire, je suis partie du postulat qu'il importait de ne pas s'y intéresser en tant que genre, mais bien en tant que fonction qui pouvait lui être attribuée à un moment de sa circulation sociale.

³⁸ Joëlle Le Marec, *Ce que le "terrain" fait aux concepts : vers une théorie des composites*, Mémoire pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, 2001, p. 183.

³⁹ Yves Jeanneret, « La relation entre médiation et usage dans les recherches en information-communication en France », in *Electronic Journal Commun. Information and Innovation in Health*, vol. 3, n° 3, <http://www.reciis.cict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/276/320>.

⁴⁰ Jean-Marie Klinkenberg, « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture, de la linéarité à la tabularité », *Bulletin de la Classe des Lettres*, 6e série, tome XVI, Académie Royale de Bruxelles, 2005 p.195.

⁴¹ Yves Jeanneret, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 79-80.

1.1 DES PHOTOGRAPHIES « DOCUMENTANTES » ?

À l'intérieur de ce projet, qui couvrait plusieurs terrains, j'ai choisi de m'intéresser plus particulièrement aux pratiques photographiques en cours sur un site de fouilles archéologiques qui proposerait également des activités en lien avec la médiation culturelle. Après discussion au sein de l'équipe, notre choix s'est porté sur le site de Bibracte⁴².

Ce site archéologique, ouvert aux scientifiques en 1984⁴³, offre la double particularité d'être totalement recouvert par une forêt dense et de ne renfermer que très peu de vestiges visibles de l'architecture antique, alors que c'était l'une des importantes villes fortifiées de l'époque. Ceci est dû au fait que le lieu a été abandonné à la fin du premier siècle au profit de la ville d'Augustodunum (Autun) et que la zone a ensuite été utilisée pour l'exploitation forestière. La forêt de feuillus qui avait colonisé l'ancien site a été de ce fait en grande partie remplacée par des pins douglas utilisés pour la production de bois. L'abandon de cette activité et l'absence d'entretien ont conduit à une très forte densification de la couverture végétale, si bien que, de l'aveu même de son directeur, à l'ouverture du site, il n'y avait « rien à voir ».

Ceci en faisait un site de choix pour notre projet car l'ensemble des acteurs chargés de sa valorisation scientifique et culturelle étaient mobilisés autour de l'ambitieux objectif de « révéler l'invisible ». La photographie y a donc une place centrale, autant pour témoigner des découvertes scientifiques des chercheurs que pour attirer des visiteurs sur le site. Les conditions dans lesquelles les clichés ont été commandés, pris, documentés, placés dans différents contextes d'usage sont révélatrices des différents regards portés sur elles. Elle y est en effet présente à la fois comme outil scientifique pour l'archéologie, comme outil de documentation du paysage, comme support de médiation pour le musée et les activités culturelles mises en place à

⁴² Bibracte est le nom d'un oppidum gaulois, situé sur le mont Beuvray, au cœur du parc naturel régional du Morvan. Les traces des fortifications délimitent une ville qui s'étendait sur 200 hectares au 1^{er} siècle av. J.-C. Cette ville a été identifiée comme étant la capitale des Éduens qui servit de lieu au grand rassemblement des peuples gaulois à la veille de la bataille d'Alésia.

⁴³ Le site de Bibracte a fait l'objet d'une première exploration à la fin du XIX^e siècle à l'initiative de Jacques- Gabriel Bulliot, négociant en vin d'Autun. La première campagne qu'il dirigea se déroula en 1867 et les fouilles, reprises par son neveu Joseph Dechelette prirent fin à la mort de celui-ci en 1914. C'est François Mitterrand, alors Président de la république, qui a décidé en 1984 de donner à ce lieu les moyens financiers de devenir une zone de fouilles, alors que le site était à l'abandon depuis plus de 70 ans.

destination des visiteurs et des scolaires ou encore dans les projets de mise en valeur du site touristique.

La zone de fouille se situe à côté du village de Glux-en-Glenne. Les recherches sont menées par une douzaine d'équipes d'archéologues européens en fonction du programme scientifique élaboré par la direction scientifique de Bibracte, en concertation avec les chercheurs associés, et validé par le Conseil National de la Recherche Archéologique. Le projet actuel porte sur l'urbanisation de l'oppidum.

Le site se situe dans une zone peu accessible et, en dehors de la beauté de ses paysages et du plaisir de la promenade, il n'offre que peu d'éléments remarquables propres à attirer les visiteurs. La communication institutionnelle joue un rôle majeur pour que l'ambition politique qui a permis sa création soutienne son développement. La gageure, pour son directeur, est de faire cohabiter le projet scientifique et le projet touristique. Il lui faut donc chercher à rendre le lieu à la fois visible et lisible pour les visiteurs, tout en préservant le parc naturel, sans nuire au travail des chercheurs. Un très grand nombre de projets de valorisation ont été mis en œuvre : Obtention du label Grand Site, aménagement paysagé sur le temps long, organisation d'une saison culturelle, partenariats entre le musée et des artistes contemporains, collaboration avec les détenteurs d'objets rattachés à l'époque gauloise pour constituer une banque photographique internationale... Tous ces projets comportent une part documentaire ou sont, à tout le moins, *documentables*.

La présence permanente du photographe sur le site et la très grande liberté dont il jouit dans l'organisation de son travail lui permettent de tout photographier. L'existence d'une base de données, qui regroupe la totalité des descriptions des clichés pris par lui ou par d'autres photographes intervenus sur le site au cours des treize dernières années, est l'un des intérêts majeurs de Bibracte pour notre étude. Cette base fait partie d'un ensemble beaucoup plus large qui regroupe toute la documentation scientifique du site. Chaque chantier de fouille donne lieu à une production documentaire importante, organisée et partagée entre les chercheurs. Ceci permet de comprendre que, si la photographie occupe une place importante lors des recherches archéologiques, ce n'est cependant qu'un outil parmi tous ceux qui sont mobilisés pour documenter les fouilles. Le directeur scientifique de Bibracte la présente effectivement comme « *complémentaire* » aux autres démarches, dont l'objectif est de recueillir un « *maximum d'informations* ».

La base de données ne contient pas que les photographies de fouilles. C'est l'outil de travail du photographe, qui y stocke tous les clichés qu'il prend, quel qu'en soit le

sujet et une rapide consultation suffit à montrer l'extrême variété des prises de vues. Ce très important « stock » est mis au service des multiples projets menés sur le site, qu'ils soient scientifiques, documentaires, pédagogiques ou communicationnels.

Avoir accès à la totalité du fonds photographique de Bibracte a été d'une grande importance pour pouvoir approcher les pratiques des chercheurs et des autres acteurs présents à Bibracte à partir des « vraies » traces matérielles qu'ils produisent. Ces traces, d'une grande banalité, que les chercheurs eux-mêmes considèrent souvent comme de productions intermédiaires, ne font l'objet que de peu d'attention de la part des chercheurs qui s'intéressent à la photographie. Pourtant c'est là que s'inscrit la science en train de se faire, en train de se construire et de produire de nouvelles connaissances. Regarder ces photographies banales c'est poursuivre le projet de Georges Perec dans la quête de l'infra-ordinaire et ainsi saisir quelque chose du regard que chacun pose sur le monde. Ces photographies qui semblent aller de soi, qui ne semblent pas faire problème sont justement les plus représentatives des attentes et des représentations de leurs commanditaires et de leurs destinataires.

1.1.1 Le document photographique

La majeure partie des clichés que j'ai étudiés à Bibracte appartiennent au genre *documentaire*, genre qui désigne, dans le domaine de la photographie, une démarche de prise de vue à visée prioritairement informative, qui privilégie des sujets réalistes⁴⁴. Si donc ces clichés peuvent comporter une part d'expression artistique, le projet de leurs auteurs n'est pas de produire une œuvre d'art mais d'apporter un témoignage sur la réalité à laquelle ils se réfèrent. Cependant, la photographie documentaire est un document d'un type particulier, pris en tension entre une conception artistique de la prise de vue, associée à la figure des grands reporters d'images qui lui ont donné ses lettres de noblesse et une conception ancillaire de possible complément visuel à une documentation écrite, cette dernière étant généralement considérée comme mieux à même de rendre compte de la situation que l'on cherche à décrire.

⁴⁴ Olivier Lugon, *Le style documentaire : d'Auguste Sander à Walter Evans 1920-1945*, Paris : Éditions Macula, 2001.

Le fait que le statut de « document » semble plus difficile à acquérir pour une photographie que par exemple pour un rapport d'activité, en fait une pratique particulièrement intéressante à étudier en lien avec l'imaginaire de la documentation. En effet, l'image ne semble pas pouvoir convaincre de la validité de son contenu informationnel tout en assumant, dans le même temps, la subjectivité de celui qui l'a commandée ou de celui qui l'a prise. Il est en effet reproché au photographe à la fois son rôle d'auteur et donc ses choix dans la construction une représentation personnelle de la situation qu'il photographie et son incapacité à en rendre aussi bien compte que s'il produisait un écrit, alors qu'il ne peut le faire qu'en tant qu'auteur.

Ainsi, la *neutralité* est l'une des qualités que l'on associe volontiers à la catégorie du documentaire. Pour répondre à cette exigence, le photographe devrait donc idéalement tenter d'effacer tout effet qui pourrait marquer trop fortement sa subjectivité. Mais photographier c'est revendiquer des choix et accepter de laisser une part d'observable dans l'ombre au profit de ce qu'il importe de retenir à l'aune du projet au service duquel l'image est mise.

Pour que la photographie puisse fonctionner en tant qu'outil de construction de savoirs, elle doit nécessairement être revendiquée comme une prise de position, un parti pris qui consiste à mettre le réel à distance pour mieux en rendre compte. L'image documentaire est plus une proposition d'interprétation, une hypothèse de travail, un discours sur la part du réel qu'elle représente, qu'un objet scientifique, un document déjà construit. On pourrait de ce point de vue inverser la question posée à André Rouillé à propos du lien entre images et réalité⁴⁵ « Si la photographie est une composition, peut-elle encore informer ? » et se demander si elle le pourrait en ne l'étant pas. Ce ne sont en effet ni son rapport à la réalité, ni sa véracité qui la qualifient en tant que document au sens plein, mais la manière dont s'énonce sa crédibilité en tant que média *documentant*. La photographie documentaire, pour remplir la fonction qui lui est assignée, devrait donc non seulement témoigner, mais également dans le même temps montrer qu'elle le fait et faire comprendre de quelle manière la situation qu'elle contribue à documenter a été appréhendée.

L'objectif n'étant pas d'aborder la photographie documentaire comme genre, mais comme l'une des possibles fonctions qui pourraient lui être dévolues dans le cadre

⁴⁵ « Quelles images pour quelle réalité ? », entretien avec André Rouillé à propos de son ouvrage *La photographie*, Revoirfoto [en ligne] URL : <http://www.revoirfoto.com/p/?lg=&pg=30&c=7>.

des projets au sein desquels elle est mobilisée, j'ai plutôt voulu comprendre ce qu'elles représentaient pour ceux qui les prenaient, à quelles pratiques elles correspondaient pour eux et ce qu'ils cherchaient à capter et à transmettre de ce qu'ils observaient. C'est pourquoi il serait plus juste de parler de photographies « à objectif documentaire », car c'est bien du point de vue de leur fonction documentaire ou plutôt *documentante* que je les ai considérées en lien avec le projet scientifique ou éditorial de leurs commanditaires.

J'ai également voulu mieux appréhender les conditions de leur possible circulation dans d'autres espaces de pratique. Je me suis principalement intéressée aux modalités de leur reconnaissance sociale en tant que représentations iconographiques visant à documenter. Pour ce faire, je les ai abordées en tant qu'outils de travail des chercheurs, en tant qu'objets médiateurs, mais également en tant que *traces de pratiques de lieux* dans la continuité des travaux initiés par notre collectif de recherche⁴⁶.

Les campagnes photographiques réalisées sur le site de Bibracte visent à rendre compte de l'activité constatée, à témoigner de la configuration des lieux ; à conserver la mémoire des objets qui ont été découverts ; à attester des hypothèses de travail sur lesquelles repose leur interprétation ; à illustrer les discours tenus sur eux, le plus fidèlement possible... Si toutes les photographies sont qualifiées à l'aune de leur capacité à parler de quelque chose, elles ne parlent pas toutes de la même chose, ni au même public. Elles sont porteuses du discours que la catégorie d'acteurs qui les a produites veut tenir sur le site. Chacun, en fonction du projet au sein duquel cette prise de vue prend sens, va opérer des choix, tenter d'éviter certains « biais », ajouter ou supprimer certains éléments,... afin d'obtenir la photographie qui lui semblera la meilleure à l'aune du projet documentaire qu'il forme pour et autour d'elle.

C'est tout d'abord en les replaçant dans les contextes dans lesquels elles sont produites et utilisées que j'ai pu montrer que bien que différents *types* caractéristiques

⁴⁶ Voir notamment :

Emmanuel Souchier, Yves Jeanneret & Joëlle Le Marec (dir.), *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques dans les médias informatisés*, Paris : Bibliothèque publique d'information - Centre Georges Pompidou, 2003 ;

Cécile Tardy & Yves Jeanneret (dir.), *L'écriture des médias informatisés. Espaces de pratiques*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007 ;

Jean Davallon (dir.), *L'économie des écritures sur le web. Volume 1 : traces d'usages dans un corpus de sites de tourisme*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2012.

soient attendus à chaque étape de la fouille et du travail d'interprétation, les frontières entre ces types se déplacent constamment. Plus encore, ces déplacements à venir sont, pour une part, déjà largement anticipés dès la prise de vue. Si donc des déplacements de sens s'opèrent lorsque les photographies passent d'un projet à un autre, j'ai pu mesurer et questionner, en filigrane, la part de connaissances partagées, voire de *connivence*, nécessaires à leur production et à leur interprétation dans ces différents contextes.

Depuis que Suzanne Briet, dans son livre *Qu'est-ce que la documentation ?* avait posé la question du possible statut documentaire d'un animal catalogué et exposé dans un zoo, pour tester la validité des définitions proposées pour tenter d'en circonscrire la spécificité, la question de ce que serait un document n'avait pas vraiment fait débat. Suzanne Briet mettait à l'épreuve deux définitions du document ; Celle de l'Union Française des Organismes de Documentation, qui propose de considérer comme document « toute base de connaissance fixée matériellement et susceptible d'être utilisée pour consultation, étude ou preuve » et celles des linguistes et philosophes qui le définiraient comme « tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel »⁴⁷.

C'est paradoxalement l'arrivée d'un nouvel objet dans la sphère documentaire : le document numérique, qui a conduit un collectif de chercheurs à revenir sur ces définitions. Leurs propositions relatives aux « fonctionnalités » attendues d'un document : « mémorisation, organisation, création et transmission » reprennent cependant pour une grande part les éléments sur lesquels Suzanne Briet s'était basée dans les années cinquante.

Afin de structurer les réflexions interdisciplinaires menées dans le cadre du collectif RTP-DOC, les chercheurs ont proposé de distinguer trois approches possibles du concept de document : le document comme forme, le document comme signe et le document comme médium. Après avoir montré comment le numérique contribuait à interroger et à enrichir différentes définitions traditionnelles posées en termes d'équations, le collectif a conclu que le document ne serait finalement « qu'un contrat entre des hommes dont les qualités anthropologiques (lisibilité-perception),

⁴⁷ Suzanne Briet, *Qu'est-ce que la documentation ?*, Paris : Edit, 1951, p.7.

intellectuelle (compréhension-assimilation) et sociales (sociabilité-intégration) fonderaient une part de leur humanité, de leur capacité à vivre ensemble⁴⁸. »

Dans la continuité de cette proposition, Manuel Zacklad définit le document comme « une production sémiotique transcrite ou enregistrée sur un support pérenne qui est équipée d'attributs spécifiques visant à faciliter les pratiques liées à son exploitation ultérieure dans le cadre de la préservation de transactions communicationnelles distribuées. Ces attributs doivent permettre au document de circuler à travers l'espace, le temps, les communautés d'interprétation, pour tenter de prolonger les transactions communicationnelles initiées par ses réalisateurs⁴⁹ ».

En partant de ces définitions qui fixent ce que serait un document, je me suis proposée d'inverser la perspective est de m'intéresser aux conditions de recevabilité de la photographie en tant que document. J'ai donc posé l'hypothèse que les photographies dites documentaires ne deviennent totalement des documents que lorsqu'elles sont mises au service d'un projet au sein duquel elles jouent ce rôle. En effet, si la prise de vue détermine quelle part du réel sera représentée, c'est la manière dont cette photographie entrera dans un certain *ordre* documentaire qui va déterminer son sens en lien avec sa capacité à devenir document.

Le site de Bibracte est intéressant de ce point de vue car de nombreuses images, initialement prises pour les archéologues, sont mobilisées dans le cadre d'autres projets, chacun de ces projets reposant sur une vision particulière du lieu concerné, des activités qui y sont menées, de la manière d'en rendre compte et de la place que l'image est appelée à y occuper. En fonction des différents contextes énonciatifs au sein desquels elles apparaissent les photographies, pensées à la base comme des outils documentaires, se transforment et transforment dans le même temps la perception que l'on peut avoir du territoire qu'elles documentent ou qu'elles illustrent.

Toute photographie dite documentaire n'acquiert pas cette valeur de la même manière ni au même moment. Certaines ont été produites avec cette visée dès les prémices, dans le cadre d'un projet qui leur attribue explicitement cette fonction. Ce

⁴⁸ Roger T Pédaque, *Le document à la lumière du numérique*, Caen : C&F Éditions, 2006.

⁴⁹ Manuel Zacklad, « Annotation : attention, association, contribution », in Pascal Salembier et Manuel Zacklad (dir.), *Annotations dans les Documents pour l'Action*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007, p. 31.

sont des documents « par intention⁵⁰ ». C'est le cas par exemple des photographies *in situ* ou des photographies d'objets prises au studio. Le photographe se fixe alors effectivement comme projet de produire une image informative et qui rend le plus précisément compte des caractéristiques formelles de chaque pièce.

D'autres images possèdent les caractéristiques formelles généralement attribuées à la photographie documentaire, mais n'ont acquis cette valeur documentaire que par attribution postérieure à la prise de vue, dans le cadre du projet qui les mobilise et dans le contexte communicationnel documentaire dans lequel elles apparaissent. Ce sont des documents « par attribution⁵¹ ». Une photographie prise par le photographe au cours d'une balade va par exemple servir de base à la réflexion menée sur l'évolution du parc et la mise en visibilité de l'organisation de l'oppidum. Elle n'a pas été prise dans cette optique, mais sa composition correspond exactement à l'angle selon lequel le paysagiste veut appréhender cette part du territoire. Certaines entrent dans des protocoles documentaires établis et associés à une pratique normée : la recherche scientifique, les observatoires du paysage, la documentation technique. D'autres font l'objet d'une description et d'une indexation plus locales ou ne franchissent jamais le périmètre de la documentation personnelle de leur propriétaire, qui les organise au gré de ses habitudes de classement et des exigences des systèmes techniques ou organisationnels qui les hébergent.

Enfin, certaines ont été pensées et produites en tant que telles, mais ce qu'elles montrent, ce dont elles témoignent, les transforment *a posteriori* ou leur donne une valeur documentaire différente. Ainsi la photographie d'un groupe d'élus locaux participant à l'inauguration du site prendra une nouvelle valeur documentaire si l'un d'entre eux devient ministre. Inversement certains clichés conçus pour documenter peuvent ensuite être utilisés dans des contextes dans lesquels ce sont plutôt des critères esthétiques qui priment.

Une photographie légendée, qui figure dans un rapport de recherche, au regard d'un texte qui fait référence à cette image, sera considérée comme un « document ». Mais elle peut également n'être qu'une illustration. Ainsi, lorsque un objet archéologique apparaît dans un photomontage sur une brochure ou sur la page d'accueil du site

⁵⁰ Jean Meyriat, « Pour une compréhension plurisystémique du document (par intention) », *Sciences de la société*, n° 68, 2006, p. 11-26.

⁵¹ Jean Meyriat, *op. cit.*

web de Bibracte il n'a plus la même fonction que lorsqu'il a été pris par et pour les archéologues. Il ne *fait* plus document, car il a perdu ses attributs documentaires, lorsque les liens avec le processus qui lui donnait sens en tant que tel ont été rompus.

Afin de valider cette hypothèse, j'ai voulu tout d'abord montrer en quoi et pourquoi un document au sens commun n'en est pas nécessairement un au sens plein. Cette valeur et cette fonction documentaires lui sont symboliquement et socialement attribuées à différents moments de sa circulation et de son usage. Je me suis proposé de suivre des photographies du moment où le photographe décide de la prise de vue à leur insertion dans différents projets allant de la recherche scientifique à l'animation culturelle. En retraçant l'évolution des différents projets et la place qui y était occupée par l'image, en analysant les documents produits, en retraçant la circulation des photographies, mais surtout en demandant à mes interlocuteurs quel statut ils donnaient aux photographies qu'ils manipulaient. Ainsi, il m'a été possible de repérer les moments clés au cours desquels était évaluée la valeur documentaire de chaque image dans les représentations de ceux qui les utilisaient.

On peut, en première analyse, distinguer grossièrement trois mouvements et trois moments au cours desquels la fonction d'une image est susceptible d'évoluer :

Le premier est celui de l'acquisition de l'information. C'est l'étape de la captation documentaire d'un référent. Ce que Suzanne Briet nomme la production de « substituts d'expériences vécues⁵² ». Les photographies documentaires sont supposées fonctionner comme des prélèvements : une part de la réalité de la situation observée se trouve transcrite et inscrite sur un support photographique, même si bien sûr en les faisant entrer ou non dans le champ de son appareil photo le photographe transforme les phénomènes dont il veut rendre compte et, comme l'a souligné Anne-Marie Laulan donne aux éléments qui s'y trouvent une valeur symbolique⁵³.

La photographie prise avec un objectif documentaire entre dans un projet de partage de savoirs particulier. Elle devient un « artefact médiateur [...] au service

⁵² Suzanne Briet, *Qu'est-ce que la documentation ?*, Paris : Edit, 1951, p.30.

⁵³ Anne-Marie Laulan, *Images et communication*, Paris : Éditions Universitaires, 1972.

d'un collectif distribué engagé dans une activité commune finalisée⁵⁴ ». Pour être considérée comme *documentante*, elle ne doit donc pas simplement témoigner de ce que « ça a été⁵⁵ », mais également montrer qu'elle a pour objet de témoigner et faire comprendre comment elle témoigne de la situation qu'elle contribue à documenter. Pour qu'elle puisse fonctionner en tant qu'outil de partage et de construction de savoirs, elle doit être revendiquée comme une prise de position, un parti pris qui consiste à mettre le réel à distance pour mieux en rendre compte. Le photographe va à chaque fois opter pour un mode de construction des images qui tout à la fois documente l'élément concerné et entre dans une des catégories documentaires acceptables à l'aune du projet au sein duquel cet élément prend place.

Le second moment au cours duquel le sens de l'image peut se modifier est celui de sa documentarisation. Ce terme imaginé par Manuel Zacklad désigne les activités qui visent à « optimiser l'usage d'un document » en lui adjoignant un appareil textuel⁵⁶. C'est également un processus de normalisation qui, en exigeant le recours à une grille descriptive commune, va contraindre les objets décrits à entrer dans des catégories partagées et des vocabulaires descriptifs spécifiques. Cette opération va d'une part confirmer le statut de document au sens plein de chacune des photographies et d'autre part permettre leur articulation sémantique externe⁵⁷ avec d'autres documents. C'est cette double opération de description individuelle et collective qui fait entrer chaque image dans une *documentation*. Certaines photographies de type *documentaire* ne feront jamais partie d'une documentation, car bien qu'elles aient été prises avec l'intention de conserver quelque chose de la situation qu'elles représentent, au même titre que d'autres clichés auxquels elles ressemblent, elles n'entrent pas dans un *ordre* documentaire. C'est le cas par exemple des photographies que la plupart des chercheurs prennent eux-mêmes au cours des fouilles, que ce soit lors de la prise de vue ou lorsqu'ils les rangent, leur projet ne va pas au-delà de leur usage personnel. C'est une pratique plus proche de la prise de notes que de la documentation.

⁵⁴ Manuel Zaklad, « Processus de documentation dans les Documents pour l'Action (DopA) », *Le numérique : impact sur le cycle de vie du document*, Université de Montréal, 13-15 octobre 2004, disponible en ligne : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-1209>.

⁵⁵ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980.

⁵⁶ Jean-Michel Salaun, « Web, texte, conversation et redocumentarisation ». *Actes des JADT 2008*, Lyon, 12-14 mars 2008, 2008, p. 1-9.

⁵⁷ Manuel Zaklad, op. cit.

Enfin, la photographie est mise en contexte au sein de différentes productions sémiotiques dans le cadre de projets de médiation ou de communication, pour lesquels elle sera souvent choisie pour des qualités informatives différentes de celles qui lui avait été reconnues dans d'autres contextes. Ce déplacement va encore une fois modifier son statut et le regard porté sur elle. D'autres critères que ceux qui avaient primé pour lui accorder une valeur documentaire peuvent alors entrer en ligne de compte et provoquer des tensions fortes entre les producteurs de cette image (i.e. les chercheurs garants de sa validité scientifique) et ceux qui entendent la mettre au service d'autres projets et qui seront sans doute intéressées par d'autres de ces aspects.

Chaque situation ou anticipation d'usage va contribuer à définir une valeur à la fois intrinsèque et extrinsèque aux images. Cette attribution de valeur est liée au projet au sein duquel elle est mobilisée, mais elle dépend aussi très fortement des choix qui ont été opérés à chacune des étapes du processus qui vient d'être détaillé.

En revenant de manière plus détaillée sur chacun de ces moments : captation, documentarisation, médiatisation, j'ai voulu montrer en quoi ce sont des processus d'attribution de sens qui conditionnent et d'une certaine manière prédéterminent les possibilités de circulation des clichés produits et l'interprétation qui pourra en être faite.

1.1.2 La photographie, outil des chercheurs

La photographie a progressivement complété, et, pour une certaine part, remplacé le dessin dans la démarche de documentation et dans la constitution des dossiers de fouille. Mais les équipes d'archéologie ne photographient ou ne dessinent pas que les chantiers. Elles s'intéressent aussi à tout ce qui les entoure : le paysage, la faune, la flore, les membres de l'équipe de fouille, les habitants de la région dans leurs activités quotidiennes font partie des images couramment adjointes à la base documentaire. Il n'existe pas de normes écrites précises, indiquant comment ces différentes informations doivent être documentées, cependant les usages institués dans le temps, les guides méthodologiques ou encore la formation sur le terrain contribuent à la transmission de pratiques très largement partagées par l'ensemble de la communauté des chercheurs de cette discipline.

Si l'on exclut les étapes préparatoires au choix de la zone de fouille – qui diffèrent selon que la recherche est menée dans le cadre d'opérations d'archéologie préventive

ou dans le cadre d'une recherche programmée – la fouille proprement dite comporte trois grandes phases : collecte et description ; analyse et interprétation ; restitution⁵⁸.

La prise de vue fait, de longue date, partie intégrante des techniques mises en œuvre par les archéologues au cours de leurs recherches et Antoine Chéné propose de distinguer trois types de photographies d'archéologie qui correspondent assez grossièrement à ces trois phases :

- Les images *témoignages* de l'existence d'un objet ou d'un groupe d'objets, dont l'objectif doit être de « montrer », d'attester d'une situation ou de la présence d'un objet dans un lieu dont la configuration est appelée à changer du fait de l'évolution des fouilles ;
- Les images *démonstrations*, construites comme « des discours visuels tenus à l'appui de la théorie élaborée par le chercheur » et dont la réalisation demande une bonne intercompréhension entre l'archéologue et le photographe
- Les images *illustrations*, photographies à dominante esthétique destinées à rendre les publications scientifiques « plus agréables et moins confidentielles. »⁵⁹

Les observations ont cependant rapidement permis de constater que les frontières entre ces grands types étaient relativement mouvantes et qu'en outre, certaines images répondaient, mieux que d'autres, à plusieurs types d'attentes. Ainsi, une photographie de terrain, sur laquelle figure de manière très visible un outil emblématique comme le théodolite, a été utilisée par la chargée de l'action culturelle pour présenter le métier d'archéologue aux enfants. Pour les chercheurs, c'est une *mauvaise* prise de vue car l'objectif est pour eux d'éviter la présence d'outils lorsqu'ils effectuent un relevé.

La documentation visuelle des fouilles (dessins, relevés topographiques, photographies) est assurée par des spécialistes des différentes techniques. En fonction des moyens dont chaque équipe dispose et de ses choix méthodologiques, les prises de vue que l'on pourrait qualifier *d'officielles* sont effectuées soit par un

⁵⁸ Jean-Pierre Demoule et al., *Guide des méthodes de l'archéologie*, Paris : La Découverte, 2009 ;
Thomas Hester et al., *Field methods in archaeology*, Walnut Creek, ca : Left Coast Press 2009 ;
Philip Barker, *Techniques of Archaeological Excavation*, Troisième édition, Londres : Routledge, 2002.

⁵⁹ André Chéné et al., *La pratique photographique en archéologie*, Aix-en-Provence : Edisud, 1999, p. 14.

photographe spécialisé soit par un archéologue-photographe. Cependant, les pratiques ont notablement évolué avec l'arrivée des appareils photo numériques. Ces appareils sont maintenant très fréquemment utilisés par d'autres membres de l'équipe de fouille, dans les phases de recueil d'information, que ce soit sur les sites ou lors de l'analyse des objets. Le numérique offre de très nombreux avantages que n'avaient pas les techniques mises en œuvre précédemment : simplicité de la mise au point, prise de vue sans viseur, rapidité de la prise en série, datation et géo-localisation des clichés, mais également diminution sensible du coût.

Les photographies se sont donc multipliées selon des facteurs quasi exponentiels sur certains chantiers. Les chercheurs estiment d'ailleurs qu'ils en prennent trop, mais dans le même temps, ils considèrent tous que la plus mauvaise photo est « celle que l'on n'a pas prise ». Ces photographies s'apparentent, pour eux, à une prise de note informelle, la couverture photographique destinée à la constitution de la documentation de fouille étant assurée par ailleurs.

Cependant, il n'est pas rare que des clichés *a priori* destinés au seul usage personnel des chercheurs soient versés à un moment ou à un autre dans les archives qui constitueront la documentation du chantier concerné. Pourtant, ils évoquent toujours leurs pratiques en référence au travail du photographe ou du collègue chargé de la prise de vue sur le terrain, qui eux prendraient les « vraies » photos.

De ce point de vue, ils distinguent deux types de photographies : très grossièrement, celles qu'ils qualifient de « bonnes » – et qui sont le plus souvent réalisées par les photographes professionnels ou par des collègues particulièrement compétents – et les photographies *de travail* – dont ils sont généralement les auteurs et qui s'apparentent à une pratique photographique amateur. Ils opèrent également un autre type de qualification (non exclusive de la première), qui repose plutôt sur des critères esthétiques et qui leur permet de repérer les « belles » photos ».

Plus globalement, pour nos informateurs⁶⁰, les bonnes photos sont celles qui « informent », qui « montrent », qui sont « lisibles ». Les « belles » photos sont celles qui sont bien cadrées, contrastées, « publiables ». Enfin, les photos « ratées » seront jugées comme telles aussi bien sur des critères esthétiques que sur leur incapacité à « informer ». Une photographie sur laquelle « on ne voit rien » peut aussi bien être

⁶⁰ Les expressions entre guillemets sont extraites des entretiens avec l'iconographe et le photographe.

effectivement illisible parce que floue ou surexposée, que parce qu'elle ne montre pas ce qui était attendu. Ces catégories ne sont évidemment pas antinomiques. Une bonne photo peut être belle ou inversement une belle photo peut s'avérer ne pas être bonne à l'aune du projet au service duquel elle est mise. De la même manière, une photo « ratée » peut aussi être la seule « bonne » photo qui ait été prise sur un chantier.

Ces distinctions et l'attribution de ces différentes valeurs reposent sur des normes et sur des représentations que les chercheurs mobilisent en partie implicitement et qui sont relatives d'une part à la manière dont sont construites les images photographiques et d'autre part aux pratiques de fouille, de recherche et de publication dans le domaine de l'archéologie. Il y a un attendu photographique particulier à chaque étape de la recherche, la projection d'un idéal archétypique de ce que serait la meilleure prise de vue. Cet attendu repose sur les usages effectifs des chercheurs, mais les archéologues se réfèrent aussi à des usages symboliques de référence, portés par le collectif auquel ils se rattachent⁶¹.

Ainsi, il a été difficile, au départ, d'obtenir que les chercheurs me montrent leurs « mauvaises » photos personnelles ou encore qu'ils reconnaissent qu'ils gardaient finalement tous leurs clichés, alors qu'ils affirmaient d'emblée qu'une grande partie de ceux qu'ils avaient pris lors de campagnes précédentes avait vocation à être supprimée de leurs disques durs⁶². Cette relative occultation d'une partie de leurs activités ne peut pas être attribuée uniquement à l'écart entre la pratique et le discours que les acteurs peuvent tenir sur elle au cours d'un entretien. Elle a également à voir avec l'attribution d'une valeur symbolique de recevabilité de certaines images et de certaines pratiques dans le champ de l'archéologie. Dans ce cadre, ils pensaient avoir une pratique singulière qui ne leur paraissait pas

⁶¹ Joëlle Le Marec & Igor Babou, « De l'étude des usages à une théorie des composites : objets, relations et normes en bibliothèque », in Emmanuël Souchier; Joëlle Le Marec, Yves Jeanneret (dir.), *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris : Éditions de la BPI/Centre Pompidou, 2003.

⁶² Une des difficultés de l'observation venait de ce qu'une partie importante du travail d'analyse et d'interprétation des vestiges est maintenant effectuée avec l'aide d'ordinateurs. Les supports documentaires ne deviennent de ce fait matériellement appréhendables que lorsqu'ils « sortent » de la machine pour être imprimés ou publiés. Nous devions donc avoir accès aux ordinateurs personnels des chercheurs pour comprendre par exemple quels modes de classement ils avaient adopté pour ranger leurs documents ou s'ils suivaient une norme particulière pour le nommage de leurs fichiers.

représentative de celle que nous voudrions voir en venant observer et interroger des archéologues.

Le fait qu'ils soient tous des scientifiques, habitués à s'interroger sur leurs méthodes, les a cependant assez rapidement amenés à se considérer eux-mêmes comme des sujets d'étude pour d'autres chercheurs. Leurs pratiques quittaient alors la sphère d'usage de l'archéologie et entraient dans un autre univers interprétatif. Les photographies qu'ils avaient prises prenaient sens dans ce nouveau contexte socio-épistémique et ils pouvaient les regarder différemment. Ce n'étaient plus de mauvaises photos d'archéologies, mais des révélateurs de leurs pratiques, qu'ils pouvaient ainsi mettre à distance pour les observer avec moi⁶³.

Ils reconnaissent volontiers que les appareils photo numériques ont notablement modifié leurs pratiques et qu'ils ont même tendance à prendre trop de photographies mais, dans le même temps, la recherche archéologique est une pratique destructive et le prélèvement de traces, qu'il se fasse par le biais de dessins, de prises de vues ou de relevés topographiques, est une part importante de la démarche scientifique. De plus, les plannings sont toujours très serrés et le temps imparti restreint car il faut à tout prix éviter « d'arrêter le chantier ». Un temps spécifique est prévu pour que le photographe ou l'archéologue officiellement chargé de la prise de vue puisse prendre des clichés à des moments précis de l'avancement du chantier.

Plusieurs chercheurs ont cependant insisté sur le fait qu'il était important pour eux de prendre leurs propres photographies, même lorsqu'un photographe spécialisé était disponible pour travailler avec eux, que ce soit sur le terrain ou au cours des travaux post-fouilles. Cette démarche de prise de vue a deux fonctions principales : d'une part, les chercheurs tentent de récolter un maximum d'information dans le temps qui leur est imparti et les photographies sont pour eux un moyen beaucoup plus rapide que la prise de note manuscrite ou le dessin pour conserver la mémoire du déroulement des opérations et des éléments les plus marquants. D'autre part, l'appareil photo fonctionne comme un *focaliseur* d'attention, il force d'une certaine manière leur regard à se poser, à analyser autrement le site ou les objets, à s'en approcher et à les questionner différemment.

⁶³ L'un des chercheurs, particulièrement intéressé par ce travail réflexif, et avec lequel nous avons échangé longuement, a même comparé notre discussion à une psychothérapie.

Prendre une photographie nécessite de porter une attention particulière à la scène que l'on tente de saisir. Tout d'abord, la prise de vue oblige à choisir le point de vue, le cadrage, l'angle... Le passage par la photographie change le regard. Comme le note Cécile Tardy, il oblige le photographe à imaginer l'image qu'il veut prendre, ce qui l'amène à regarder autrement et à projeter cette anticipation sur la scène qu'il observe et dont il veut conserver une trace⁶⁴. Dans le cas des fouilles archéologiques, c'est une décision qui hypothèque fortement l'avenir, particulièrement dans le cas des photographies de terrain, puisque les scènes photographiées sont généralement appelées à disparaître rapidement au cours du processus de fouille. Ces photographies seront donc les seuls témoignages visuels directs qui perdureront.

Les chercheurs ne peuvent pas toujours choisir le moment le plus propice et certaines prises de vue seront faites dans les conditions techniques les plus défavorables : éclairage zénithal, contre-jour, lumière rasante, mauvaises conditions météorologiques... La position à partir de laquelle la prise de vue doit être effectuée est aussi parfois problématique : en l'absence de matériel d'élévation, ce sont les escabeaux, relativement instables sur des terrains en cours de fouille, qui servent à prendre de la hauteur. Certaines découvertes se situent dans des zones difficilement accessibles ou en cours de déblaiement, ce qui rend les cadrages imprécis. Le manque de recul ou l'absence d'un bon angle de vue empêche une approche optimale du sujet visé. De très nombreuses photographies prises au cours des fouilles sont ainsi considérées comme inutilisables en tant que documentation par l'équipe scientifique du centre.

Lorsqu'il prend ces « notes visuelles », le chercheur n'a pas, au moment où il réalise son cliché, l'intention de produire un document normé, partageable, mais simplement d'enregistrer, pour lui, un instant particulier de son activité. Il pourra s'y reporter pour se remémorer la scène qu'il a vécue mais il n'aura pas été doté des clés de lecture nécessaires pour qu'un lecteur, qui n'aurait pas été témoin de la scène, en comprenne l'intention.

La photographie reproduite dans l'illustration 1 fait partie de cette catégorie : elle est reconnaissable en tant que photographie de fouille, mais disqualifiée en tant que

⁶⁴ Cécile Tardy, *Représentations documentaires de l'exposition*, Paris : Hermann éditeur, 2012. (Cultures numériques)

documentation, c'est pourquoi le photographe de Bibracte l'a enregistrée avec le commentaire « Pas d'infos - image floue, ardoise illisible ».



Illustration 1 : Une photographie « prise de note » - Bibracte ©

C'est également le cas pour une bonne partie des images prises par un chercheur de l'INRAP au cours d'un diagnostic archéologique⁶⁵ mené dans une zone argileuse dans des conditions météorologiques très défavorables : le chantier se déroulait à Magny-Cours, au mois de février. Il avait beaucoup plu, le terrain concerné se trouvait dans une zone inondable et les tranchées creusées par la pelleuse se sont très vite remplies d'eau. Il a dû prendre un grand nombre de photographies, car c'était la seule technique mobilisable assez rapidement pour éviter de tout perdre. Ces images étaient d'une piètre qualité technique, mais surtout n'étaient pas des *documents* au sens plein.

Produire un *document*, c'est en effet faire entrer une production sémiotique dans un projet pérenne au sein duquel elle prendra sens. Il faut pour ce faire « l'équiper d'attributs spécifiques » qui lui permettront « de circuler à travers l'espace, le temps, les communautés d'interprétation⁶⁶ ». La documentation est d'abord un processus

⁶⁵ Le diagnostic consiste à creuser des tranchées à intervalles réguliers en vue d'estimer si des vestiges existent avant la réalisation de travaux d'aménagement. A l'issue du diagnostic, le terrain exploré peut ne jamais être fouillé.

⁶⁶ Manuel Zacklad, « Annotation : attention, association, contribution », in P. Salembier et Manuel Zacklad (dir.), *Annotations dans les Documents pour l'Action*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007, p.31.

communicationnel. Il s'agit en effet d'envisager l'*Autre* de la communication, celui pour lequel le support documentaire est conçu, celui pour lequel l'information collectée est formalisée et inscrite sur un support⁶⁷. Les photographies prises par ce chercheur sont celles pour lesquelles cet *Autre*, s'il n'est pas le chercheur lui-même, est envisagé dans une très grande proximité à la fois en termes de problématique, et dans l'espace et le temps.

Parmi les photographies que ce chercheur a prises à Magny-Cours, certaines ne sont intelligibles que pour lui ou pour ceux qui étaient à ces côtés au moment de la prise de vue. Elles n'ont qu'une « fonction mnésique associative propre pour le récepteur, visant à établir un lien entre l'évènement passé et la situation en justifiant l'évocation différée⁶⁸ ». Elles n'ont pas été dotées des clés de lecture nécessaires pour qu'un lecteur, qui n'aurait pas été témoin de la scène, en comprenne l'intention. C'est le cas par exemple de la photographie reprise dans l'Illustration 2. Elle figure dans l'inventaire des photos du diagnostic, alors que, de l'aveu même de son auteur, elle est « *bien ratée* ».



Illustration 2 : Photographie d'une tranchée prise à Magny-Cours au cours d'un diagnostic archéologique (photographie de Nicolas Tisserand, Archéologue – INRAP)

⁶⁷ Annette Beguin-Verbrugge & Susan Kovacs (dir.), *Le cahier et l'écran. Culture informationnelle et premiers apprentissages documentaires*, Paris : Hermès Science Publications, 2011.

⁶⁸ Manuel Zacklad, op. cit., p.44.

La démarche est toute autre dans le cas de la photographie reproduite dans l'illustration 3. On y distingue nettement une partie de la jambe d'une statuette en bois, ainsi que des débris qui laissent penser que la statuette a été brisée par la pelleuse. La zone était déjà en partie recouverte par l'eau qui continuait de monter. L'archéologue savait en outre que cette zone ne serait probablement jamais fouillée, car les recherches archéologiques en zone humide sont particulièrement délicates et coûteuses. Il n'avait que très peu de temps et devait concilier plusieurs objectifs : disposer d'éléments visuels pour rédiger le rapport de diagnostic, tenter de repérer rapidement les vestiges les plus intéressants et fournir à ses collègues un maximum d'informations techniques pour leur permettre d'exploiter ces découvertes en sachant qu'il ne pourrait jamais retourner sur le terrain. Il a donc posé une règle graduée à côté des vestiges mis à jour et cadré sa prise de vue de manière à ce que l'élément le plus important soit visible dans sa totalité et que la règle soit à l'horizontal.



Illustration 3 : Photographie d'une statuette en bois prise à Magny-Cours au cours d'un diagnostic archéologique (photographie Nicolas Tisserand, Archéologue – INRAP)

C'est autant par la mise en image de sa volonté de documenter la scène qu'il photographie que par sa composition ou que pour ce qu'elle représente qu'il énonce le statut documentaire de cette photographie.

Bien que l'échelle soit difficilement lisible et que les vestiges *in situ* se confondent partiellement avec la terre, elle a été dotée des éléments qui permettront aux spécialistes de la reconnaître et d'en faire une lecture experte en tant que document d'archéologie. Les archéologues auxquels elle est adressée ont une grande habitude de ce type de documents, qu'ils prennent et qu'ils interprètent couramment dans le cadre de leurs propres recherches. Ils connaissent d'autre part parfaitement les caractéristiques visuelles et les conditions habituelles de prise de vue des scènes photographiées dans ces lieux. Ils appréhendent donc ces images en tant qu'outils d'aide à l'étude de ce terrain particulier, dans la continuité du projet qui était celui du photographe et sur la base d'un questionnement scientifique qu'ils partagent avec lui.

De plus, la préparation et le choix de la prise de vue sont étroitement liés à la problématique à partir de laquelle les fouilles sont envisagées. Ainsi, sur le site de Bibracte, où le travail du métal était une activité importante, le photographe étudie longuement les objets pour tenter de rendre compte de tous les détails qui pourraient intéresser les chercheurs avant de les photographier. Il n'a pas de consigne particulière à respecter, en dehors des normes de prise de vue. Les archéologues lui font totalement confiance pour « *faire parler* » les objets et, effectivement, ses photographies, généralement prises en série, décortiquent si bien les objets qu'elles ont souvent permis de mettre en relief des éléments que l'observation préalable n'avait pas révélés. Le grossissement de certains détails, le choix de l'éclairage ou de l'angle de prise de vue modifient la perception que le chercheur pouvait avoir de l'objet et en proposent de nouvelles approches.

Les deux photographies reproduites dans l'illustration 4 représentent le même objet qui, selon la position dans laquelle il est photographié fait penser soit à une tête de cheval (a), soit à un sanglier (b). Les archéologues n'avaient pas encore analysé l'objet au moment de la prise de vue. Le photographe a donc fait deux propositions d'interprétation. Ces images s'adressent aux chercheurs chargés d'étudier l'objet aujourd'hui, mais elles permettent également de conserver la trace du questionnement qui a suivi la découverte de l'objet. Cette mise en image de l'hypothèse permet également de ne pas hypothéquer l'avenir et de rendre compte, pour les futurs archéologues de la démarche de questionnement qui a suivi la découverte de l'objet. Car ces photographies sont aussi des archives *en devenir* et cette anticipation d'usage amène le photographe à faire des choix qui vont au-delà de ce que ses contemporains lui demandent. Il va donc en permanence tenter de concilier deux objectifs qui situent l'image dans des temps et des projets d'usage différents :

ses photographies doivent pouvoir accompagner la réflexion que mènent les chercheurs au moment où les prises de vue sont réalisées ces mêmes photographies vont également circuler dans d'autres temps et être mises au service d'autres projets à la fois en tant qu'archives et en tant que documentation de la pratique archéologique. Il lui faut tenter de ne pas les enfermer dans des logiques locales.



a) L'hypothèse de la tête de cheval



b) L'hypothèse du sanglier

Illustration 4 : photographies d'un objet « hypothétique »

Ces images sont des outils de travail pour les chercheurs. Ils n'hésitent pas à les construire ou à les modifier pour mieux approcher et tenter de comprendre les sujets et objets représentés. Sur certains chantiers, les découvertes les plus significatives sont replacées *in situ* après avoir été nettoyées et éventuellement reconstituées : un corps est replacé dans sa sépulture, une amphore est repositionnée dans une pièce de vie. L'objectif est de mettre en évidence les caractéristiques essentielles du sujet central⁶⁹. Les photographies prises après cette reconstitution n'attestent donc pas d'une situation constatée, mais bien d'une situation construite pour les besoins de la démonstration.

Les photographes et les chercheurs ont également recours à des logiciels de traitement de l'image. *A minima*, le renforcement des contrastes ou la modification de l'équilibre des couleurs permet de mettre certains détails en exergue, de formuler des hypothèses quant à la nature exacte de certaines traces, d'expliquer des modes de fabrication... Des informations complémentaires, telles qu'une échelle ou une étiquette peuvent aussi être ajoutées *a posteriori*.

⁶⁹ Gabrielle Feyler, « Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 », *Mélanges de l'École française de Rome*, vol. 99, n°2, 1987, p. 1019-1047.

Les transformations peuvent être plus radicales. Ainsi, une chercheuse, qui réalisait une étude sur les figurines d'animaux en métal présentes sur le site, a demandé au photographe de recouper numériquement un ensemble d'enseignes militaires découvertes au XIX^e siècle et sur lesquelles figuraient des sangliers. Ces enseignes avaient été ressoudées à l'époque, mais certaines soudures semblaient problématiques. Le découpage numérique a permis de proposer d'autres reconstitutions possibles des pièces, sans devoir démonter les enseignes (cf. illustration 5). Ces montages sont, comme le sanglier et le cheval de l'illustration 4, des hypothèses mises en images. Le passage par la représentation facilite la remise en question des assemblages réalisés un siècle plus tôt en conceptualisant les propositions d'assemblage, pour les détacher clairement des objets auxquelles elles se réfèrent.

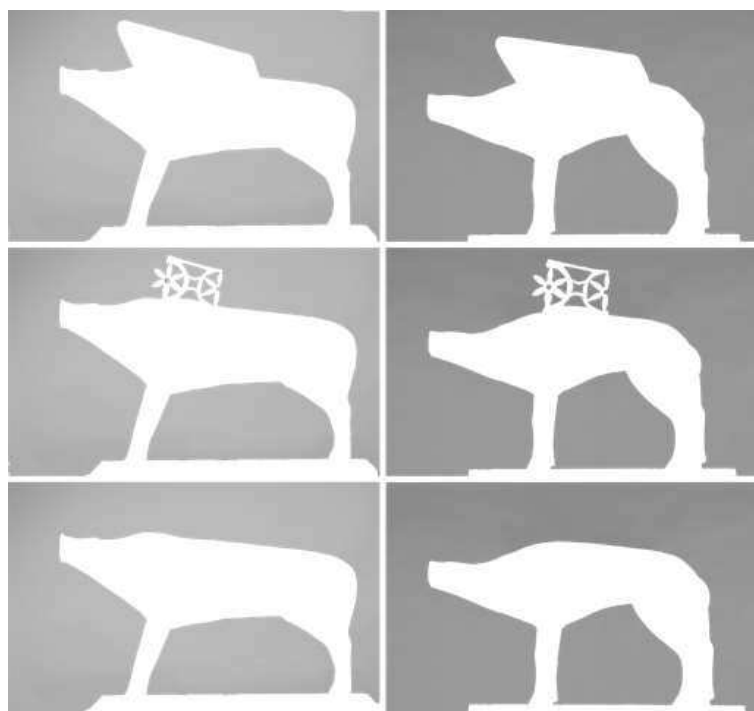


Illustration 5 : deux enseignes militaires recomposées numériquement

Ces nouvelles représentations des animaux n'existent que sur ces pseudo-photographies. À l'instar des schémas et des dessins réalisés par les chercheurs, sont des représentations formelles conçues comme des supports de raisonnement, dans le prolongement d'une théorie à propos de l'élément étudié.

L'intérêt de ces images ne vient pas de leur capacité à objectiver une situation observée, à en fabriquer une reproduction *véridique*, mais bien de l'aptitude du photographe à questionner cette situation, tout en en rendant compte. Comme les

images scientifiques étudiées par Catherine Allamel-Raffin, les photographies de fouille « ne relèvent ni d'un simple prélèvement du réel, ni d'un pur phénomène de langage : elles jouent de la complexité et de l'hybridité des rapports que les images, dans leur diversité, entretiennent avec les objets qu'elles trahissent, exhibent ou formalisent⁷⁰ ».

La capacité du photographe à produire une bonne photo est intimement liée à sa capacité à « lire » le terrain, à repérer les nuances de couleurs ou de relief d'une portion de sol, à identifier les indices de la présence d'un objet, ou d'une activité humaine, à « faire parler les objets »... Il faut pour cela connaître les finalités du discours archéologique, ainsi que les formes textuelles et visuelles qui lui sont associées à chaque étape du projet.

Une bonne photographie de fouille serait donc celle qui intègre les normes et pratiques en cours à l'époque et pour la communauté de pratique à laquelle elle est destinée (ici les archéologues) et qui s'énonce en tant que document de fouille. Ceci est d'autant plus notable que la décision quant à la recevabilité de telle ou telle image est également directement liée aux attendus propres à chaque étape du projet de recherche. Nos interlocuteurs ont, bien entendu, insisté sur le fait qu'une même image n'aurait pas la même valeur selon le moment et le lieu où elle serait utilisée, mais c'est plutôt la figure du *lecteur modèle* qui se dessine en filigrane lorsqu'ils évoquent leurs pratiques, particulièrement quand ce sont les qualités informatives d'une image qui sont évoquées. La théorie de la coopération textuelle élaborée par Umberto Eco s'applique aussi bien à la production du sens de l'image qu'à celle d'un texte⁷¹. Leur signification ne peut naître que de la rencontre avec un lecteur. Ces images sont d'autant plus lisibles pour les chercheurs que l'écart entre leurs catégories de pensée et les caractéristiques formelles des photographies est faible. La plus ou moins grande lisibilité de chaque image dépend de « l'accord, l'adéquation

⁷⁰ Catherine Allamel-Raffin, « La complexité des images scientifiques. Ce que la sémiotique de l'image nous apprend sur l'objectivité scientifique », *Communication & langages*, n° 149, p. 97-111, 2006.

⁷¹ Umberto Eco, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Editions Grasset, 1979.

entre le code exigé par l'image (ainsi que la situation de réception) et le code incorporé, intériorisé par le sujet social⁷² ».

Pourtant le photographe de Bibracte, affirme qu'il n'est « qu'un outil » au service des chercheurs. Cette tentative de s'effacer en tant qu'auteur montre que la limite entre objectivité et point de vue est particulièrement ténue et que le principe même de l'existence d'une intention communicationnelle semble parfois suffire à faire planer le doute sur la qualité de l'information transmise.

Mais c'est justement parce qu'il n'y a pas de transparence énonciative que cette photographie est un document au sens plein du terme : le photographe a formulé son projet documentaire en la composant. Sa présence sur les lieux est visible et son statut d'observateur, au service de la recherche archéologique revendiqué.

Les entretiens que j'ai eus avec les différentes personnes que j'ai rencontrées à Bibracte, que ce soit les chercheurs, le photographe, l'iconographe ou les chargées de l'action culturelle montre d'ailleurs que pour eux, une « bonne » photographie est une photographie qu'ils qualifient d'« *intelligente* », d'« *informative* », d'« *intéressante* » mais c'est surtout une photographie « *qui parle*⁷³ ». L'analyse de celles qu'ils considèrent comme les « *meilleures* » en termes documentaires et du point de vue communicationnel (et donc les plus « *parlantes* ») montre que ce sont celles pour lesquelles, à qualité technique égale, le photographe est parvenu à résoudre au mieux la tension entre trois objectifs énonciatifs :

- montrer que l'on représente quelque chose de la réalité observée ;
- montrer que l'image ainsi produite a statut de « document » ;
- s'adresser à un groupe social de référence en anticipant ses attentes et en respectant ses normes.

Ce sont celles par lesquelles le photographe énonce le plus clairement sa présence en démontrant par ses choix de prise de vue et de construction de l'image, son projet documentaire et l'appartenance de ses clichés à ce genre.

⁷² Jean Davallon, *L'image médiatisée : de l'approche sémiotique des images à l'archéologie de l'image comme production symbolique*, Thèse de doctorat d'état es Lettres et Sciences Humaines, EHESS, 1990, p. 10.

⁷³ Expressions employées les plus fréquemment au cours des entretiens pour préciser ce que serait une « bonne » photo.

Lorsqu'il prend un cliché, il cible un lecteur modèle, c'est-à-dire un lecteur qui possède les connaissances requises pour saisir ses intentions, mais également interpréter les non-dits de sa proposition. Ces objets documentaires sont des artefacts culturels construits par la prise de vue et interprétés par la lecture d'un support visuel. Leur interprétation nécessite une *littératie*, c'est-à-dire une acculturation qui dépasse la reconnaissance de la scène représentée pour s'attacher à toutes les procédures de communication qui reposent sur des formes visuelles spécifiques, en liaison étroite avec des situations sociales de référence⁷⁴. L'iconographe, qui a compris l'importance de la construction de l'image, insiste d'ailleurs sur la nécessité pour les chercheurs de parler avec le photographe pour « *qu'il fasse ensuite parler les objets* ».

Cette collaboration ne vise pas simplement à améliorer la prise de vue. Comme l'ont montré Philippe Roussin et Marc Pataut, elle est aussi « de l'ordre de l'expérimentation, de la tentative et de l'expérience⁷⁵ ». En effet, ce n'est pas la réflexivité qui définit principalement la collaboration du photographe avec les chercheurs, mais l'opérationnalité.

La remarque du photographe, relative à son statut d'« outil », prend alors un tout autre sens. La scientificité des images qu'il prend viendrait non pas de sa capacité à d'objectiver la situation observée, à en fabriquer une image véridique, mais bien de sa capacité à questionner cette situation. Sa contribution au projet ne serait donc pas de l'ordre de celle que pourrait fournir un outil technique au scientifique, mais de celui qu'apporte le recours à un outillage conceptuel⁷⁶.

En dehors de son travail de photographe d'archéologie, le photographe prend également de nombreuses photographies qui s'inscrivent dans d'autres projets qui

⁷⁴ Jack Goody, *La raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

⁷⁵ Philippe Roussin & Marc Pataut, « Photographie, art documentaire », *Tracés*, Hors-série : À quoi servent les sciences humaines ?, 2011, p. 47-66.

⁷⁶ A ce titre, les archéologues considèrent le dessin comme plus « *parlant* » que la photographie, lorsqu'il s'agit de rendre compte par l'image du détail de la composition d'un carré de fouille ou de la forme d'un objet. Le dessin, comme Dominic Lopes l'a montré à propos des dessins lithiques réalisés par les archéologues, sont des représentations d'une objectivité *mesurée*. « Les dessins lithiques incorporent des interprétations qui sont très difficiles à effectuer par l'acte d'inspecter des photographies, et c'est ce qui les rend si utiles en archéologie ». (cf. Dominic Lopes « Drawing in a social science : Lithic illustration », *Perspectives on Science*, vol. 17, no 1, 2009, p. 5-25)

ont tous, d'une manière ou d'une autre, vocation à documenter le site archéologique dans une de ces dimensions, tout en construisant en parallèle l'identité visuelle du lieu. Les activités menées dans le cadre de l'action culturelle, la saison culturelle ou encore les expositions temporaires font par exemple systématiquement l'objet d'une couverture photographique. La valorisation de ces activités repose en partie sur une couverture photographique spécifique mais également sur le réemploi de photographies prises dans le cadre des autres projets⁷⁷.

À chaque projet vont correspondre des types visuels qui répondent à des normes ou reposent sur la représentation de ce qui serait le mieux à même de rendre compte de la part du réel qu'il s'agit de documenter. Le recours à ces types permet au photographe de revendiquer sa démarche documentaire. Il va même fréquemment sur-jouer les règles et les archétypes, s'en amuser, les détourner ; montrant ainsi qu'il n'est pas dupe.

Les discussions que nous eues avec lui et avec l'iconographe montrent bien la difficulté récurrente à laquelle ils sont confrontés : Les photographies, pour rendre compte de la manière la plus informative possible d'un des aspects de la vie sur le site, entrent presque nécessairement dans des catégories et se réfèrent à des types : les *in situ*, les photographies « de labo », le photoreportage, le paysage, la muséographie...

Chaque catégorie repose sur des codes formels et culturels qui attestent de leur validité documentaire (ou plutôt *documentante*) locale. Lorsque le responsable scientifique du site demande une photographie d'une série de pièces de monnaie au photographe, il y a une entente tacite sur le résultat attendu. De même, pour rendre compte de la nouvelle muséographie, le photographe produira le genre de photographies qui ont cours en la matière, au temps t. De par sa formation d'archéologue et sa longue pratique de la photographie de fouille, il a acquis une très bonne connaissance de ce qui fait une bonne photo de fouilles.

Dans d'autres domaines, comme lorsqu'il réalise un photoreportage par exemple, il aura une approche à la fois plus intuitive et plus mimétique⁷⁸. Cependant ses

⁷⁷ L'iconographe du centre de recherche a réalisé en 2009 un tableau récapitulatif qui recense plus de quarante types de photographies en fonction de leur utilisation à Bibracte.

⁷⁸ Les normes qu'il applique restent cependant fortement ancrées dans le domaine de la documentation scientifique. Le fait qu'il soit très fortement attaché à la région et qu'il habite sur

photographies entrent dans de grandes catégories qui correspondent à autant de gestes documentaires. Chaque couverture photographique vise à modéliser l'objet, la scène ou la situation en fonction du projet documentaire au service duquel la photographie sera mise. Le modèle étant compris ici comme « une production de l'esprit visant à représenter symboliquement un phénomène⁷⁹ » et donc une représentation possible d'un élément du monde, développé dans le prolongement d'une théorie à propos de cet élément⁸⁰.

L'objet scientifique	La carte postale	L'archive	Le support pédagogique	Le photo reportage
 	 	 	 	 
Objectivation Neutralisation	Naturalisation Stéréotypes	Documentation Archétypes	Didactisation Scénotypes	Narrativisation Humanisation
Objets et lieux hors du monde Suppression de la perspective du point de vue, des ombres...	Paysages figés, Absence d'êtres vivants Esthétisme	Scènes figées Objets remarquables muséographiés Neutralité	Mises en scène Présence éventuelle d'êtres vivants Objets archétypiques en contexte	Scènes vivantes Personnages actifs, reconnaissables, Objets en situation Proximité

Illustration 6 : Critères sur lesquels reposent différentes catégories documentaires.

L'illustration 6 reprend quelques types documentaires attendus en fonction de l'usage prévu. Ce tableau n'a aucune prétention à l'exhaustivité. J'ai simplement voulu placer ces types sur une ligne que j'appellerai « d'humanisation » qui permet de mettre en regard les critères prééminents pour assurer la crédibilité de chaque type.

place vont également influencer sur sa pratique photographique, sur sa manière de *voir* et donc de rendre compte du site.

⁷⁹ Jean-Louis Le Moigne, *La modélisation des systèmes complexes*, Paris : Editions Dunod, 1993, p.172.

⁸⁰ Jacques Bertin, *La graphique et le traitement graphique de l'information*, Paris : Flammarion, 1977.

La photographie d'un objet scientifique va par exemple être considérée comme plus crédible si elle démontre la capacité du photographe à objectiver et à « neutraliser » la scène : l'absence d'éléments de contextualisation, le choix de points de vue zénithaux ou encore la suppression des ombres portées placent les objets et les scènes photographiées hors du monde. Ils *stérilisent* les représentations et deviennent alors des abstractions scientifiques. A l'autre bout du spectre, se situeraient les photographies qui sur-jouent la narration. Des personnages qui semblent actifs, captivés, intéressés, joyeux... des corps visiblement et clairement engagés dans des activités prenantes sont le gage d'un reportage réussi, qui montre *a contrario* de l'image scientifique l'exubérance de la vie.

L'objectif n'est pas ici de faire un inventaire de tous les types possibles, si tant est que ce projet soit réaliste, mais de montrer que la recevabilité relative d'une image repose sur un rapport particulier entre conditions de vérité, stéréotypages et stratégie argumentative propre à chaque attendu.

1.1.3 Conditions de vérité du discours photographique

Comme Michel Foucault, l'a montré, à propos du discours scientifique, chaque période de l'histoire est caractérisée par l'existence d'un certain nombre de conditions de vérité qui encadrent ce qui est possible et acceptable⁸¹. La photographie documentaire est une forme de discours tenu sur les lieux, dont la recevabilité en tant que document au sens plein est, elle aussi, conditionnée par certaines conditions de vérité. Sa véracité, sa capacité à témoigner du réel sont liées à la croyance en ce qui pourrait *faire document* à un moment et pour un groupe social donné.

Le photographe s'applique à produire les photographies que le collectif auquel il s'adresse reconnaît comme un mode de documentation possible et acceptable à l'aune du projet que ce collectif forme pour ces images. Pour ce faire, il va opter pour un mode de construction des images, une mise en scène qui vont tout à la fois documenter l'élément concerné et entrer dans une des catégories documentaires acceptables à l'aune du projet au sein duquel cet élément prend place.

⁸¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

Mais dans le même temps la photographie, pensée comme un outil propre à accompagner la démarche scientifique ou à « révéler l'invisible », doit permettre de faire des découvertes, de changer de regard, de voir les choses sous un autre angle. Le photographe va tenter des expérimentations, choisir des points de vue originaux, prendre des initiatives qui vont au-delà de ce que ses commanditaires lui demandent.

Il est cependant presque impossible d'échapper à un retour du *cliché* puisque même si le photographe parvient à prendre des photographies différentes, elles vont presque immédiatement faire série, entrer dans des corpus, être associées, comparées, reproduites, jusqu'à finalement constituer un nouveau stéréotype.

Le photographe va jouer en permanence sur cette dualité : se rapprocher des types attendus pour faire reconnaître la validité documentaire de ses photographies et s'en éloigner ou tenter d'y échapper pour ne pas renforcer les stéréotypes et par-delà empêcher de penser autrement le site, d'en permettre l'analyse.

Les photographies reproduites dans l'illustration 7 sont exemplaires de ce jeu permanent. Toutes représentent des pièces de vaisselle : assiettes, cruches, plats... Elles ont été prises en suivant les normes et la méthodologie préconisées dans le domaine de l'archéologie : photographies d'ensemble, photographies de chacun des objets, puis photographies des détails les plus significatifs. Ce qui en fait des archétypes formels. Elles sont fabriquées selon un procédé qui s'apparente, comme nous l'avons vu, à la « stérilisation », c'est-à-dire par élimination de toute trace de vie sur l'image : les clichés sont pris au laboratoire, les objets sont disposés sur un fond neutre, blanc ou gris, l'éclairage artificiel est disposé de manière à éliminer les ombres... Cependant, si les objets photographiés dans la colonne de droite sont bien des objets de l'époque gauloise, les trois autres sont des mises en scène de la vaisselle du restaurant du musée que le photographe s'est amusé à traiter « à la manière de... » découvertes archéologiques. Il joue sur le stéréotype rattaché à la photographie de l'objet scientifique et ce faisant, il rattache les objets du présent au passé gaulois du site et à son statut de chantier de fouilles archéologiques.

Ces photographies sont des trompes l'œil : on n'y voit plus la vaisselle du restaurant, mais des vestiges de l'époque des Eduens et si elles se trouvaient séparées de l'apparat textuel qui situe les objets dans leur contexte d'appartenance, elles donneraient presque automatiquement lieu à des interprétations erronées. Le photographe les a prises à la demande du potier qui a conçu la vaisselle du restaurant en respectant les techniques et les formes de pièces originales de l'époque gauloise. Le fait de les photographier de la même manière que les vestiges

archéologiques est un hommage rendu à la qualité du travail de ce potier, mais c'est aussi une manière d'abolir le temps et de rompre la frontière symbolique qui sépare les objets du patrimoine des objets du quotidien.



a) La vaisselle du restaurant

b) Des vestiges de l'époque gauloise exposés au musée

Illustration 7 : Photographies d'objets prises au laboratoire

Cette série illustre la volonté de « *changer le regard des visiteurs et des éditeurs sur l'époque gauloise et sur les pratiques de recherche archéologique* » qui anime l'équipe chargée de l'action culturelle. De l'image d'Épinal de Vercingétorix jetant ses armes aux pieds de César, aux aventures d'Astérix le gaulois, l'époque gauloise a donné lieu à la production d'une iconographie très riche et souvent très éloignée de ce que les recherches archéologiques les plus récentes ont permis de découvrir. Pour parler des gaulois aujourd'hui, il faudrait donc déconstruire en grande partie ces représentations, mais l'attrait des visiteurs pour le site passe aussi par elles. C'est

pourquoi la médiation va jouer sur les deux niveaux. D'un côté la boutique du musée propose par exemple des cartes postales de la statue de Vercingétorix érigée en 1866 sur le site présumé d'Alésia ou des figurines de la bande dessinée Astérix le gaulois. De l'autre, l'iconographe veille scrupuleusement à la justesse des sujets et au respect des informations scientifiques associées aux images issues du site et utilisées dans différentes publications. Elle tente aussi d'inciter les éditeurs à ne pas publier toujours les mêmes photos. L'exemple qu'elle cite le plus souvent est celui de la maison gauloise reconstituée qui est installée au rez-de-chaussée du musée. Cette maison est constituée de deux pièces : une cuisine et une chambre à coucher, mais elle déplore que « *dans tous les manuels on retrouve la cuisine* ». Elle essaie de proposer d'autres vues aux éditeurs qui la contactent et, lorsqu'ils choisissent quand même la cuisine, elle envoie systématiquement la légende qui devra accompagner la reproduction car « *sinon les enfants pensent que la cuisine c'est toute la maison* ».

La même difficulté se pose pour d'autres sujets, comme par exemple celui dont traitent les photographies classées dans la catégorie « ambiance fouilles » dans la photothèque. Ces photographies, comme celles que Michel Peroni et ses collègues ont analysées dans leur livre *Le travail photographié*, mettent en scène l'activité pour mieux la documenter. Les personnes se savent photographiées : elles prennent la pose, arrêtent leurs gestes, se tournent vers l'objectif. Ce faisant elles nous renseignent sur la manière dont les fouilleurs et le photographe (qui est lui aussi un archéologue) pensent rendre intelligible leur activité⁸².

Pourtant le photographe tente de montrer toutes les facettes du travail des fouilleurs y compris dans ses aspects les plus rébarbatifs (personnages trempés qui pataugent dans la boue, visages qui montrent l'épuisement, accidents...), mais ces photographies ne sont jamais choisies pour être éditées, même lorsqu'il s'agit de présenter la réalité du métier d'archéologue. La priorité est donnée aux photographies prises par beau temps, sur lesquelles les personnages sont actifs, souriants, visiblement passionnés, où « *le geste est juste et les mains visibles* ». La photographie d'une jeune femme utilisant un théodolite ou de deux dessinateurs penchés sur leurs cartons qui répondent parfaitement à ces critères, ont été reproduites si souvent que l'iconographe reconnaît qu'elle « *ne peut plus les voir* ».

⁸² Michel Peroni & Jacques Roux, *Le travail photographié*, Paris : Éditions du CNRS, 1996.

Elle a conscience qu'en les choisissant elle est partie prenante dans la reconduction des stéréotypes rattachés à la fouille archéologique, mais elle sait aussi que ces outils et ces méthodes de relevé font partie des connaissances les plus communément partagées à propos de l'archéologie. Ce sont des emblèmes que les visiteurs s'attendent à voir sur un vrai site de fouille et elle ne peut pas les occulter totalement car elles font partie des images qui sont le plus souvent employées pour illustrer le travail des chercheurs dans les publications destinées aux visiteurs. Elles circulent facilement d'un espace de pratique à l'autre en raison de leur qualité formelle et de leur capacité illustrative intrinsèque.

Cependant les publications conçues à Bibracte mettent également en scène des sujets plus austères. On trouve de très nombreuses photographies d'objets découverts lors des fouilles dans tous les supports destinés aux activités pédagogiques et à l'action culturelle. Ces objets, coupés de leur sphère d'usage premier, sont placés dans des contextes interprétatifs qui en changent la destination. Il ne s'agit plus d'aider le chercheur ou de conserver la mémoire des découvertes réalisées sur le site, mais d'y intéresser d'autres destinataires : touristes, scolaires en classe de découverte, visiteurs du musée... Ce déplacement pose la question du statut et du sens de ces images : Sont-elles encore des documents ou ne sont-elles plus que des illustrations ?

Deux exemples, l'un pris dans le domaine de l'animation pour les publics scolaires et l'autre dans le domaine de la communication auprès des visiteurs, nous permettront de montrer que ce changement de contexte interprétatif, qui modifie parfois considérablement le sens des images ainsi mises en scène, n'est envisageable, pour les personnes chargées de la valorisation culturelle du site que sous certaines conditions.

Le premier photomontage a été réalisé à partir des photographies de deux pierres de meule, d'un silex et d'une pierre à aiguiser (cf. Illustration 8). Ces quatre éléments ont été rassemblés sur la même page d'un petit journal de fouille et de post-fouille remis aux élèves qui participent aux classes patrimoine et classes découverte sur le site de Bibracte. La mise en page choisie suggère une « tête de bonhomme » : les pierres de meule forment les yeux, le silex le nez et la pierre à aiguiser la bouche. Ces quatre éléments illustrent la page consacrée à la pierre, ils ont été choisis parce qu'ils ont tous été fabriqués à partir de matière lithique. Cependant ils ont été découverts dans des lieux différents et n'ont pas de lien en termes d'usage. Ils sont totalement sortis de leur contexte d'usage premier, ni leur fonction, ni leurs échelles relatives

n'ont été respectées. L'objectif était d'amener les enfants à s'intéresser aux objets représentés, de leur rendre plus familiers. Ils les retrouveront ensuite au musée où leur usage à l'époque gauloise leur sera expliqué. Ils auront même l'occasion de moudre du blé avec un moulin à grain identique celui dont provenaient les deux pierres de meule. La présence d'une légende précise, indiquant la nature et la taille des différents objets est de première importance pour l'iconographe qui a participé à la conception de ce support pédagogique. Pour elle, cette légende conserve aux objets leur statut de découvertes archéologiques. Les déformations et la décontextualisation opérées pour permettre le montage photo ne lui paraissent pas poser problème à condition que les enfants puissent ensuite remettre les objets dans leurs contextes d'usage original et soient à même d'en comprendre la fonction.

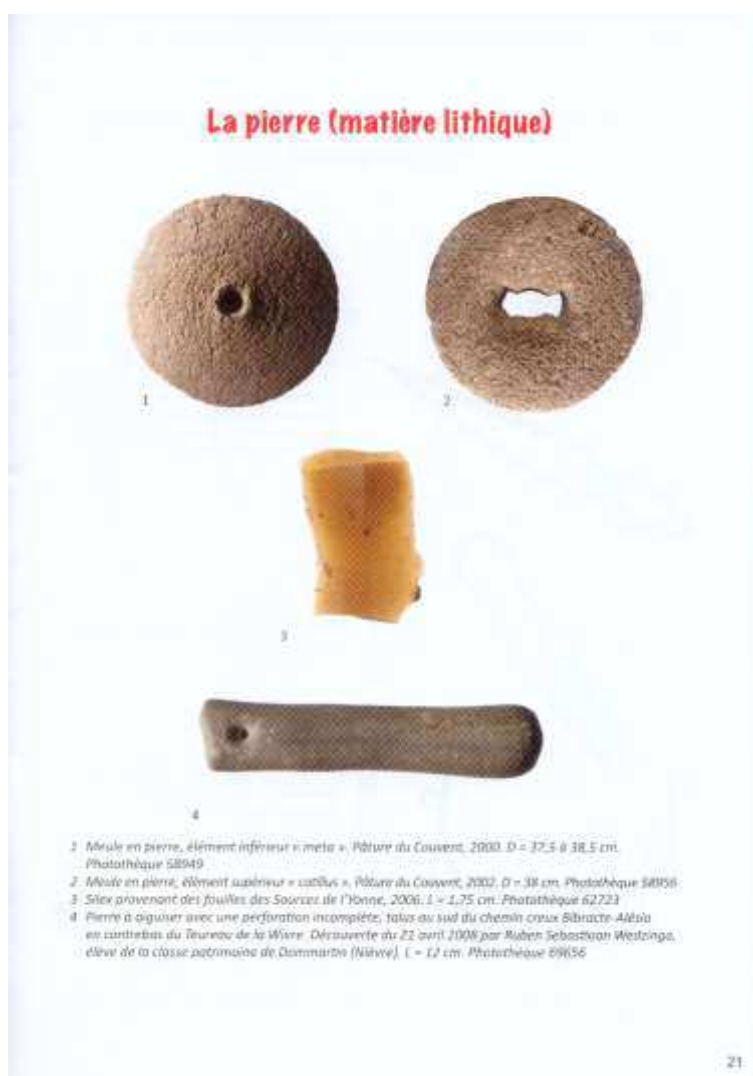


Illustration 8 : Mise en scène d'objets dans un journal de fouille à destination des publics scolaires

Dans un autre cas, l'iconographe considère que le contrat tacite passé avec le visiteur est rompu, alors que l'illustration concernée (cf. Illustration 9) semble particulièrement réussie aux personnes chargées de la communication ainsi qu'aux visiteurs que nous avons rencontrés sur le site. La photographie incriminée est celle d'un bec verseur d'amphore en forme de tête de sanglier. Cette photographie a été utilisée sur la plaquette de présentation du site pour les visiteurs anglophones. La composition de la couverture de cette plaquette a été réalisée en superposant une photographie de la forêt du Mont Beuvray traversée par des rayons du soleil matinal et le fameux bec, dont les teintes de cuivre oxydé ont été adoucies jusqu'à faire penser qu'il pourrait s'agir non pas d'une pièce métallique mais de pierre peinte ou de céramique.

<p>a) Fiche descriptive de la photographie du bec verseur d'une amphore, en forme de tête de sanglier</p>	<p>b) Photomontage du bec verseur sur une brochure de présentation du site à destination des visiteurs</p>

Illustration 9 : Mise en scène d'un bec verseur d'amphore en forme de tête de sanglier

La légère modification des couleurs, l'orientation horizontale de la tête⁸³, la coupure de la photographie avant la partie de jointure avec l'amphore et la présence d'une forêt rendue mystérieuse par la présence de rayons de soleil rasants dont certains semblent jaillir de la bouche du sanglier font penser qu'il s'agirait plutôt d'une gargouille, dont la taille serait bien plus imposante que ne l'est celle du bec verseur, qui ne mesure que 4,5 cm.

L'iconographe considère qu'elle est garante des limites interprétatives des images liées à la recherche scientifique. Elle ne peut pas admettre que le contrat tacite avec le lecteur soit rompu et elle pense qu'il l'est d'abord parce le photomontage ne permet plus de comprendre ce qu'est cet objet et quelle a été sa fonction. Mais ce qui lui semble le plus inadmissible, c'est que l'illustration présente la tête de sanglier comme un objet emblématique du site, alors qu'il ne sera pas possible au visiteur de le voir. Il n'est pas exposé au musée et il a même tellement évolué au cours du temps et en raison des multiples manipulations dont il a fait l'objet qu'il ne ressemble plus du tout à la photographie prise plusieurs années auparavant. Pour elle, l'objet représenté sur la brochure n'existe plus pour les visiteurs, donc on ne doit plus en montrer de représentation.

Ce n'est donc pas le fait que le bec verseur ait été mis en scène dans un montage photo qui le transforme en gargouille qui lui semble le plus inadmissible, mais le fait que la photographie ait perdu son statut indiciaire, qu'elle ait quitté la sphère de la documentation pour devenir une œuvre de fiction.

Ce déplacement des photographies de la documentation scientifique à l'illustration est pourtant fréquent lors de la réalisation de supports de communication. La carte reproduite dans l'illustration 10 a par exemple été fabriquée à partir de photographies prises à l'usage des scientifiques pour l'exposition « ferronniers et ferrailleurs ». Elle est composée de photographies de pièces d'armurerie que le photographe a recadrées pour les centrer sur des éléments particulièrement remarquables.

Ce montage conçu à partir de traces de la recherche archéologique n'a pas le même objectif que ceux dont nous venons de parler. Les objets disparaissent au profit de la composition. Cette carte, en tant que document de promotion, est conçue pour

⁸³ Lorsqu'elle est rattachée à l'amphore la tête du sanglier est orientée à la verticale, gueule ouverte vers le haut.

valoriser visuellement le travail scientifique. Elle joue sur le déplacement et fonctionne comme des reformulations du discours savant : elle ne parle plus des objets représentés mais du professionnalisme des chercheurs, de la technicité des travaux entrepris sur le site, de la qualité des fouilles, de la beauté des objets découverts...



Illustration 10 : Carte postale réalisée à partir d'images du centre de recherche

Les images scientifiques sont des constructions intellectuelles : en tant qu'artefacts porteurs des pratiques d'un groupe social elles sont une forme de discours conçu par et pour des chercheurs. Lorsqu'elles sont placées dans d'autres contextes interprétatifs, mises au service d'autres projets que ceux pour lesquels elles ont été prises, les liens qu'elles entretenaient avec les objets ou les situations qu'elles documentaient se distendent. Les grilles de lecture initiales ne sont plus adaptées et les images supposément « *parlantes* » pour l'archéologue ne le sont plus dans les mêmes termes pour le néophyte.

Plus elles s'éloignent de leur sphère d'usage initiale et plus elles perdent leur fonction d'objets scientifiques : Si le chercheur peut les utiliser seules, un lecteur moins averti aura besoin d'un appareil descriptif (légende, description, commentaire) et donc d'une documentation complémentaire pour les interpréter à tout le moins pour les interpréter *correctement* à l'aune du projet au profit duquel le support qui les intègre aura été conçu. Ceci semble vrai tant que la reproduction conserve son statut citationnel, c'est-à-dire tant qu'elle se réfère à l'original duquel elle est tirée en tant que document. Ce n'est donc pas tant pour ce qu'ils montrent que les photomontages réalisés pour les supports de communication (cartes postales, brochures, affiches...) dérangent la personne chargée de l'action culturelle, mais

parce qu'ils ont perdu ce lien avec le site en tant que centre de recherche en archéologie et qu'ils ne sont plus que des illustrations quasi abstraites.

La prise de vue, le "recyclage" de certaines photographies, leur mise en série sont autant de documentations des pratiques (de médiation culturelle ou d'observatoire, ou de reportage) qui les mettent ainsi en scène ou en récits. Ce sont également des processus de légitimation. Il s'agit en effet de faire preuve, mais d'autre chose que dans le cas des recherches archéologiques. L'analyse des choix opérés au cours des différentes étapes de chaque démarche a permis de montrer que, bien que tous soient portés par le projet commun de « révéler » le site et que tous se fixent pour objectif de le « documenter » fidèlement, chaque projet construit une représentation singulière de ce même espace physique.

La couverture photographique réalisée pour chacun de ces projets contribue en effet à en construire une représentation particulière, mais les images sont également le reflet des prises de positions et des choix effectués à un temps t et au sein d'un groupe social pour rendre compte du réel en tentant de penser à la fois au passé du site, au présent des découvertes et des hypothèses et au futur de la transmission du patrimoine. Considérées sur le temps long, elles seront le témoignage de pratiques situées non pas uniquement par le fait que d'autres regards seront portés sur elles, mais également parce qu'elles auront été construites en tant que telles. Ce sont à ce titre également des traces de pratiques de lieux.

1.2 MISES EN SÉRIES, MISES EN RÉCITS

L'objet d'analyse considéré jusqu'ici était la photographie prise individuellement, cependant la photographie documentaire trouve plus généralement sa justification de son appartenance à une série. La série témoigne du projet de son auteur beaucoup plus clairement que ne peut le faire une photographie prise de manière isolée⁸⁴. La documentation se déplace alors du contenu de chaque image vers l'organisation et la composition des images entre elles. La série forme un tout porteur de son propre sens et dont la construction joue sur trois plans : temporel, spatial et thématique, articulés en fonction du lien analogique qui unit les images :

⁸⁴ Olivier Lugon, *Le style documentaire ; d'Auguste Sander à Walter Evans 1920-1945*, Paris : Éditions Macula, 2001.

photographies portant sur le même individu, lieu, phénomène, objet ou sur le même type d'individu, de lieu, de phénomène, d'objet...

Chaque série est conçue selon des critères de totalité, de complétude et d'exhaustivité particuliers, qui permettent d'en circonscrire le périmètre et de la détacher d'autres photographies. Pensée au moment de la prise de vue, la série témoigne d'une attention maintenue sur le sujet traité, de la recherche d'une continuité entre les différentes prises, de la volonté de construire un sujet. Constituée *a posteriori*, elle replace les images dans un tout dont la cohérence modifie la lecture qui sera faite des clichés qui la composent. Pour être mises en regard, comparées, rapprochées ou opposées elles vont devoir partager quelque chose qui ne les caractérisaient pas nécessairement lorsqu'elles étaient prises individuellement et seront alors lues et interprétées selon cette nouvelle grille de lecture.

Si l'on envisage la série en tant que projet, l'objet d'étude ne peut pas (et ne doit pas) se limiter aux ensembles qui auraient été pensés comme tels dès les prémisses. Je suis en cela Nick Hopwood qui propose de considérer la sérialité non pas comme un déjà-là mais « comme un éventail de pratiques, du même ordre peut-être que celles de la normalisation, qui posent de nombreuses questions à la fois importantes et problématiques sur la continuité et la discontinuité⁸⁵ ». Continuités et discontinuités à la fois temporelles, spatiales et thématiques dont j'ai voulu trouver les ressorts en repartant des pratiques des différents collectifs qui en font usage. Car la constitution d'une série est en effet à la fois une mise en visibilité du projet qui a conduit à sa production et un mode d'appréhension et de mise en ordre d'un ensemble photographique. Une série doit être étudiée tout autant en tant que projet énonciatif que comme une manière possible d'entrer dans le fonds et de donner un sens aux images qui le composent.

Afin d'en faciliter la description et l'analyse, je les ai organisées en grands types. Cette typologie a simplement pour objectif d'inventorier l'existant à partir des pratiques du photographe et en fonction des différents projets de couverture photographique menés sur le site, comme par exemple le photoreportage ou l'inventaire. Elle a été majoritairement réalisée sur la base des critères

⁸⁵ « We would rather understand seriality as a range of practices, of the same order perhaps as those of standardization, that pose a set of pervasive and prominent questions about continuity and discontinuity », Nick Hopwood et al. « Seriality and scientific objects in the nineteenth century », *History of Science*, vol. 48, n° 141, 2010, p. 251-285.

d'enregistrement des photographies dans la base (numérotation des clichés, mots clés, sous-collection...). Certaines séries comportent un très grand nombre de clichés. Je n'ai pas pu les reproduire dans leur intégralité mais les extraits que j'ai choisis sont toujours reproduits dans l'ordre dans lequel les photographies ont été prises. L'analyse des choix sur lesquels chacune a été construite et un retour sur les projets au sein desquels elles s'inscrivent m'a permis de montrer en quoi chacune est une prise de position sur ce qu'est le site de Bibracte.

1.2.1 La série, exigence scientifique

À Bibracte, la série est tout d'abord une exigence scientifique. Le photographe prend systématiquement en série tout ce qui concerne les fouilles. Pour les chercheurs, il importe de bien situer le contexte spatial de leur travail. De nombreuses séries sont donc formées par le rapprochement progressif de la zone la plus intéressante ou par des prises de vue destinées à montrer toutes les facettes des objets découverts alors qu'ils se trouvent encore *in situ*. La série reprise dans Illustration 11 montre que le photographe a d'abord photographié l'objet depuis une nacelle selon deux orientations, puis qu'il s'en est peu à peu rapproché avant de changer d'angle de vue et de s'en éloigner à nouveau selon une autre perspective.



Illustration 11 : Une série *in situ* prise sur un chantier de fouilles

Lorsqu'il s'agit de photographier les objets et éléments après extraction et nettoyage, un protocole strict doit être respecté pour la prise de vue au studio, mais le photographe prend aussi de nombreux clichés destinés à mettre en évidence un détail qui lui semble particulièrement significatif (ce que j'ai appelé des photographies-hypothèses). Cette pratique conduit à la production de séries hybrides dont certaines parties semblent suivre le protocole quand d'autres reposent sur les choix que le photographe fait au moment où il découvre l'objet sous une lumière que révèle des détails que les chercheurs n'ont souvent pas encore vus. Le poignard reproduit dans l'illustration 16 a par exemple été d'abord photographié en entier puis de manière séquentielles en « tronçons ». La focale a parfois été mise plus spécifiquement sur l'une des scènes qui figurent sur l'étui alors que d'autres photographies montrent que l'objectif était de produire des pièces photographiques qui se recouvrent afin qu'il soit possible de les situer ensuite les uns par rapport aux autres pour reconstituer l'intégralité de la pièce. On retrouve dans cette pratique l'attention constante du photographe à se projeter vers les phases de travail postérieures tout en respectant les normes relatives à chaque type de prise de vue.

Cette série, comme la plupart de celles qui sont prises dans le cadre des fouilles sont des séries finies. Aucune autre photographie n'a vocation à y être ajoutée après la séance au cours de laquelle elles ont été prises. Elles correspondent à la documentation d'une étape de la recherche et forment un tout qui trouve sa cohérence dès que le photographe tourne son regard vers un autre sujet. Elles seront ensuite regroupées dans la base de données en fonction de nombreux critères⁸⁶ qui permettront de les reconstituer facilement *a posteriori*.

D'autres sont conçues pour être infinies, c'est le cas en particulier des photographies prises dans le cadre de l'observatoire du paysage. Le protocole associé à la gestion de l'observatoire stipule que des campagnes photographiques doivent être organisées au moins tous les quatre ans et que les mêmes points de vue doivent être maintenus sur le temps long. Que ce soit globalement en tant que photographies « de l'observatoire » ou que ce soit en fonction du point de vue à partir duquel elles sont

⁸⁶ Afin de faciliter l'intégration des séries photographiques dans les bases de données, les logiciels spécialisés permettent d'ailleurs en général un traitement par lot : toutes les photographies du lot sont regroupées dans un même sous-ensemble et sont indexées sur la même base. Il sera donc possible de retrouver une des images mais également toutes celles qui ont été englobées avec elles dans ce sous-ensemble. Ce n'est pas le cas du logiciel utilisé à Bibracte qui a été choisi d'abord pour permettre la gestion de la documentation écrite.

photographiées, ces séries restent en attente des éléments qui devraient les compléter. L'étude que Julia Bonaccorsi et Anne Jarrigeon ont consacrée aux observatoires du paysage montre cependant qu'il est difficile de maintenir ces projets sur le temps long et que les modifications qui interviennent dans les protocoles transforment totalement la série en la mettant au service d'autres intérêts que ceux qui avaient présidé à son démarrage⁸⁷.

À ces séries conçues comme telles au moment où elles sont initiées viennent s'ajouter celles qui n'ont pas fait l'objet d'une commande photographique comme par exemple la série des queues⁸⁸ visible sur le site de Bibracte, qui regroupe des photographies prises par les visiteurs ou par le photographe au cours de leurs promenades dans le parc. Ces photographies n'ont été regroupées qu'*a posteriori* dans le cadre d'un projet de mise en place de visites thématiques du parc naturel. La série a également été complétée par le photographe qui « manquait » d'images.

D'autres séries enfin apparaissent de manière plus fortuite lorsque l'on feuillette par exemple l'un des classeurs du photographe, que l'on ouvre ses dossiers dans l'ordinateur ou que l'on fait une recherche dans la base de données. Elles sont alors plutôt représentatives de ses propres pratiques et de son mode d'organisation. Ainsi, il profite souvent de ses temps libres pour se promener dans le parc et prendre des photographies des paysages ou saisir l'activité d'un groupe présents sur le site. Les séries photographiques de travail sont donc séparées les unes des autres par des séries promenades ou encore « ambiance fouille » qui rythment les pages des classeurs dans lesquelles toutes les photographies sont répertoriées chronologiquement.

1.2.2 Séries et représentation du temps

La série organise les images entre elles et sa composition repose nécessairement sur un rapport particulier à l'espace et au temps, que ce rapport fasse partie des paramètres sur lesquels la série est construite ou qu'il lui soit extérieur : ce rapport

⁸⁷ Julia Bonaccorsi & Anne Jarrigeon, « Les Observatoires photographiques ou la production d'un regard public sur le paysage », In, Tardy Cécile (dir.), *Les médiations documentaires des patrimoines collection Nouvelles Études anthropologiques*, Paris : l'Harmattan, 2014, p. 107-146.

⁸⁸ Les queues sont des traces d'anciennes haies typiques du massif du Morvan. Ces haies étaient fabriquées en couchant les branches des arbustes et en les tressant à l'horizontal avec des pieux. Les arbres continuaient ensuite de pousser ce qui donne leur aspect très remarquable.

est par exemple structurant pour les séries qui permettent de suivre le déroulement d'une activité. Le photo-reportage repris en partie dans l'illustration 12 repose par exemple sur une trame narrative qui permet au lecteur de suivre la promenade d'un groupe d'élus venus visiter le site de Bibracte lors de la cérémonie de remise du label « Grand Site » par la Secrétaire d'Etat à l'Ecologie. Les images associent un déplacement spatial au déroulement de la séquence. Dans le cas du story-board (cf. Illustration 13). Les deux fouilleuses photographiées restent sur place alors que l'on assiste à la découverte progressive d'une urne. L'histoire est plus construite que dans le cas du photoreportage. Elle est facile à suivre car l'objet concerné figure au centre des photographies alors que les deux jeunes filles tournent autour. Comme dans le premier cas, la série repose sur la chronologie du déroulement d'une activité et, même si le lieu reste le même tout au long de la prise de vue, elle intègre une composante spatiale en témoignant de la transformation du chantier.



Illustration 12 : « Photoreportage » de la visite du site de Bibracte par un groupe d'élus



Illustration 13 : « Storyboard » de la découverte d'une urne sur un chantier de fouille

Chacune de ces séries organise une césure dans le temps, différemment de celle qu'opère la photographie. L'image fixe découpe une tranche de l'événement qu'elle représente et le fige dans le temps⁸⁹ ; la série pose des jalons et borne une durée entre les temps figés de l'image qui la débute et de celle qui la termine.

⁸⁹ Veron Eliseo, « De l'image sémiologique aux discoursités : le temps d'une photo », *Hermès*, vol. 13-14, 1994, p. 45-64.

Certaines, comme celle qui a été initiée à Bibracte dans le cadre de l'observatoire du paysage, sont envisagées sur la très longue durée. Pour d'autres les prises de vues sont presque simultanées. Cette construction sur un temps qui leur est propre les coupe paradoxalement du temps qui passe : le fait d'induire une chronologie en plaçant par exemple vis-à-vis deux photographies d'un même lieu, prises à quelques années d'écart, fabrique une représentation du temps qui s'est écoulé entre les deux images et le relativise en le rabattant sur la durée de la consultation des images.

En fonction de cette représentation d'un temps qui lui est propre, chaque série modifie la perception de la durée des phénomènes et des événements qu'elle relate. Le laps de temps entre les deux prises de vue ne peut généralement pas être calculé précisément à la seule lecture de ces images, mais il peut être estimé à partir d'une multitude d'éléments qu'il est possible de dater ou dont on peut mesurer l'évolution (mouvements des personnages, évolution de la végétation, de l'habitat, des techniques, des vêtements...).



Illustration 14 : « Notice de montage » d'un encadrement de fenêtre

Même les séries de type inventaire (cf. Illustration 15), qui se veulent atemporelles, donnent une bonne idée du temps, ne serait-ce qu'en rendant visible le temps qu'il a fallu au photographe pour réaliser toutes les prises de vue qui les composent. L'absence d'éléments qui permettraient de situer la scène renvoie indirectement le lecteur au travail du photographe dont ils peuvent imaginer qu'il a passé un temps long dans son studio à prendre ces clichés.

Enfin, chaque série déroule sa propre ligne du temps. Elle propose à son lecteur un positionnement, une orientation et une forme particulière de déroulement. Les séries que nous qualifions d'inventaire (cf. Illustration 15) ou qui figurent un objet *sérialisé* (cf. Illustration 16) n'intègrent pas de paramètre lié au temps dans leur construction.



Illustration 15 : Inventaire photographique de pièces de monnaies



Illustration 16 : Un objet « sérié »

D'autres suggèrent les étapes d'une narration et chaque image est un pas qui fait progresser le lecteur vers la suite d'un récit à venir. C'est le cas des séries du type photoreportage ou story-board. Le lecteur suit la promenade des personnalités qui découvrent le site ou les fouilleurs qui mettent progressivement à jour une urne funéraire. Inversement, certaines séries regardent vers le passé et suggèrent une démarche rétrospective, comme par exemple les séries constituées dans le cadre de l'observatoire du paysage. Dans ce cas, ce n'est pas la photographie à venir qui donne la mesure du temps, mais celle qui est déjà là. Chaque nouvelle campagne photographique décale la précédente vers le passé et oriente le regard vers lui.

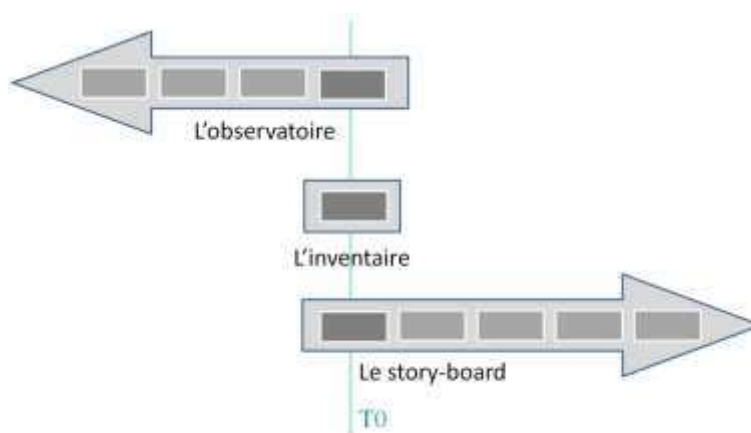


Illustration 17 : Séries et représentation du temps

Ces différentes manières d'envisager le temps, de le représenter et d'y positionner les photographies sont difficilement conciliables car elles procèdent d'une prise de position sur ce qu'est le site : S'agit-il d'un oppidum gaulois enfoui auquel il convient de redonner une visibilité pour que les visiteurs puissent d'une certaine manière retourner dans le passé ? Est-ce plutôt un laboratoire de recherche dont l'objectif serait d'extraire les découvertes faites par les fouilleurs du temps présent pour en

assurer la transmission ? Ou encore serait-ce un site touristique naturel en cours d'aménagement paysagé qu'il doit être possible d'imaginer dans sa configuration projetée à cent ans ?

Le projet de mise en place d'un observatoire photographique du paysage m'a permis d'illustrer concrètement cette tension qui existe presque inévitablement entre les tenants de la préservation du lieu en tant que site archéologique et les tenants de sa valorisation en tant que site naturel et qui les amènent à envisager des représentations du temps totalement divergentes.

Le projet d'aménagement paysagé est planifié sur le temps long (une centaine d'années) et la mise en place d'un observatoire doit permettre d'en suivre l'évolution. La photographie est mise à contribution pour témoigner de cette évolution. Mais deux visions s'opposent : celle du photographe qui entretient un lien quasi fusionnel avec le site, dont il connaît chaque centimètre carré, et celle du paysagiste qui a participé à la mise en place du projet d'observatoire.

Le photographe se considère dans un rapport de révélation réciproque avec le territoire dont il assure la couverture photographique, quand il affirme par exemple que Bibracte l'a « *construit* », expliquant comment son regard de photographe a été forgé par sa fréquentation quotidienne des lieux. Pour lui, l'objectif est de mettre en visibilité le passé, de révéler le site de la manière dont il l'a lui-même peu à peu découvert au fil des fouilles archéologiques et du défrichage des anciennes zones de vie.

Le paysagiste est chargé de mettre en place un projet prévisionnel de gestion paysagère et forestière du parc sur le temps long. Pour appuyer sa démarche, il considère que deux types de séries photographiques devraient permettre de rendre compte des changements intervenus sur la longue période : celles du photographe mandaté pour réaliser les prises qui doivent respecter les contraintes d'un cahier des charges strict⁹⁰ et celles qui témoigneront « de la sensibilité, de la culture et de l'époque du photographe » et qui pourraient être prises aussi bien par les visiteurs du

⁹⁰ Tous les points de vue sont décrits et localisés précisément dans l'annexe au rapport méthodologique cité plus haut : repérage sur une carte IGN, illustration par une première prise de vue et description détaillée, comme par exemple « PtV 9 : l'étang de Poisson / La Boulaie – Route allant à Huspoil à 280 m du croisement avec la D114.

site que par « quelques photographes de renom », ainsi que par « quelques photographes amateurs choisis selon leur milieu socioculturel ou leur âge ».

Grâce à l'expérience qu'il a acquise dans le domaine de la photographie documentaire, il sait que l'intérêt des images prises dans le cadre de l'observatoire reposera autant sur leur capacité à parler de l'évolution du projet paysager qu'il a initié que des pratiques photographiques amateurs à l'époque où les prises de vue auront été faites. L'approche conjointe par le regard touristique du visiteur et par le regard scientifique du photographe professionnel seront des révélateurs des changements sociétaux autant que paysagers. Les séries qu'il envisage vont fonctionner à la fois comme marqueurs temporels de l'évolution du site et comme témoignages de pratiques de visite ou de construction paysagère situées.

Sa démarche, si elle intègre le passé, est une démarche prospective de gestion et d'évolution du site. Son projet de mise en visibilité est tourné vers l'avenir. Il va plutôt tenter d'établir, grâce à la série, un lien entre présent et futur. Ce n'est que dans la mise en perspective de séries de clichés sur le long terme et parce que chaque photographie pourra être comparée avec d'autres que la prise de vue trouve sa justification.

Les points de prise de vue ont été fixés en fonction des évolutions prévues : modifications des voies d'accès, changements d'affectation des lieux, défrichage, zones habitées... Mais les changements qu'il anticipe n'ont pas encore eu lieu et le photographe doit prendre des photographies dont il juge qu'elles « *n'ont aucun intérêt* ». Cette démarche est en complète contradiction avec sa manière de voir et de vivre les lieux⁹¹. Elle lui paraît trop « *mécanique* » pour rendre justement compte de la vie du site et sur le site. Les points de vue sélectionnés par le paysagiste ne sont pas ceux qu'il aurait choisis : ils lui paraissent trop fortement liés au projet d'aménagement et pas assez en phase avec le programme de fouille, qui prévoit un autre type de dévoilement. La tension entre lui et le paysagiste vient également de la perception que ce dernier a du rôle qu'il est supposé tenir dans le projet. Il est en effet chargé d'assurer d'abord la couverture photographique pour le centre de recherche, mais il prend également de très belles images du parc naturel. Cependant

⁹¹ Une place importante est pourtant théoriquement laissée, dans le projet de mise en place de l'observatoire, à une approche plus sensible et subjective, mais elle n'est pas formalisée et le photographe n'est pas suffisamment mobilisé par le projet pour faire des propositions qui iraient dans ce sens.

c'est une compétence que le paysagiste ne lui reconnaît pas. Il se sent totalement instrumentalisé et réduit à respecter un protocole de prise de vue qui nie ses compétences artistiques.

De plus, il est difficile pour lui, alors qu'il se trouve à l'origine d'un projet qui s'étend sur une échelle temporelle dont l'échéance dépasse une, voire plusieurs vies, d'en percevoir l'intérêt. Le paysage, dans un parc naturel, ne change pas au rythme auquel les campagnes de photographies sont prévues. Le paysagiste, qui a la capacité d'anticiper les évolutions en raison de son expérience de paysagiste, projette sa vision de l'avenir sur les photographies alors que l'absence de résultats mesurables qu'il serait possible de percevoir dans le temps présent ou à tout le moins à une échéance plus courte démobilise le photographe.

Chacun se trouve pourtant fortement légitimé, l'un par les démarches scientifiques mises en œuvre par les équipes de recherche en paléo-environnement et en archéologie du territoire⁹², et l'autre par le respect de la méthodologie préconisée pour la mise en place d'un observatoire photographique du paysage⁹³. Pour le photographe, il s'agit de montrer ce qui était. Il explique par exemple qu'il veut « *montrer que ceux qui étaient sur les remparts pouvaient voir la place* » alors que ce n'est plus possible maintenant en raison de la présence de la forêt qui cache partiellement cette perspective.

Comme cet exemple permet de le constater, les séries photographiques participent à un projet éminemment politique. Elles doivent permettre de « *révéler l'invisible* », comme nous l'a expliqué à plusieurs reprises le directeur du centre, et donc fabriquer l'image du site ou plutôt la pluralité d'images à même de rendre visibles les différents projets qui y sont menés concurremment. Ces projets appréhendent le site

⁹² Ces démarches ont par exemple été présentées par Pierre Nouvel et Isabelle Jouffroy-Bapicot lors d'un atelier consacré à l'archéologie du paysage en 2009 : Pierre Nouvel et Isabelle Jouffroy-Bapicot, « Rythmes et mobilité d'occupation dans le massif du Morvan », *Second International Workshop on Archaeology of European Mountain Landscape*, Université Toulouse II-Le Mirail, 8-11 octobre 2009.

⁹³ L'observatoire photographique des paysages du Mont-Beuvray et de Bibracte fait partie du dispositif mis en place dans le cadre de la constitution de l'observatoire national. Les modalités de création d'un itinéraire photographique, ainsi que sa gestion sont détaillées dans un document publié en 2008 par le ministère de l'écologie et du développement durable, intitulé « Itinéraires photographiques : Méthodes de l'observatoire photographique du paysage ». (http://www.developpement-durable.gouv.fr/IMG/DGALN_methodeOP.pdf)

non seulement à des époques différentes, mais également selon des perspectives territoriales antinomiques.

La question de la représentation du temps et dans le temps est centrale car il s'agit de documenter un site archéologique qui est aussi un site touristique. Comment en effet représenter en un même lieu tout à la fois ce qui a été, ce qui est et ce qui sera ? Comment permettre au visiteur d'imaginer le passé ou de se projeter dans l'avenir du site tout en le visitant tel qu'il se présente aujourd'hui ?

Il y a une tension permanente entre les différents collectifs qui y cohabitent :

- Les archéologues regardent le mont Beuvray comme un oppidum dont ils redécouvrent peu à peu l'agencement et dont ils cherchent à retrouver et à montrer l'organisation spatiale et sociale ;
- le paysagiste l'envisage comme un site paysager en devenir dont la photographie permet d'anticiper les transformations ;
- le photographe le parcourt et le photographie avec l'amour que l'on porte à sa terre natale ;
- l'iconographe choisit les photographies les mieux à même de communiquer l'image d'un site scientifique et culturel ;
- L'équipe d'animation privilégie les images qui « parlent » à des visiteurs néophytes ;
- le directeur du centre conçoit la photographie comme un outil de communication et de construction de l'identité du site pris dans sa globalité, l'important pour lui est qu'on en prenne ;
- Le visiteur qui découvre le parc, veut conserver la trace de sa présence sur les lieux et va privilégier les « belles » photos.
- ...

Chacun attend des photographies qu'elles représentent les lieux à travers ce prisme et chaque série fonctionne comme une prise de position sur le site, considéré comme un espace social particulier, un espace révélateur de pratiques matérielles et symboliques propres à l'une ou l'autre des collectivités humaines considérées⁹⁴, que ces groupes sociaux appartiennent au passé, au présent ou à l'avenir.

⁹⁴ Edmond Marc & Dominique Picard, *L'interaction sociale*, Paris : PUF, 1989.

1.2.3 Des séries inutiles ?

Nous avons parlé jusqu'ici des photographies et des séries en nous référant à leur contenu, cependant, parmi les multiples usages qui peuvent être faits des quelques cent cinquante mille photographies qui constituent le fonds que nous avons étudié, celui qui concerne la très grande majorité d'entre elles n'est pas lié à ce qu'elles représentent. Un rapide balayage de la base de données montre que la quasi-totalité des prises de vue sont faites en série et, comme les planches-contact qui n'avaient pas toutes vocation à être développées, un très grand nombre n'a ou n'aura pas d'usage en tant que telles.

Tout d'abord, dans de nombreux autres cas, la série est conçue comme le gage d'un enregistrement aussi exhaustif que possible du phénomène, de l'objet, du lieu ou de la situation observée. Il s'agit alors souvent de ne pas hypothéquer l'avenir. Le travail d'interprétation des vestiges doit être pensé sur le temps long et la prise de vue doit anticiper des besoins qui n'ont pas encore été exprimés. Les objets sont photographiés sous tous les angles et tous les éléments considérés comme remarquables sont photographiés en détail. Aux séries constituées lors de la prise de vue viennent alors s'ajouter les séries créées en fonction des thématiques définies par les chercheurs. Un doctorant a par exemple choisi de s'intéresser aux marques gravées sur les amphores, ce qui l'a conduit à revisiter l'ensemble du fonds photographique afin d'en retrouver la trace et de demander que soient ajoutés de nombreux clichés relatifs à ses propres découvertes.

Pour les séries à visée explicative ou narrative, c'est l'ensemble qui fait sens, même si certains clichés particulièrement exemplaires peuvent être utilisés séparément, comme par exemple la dernière photographie reproduite dans l'illustration 13 et que l'on retrouve comme sur la première page d'un des documents pédagogiques fournis aux enfants lors de séjours d'initiation à l'archéologie de terrain.

La série réellement utilisée ne comporte généralement pas tous les clichés pris pour la fabriquer. La notice de montage, dont les premiers éléments sont reproduits dans l'illustration 18 comporte quarante-deux vues qui permettent de suivre les étapes de la construction d'une ouverture en pierre de taille. Seule une douzaine d'entre elles, jugées les plus explicatives, seront utilisées pour produire le document pédagogique fourni aux apprentis qui viendront sur le site apprendre à monter un tel ouvrage.



Illustration 18 : La « notice de montage » d'un encadrement de fenêtre

Certaines séries sont plutôt de l'ordre du *shooting*, il ne s'agit pas de retracer des étapes ou de couvrir un événement ou un objet de manière exhaustive, mais plutôt de disposer d'une variété de points de vue qui sont autant de propositions de traitement d'un même sujet. Les photographies sont alors relativement échangeables et généralement seule l'une d'entre elles sera utilisée *in fine*. Au cours du photoreportage réalisé lors de la remise du label « grand site » le photographe a par exemple systématiquement triplé ou quadruplé toutes les prises de vue sur lesquelles figuraient des élus afin de s'assurer qu'il disposerait d'au moins un cliché par série sur lequel tous seraient visibles et « à leur avantage ». Et, alors qu'il existe 4 clichés représentant la même scène, c'est effectivement, celle sur laquelle figurait Mme Kosciusko Morizet (alors Secrétaire d'État chargée de l'écologie), souriante et visiblement passionnée par les explications fournies par deux élus locaux face à une table d'orientation, qui a été retenue pour représenter l'événement.

D'autres enfin sont des séries-outils. C'est le cas par exemple des clichés destinés à construire les ortho-plans. Ces clichés sont pris à une distance précise et en plan zénithal. Ils ressemblent à des pièces de puzzle qui seront ensuite assemblés en suivant les repères préalablement appliqués au sol, de manière à reconstituer une parcelle du terrain de fouille, qui se superposera exactement à une carte plane de la même portion de territoire. L'assemblage photographique ainsi obtenu sera ensuite placé sous le plan de la zone correspondante, ce qui permettra, à terme d'obtenir un plan photographique de l'ensemble du site. Cette série de photographies n'a d'intérêt qu'en tant que pièces de puzzle et la seule image qui intéresse les chercheurs est celle qu'elle aura permis de fabriquer.

Toutes ces photographies pourraient être considérées comme des « chutes ». Elles sont cependant loin d'être inutiles, mais leur usage sera beaucoup plus certainement lié au discours qui sera tenu sur elles qu'à leur contenu iconique. Les multiples références à la gigantesque série que représente le travail du photographe au cours des trente dernières années participent autant au projet de mise en visibilité du site que celles qui serviront à l'illustrer : justification d'une démarche menée avec

rigueur, mesure du volume de l'activité, assurance de la qualité de la démarche scientifique suivie, témoignage d'une attention portée aux sujets traités...

1.2.4 Documenter des lieux de vie

La constitution de séries est indissociable de la démarche documentaire en matière de photographie. La série témoigne d'un projet, d'une prise de position sur le réel et sur la manière de le percevoir et de le représenter. Chaque série est construite selon un axe spatio-temporel particulier. Ce découpage va organiser, agencer cette portion d'espace-temps et créer ainsi un non-lieu, document du lieu concerné au temps choisi, espace imaginaire qui représente cependant une part de la réalité que la série vise à documenter.

Toutes ces séries révèlent une multitude de regards situés qui informent en retour sur la représentation que chacun veut donner de ce même lieu géographique. Elles fonctionnent comme les motifs d'une gigantesque mosaïque dont chacun, pris séparément, ne peut donner qu'une vision très partielle du site. Il semble alors que seule leur combinaison permettrait effectivement de le documenter complètement. C'est sans doute pourquoi l'équipe de Bibracte a actuellement le projet de mettre en ligne mille images pour illustrer la vie du site alors qu'actuellement la galerie photo n'en propose que quelques dizaines.

Derrière ces photographies, il y a toujours, en arrière-plan, la volonté de parler d'un groupe social et de son espace de vie. Elles participent indirectement à la constitution d'une archive que l'on peut considérer d'un point de vue ethnographique et l'intérêt qu'elles présenteront demain sera autant dû à ce qu'elles représentent qu'à ce qu'elles disent de l'époque à laquelle elles ont été prises et des manières d'en rendre compte.

1.3 LA DOCUMENTATION, FABRIQUE D'ATOPIES

L'étude des pratiques photographiques à l'œuvre sur le site de Bibracte, montre que chaque étape du processus documentaire participe à la construction d'une représentation singulière du site en lien avec les usages auxquels ce lieu est associé pour le groupe concerné.

Bien que les personnes que nous avons rencontrées soient portées par une même volonté partagée de mettre le site en valeur, les objectifs que poursuivent les uns et

les autres reposent sur des visions différentes et parfois antinomiques de ce qu'il convient de mettre en visibilité et de la manière d'y parvenir.

La même zone géographique est donc appréhendée et vécue à partir d'une pluralité d'usages et de regards portés sur elle. Ainsi, une photographie de fouille, considérée comme particulièrement éclairante pour documenter un projet scientifique, est-elle souvent jugée comme « peu parlante » par les personnes chargées de la médiation culturelle et inversement, rendre compte de « l'ambiance » des fouilles paraît tout à fait inutile aux chercheurs, alors qu'il est primordial, pour les permanents du centre, de documenter aussi l'activité des équipes et pas seulement les résultats qu'elle produit.

Chaque acteur va prélever et tenter de mettre en valeur une part de l'identité du site, en fonction du projet qu'il suit et à partir d'une vision personnelle de ce qu'il convient d'en retenir. Les critères sur lesquels chacun se base pour décider de ce qui sera ou ne sera pas pris en compte dépendent de l'objectif visé. Ces choix sont en grande partie liés à des normes, des connaissances techniques, ainsi qu'aux pratiques professionnelles en cours dans chaque domaine d'activité. Mais la prise de vue est également une démarche sensible et c'est pourquoi la personnalité des acteurs entrera aussi pour une part importante dans les choix opérés, que ce soit au moment de la prise de vue, lors de la sélection des images ou de leur mise en contexte dans différents projets.

L'étude du fonds iconographique permet de mettre en visibilité de multiples points de vue sur le site auxquels la photographie donne forme en documentant le lieu physique sur lequel ils s'ancrent. Les images sont produites, décrites, indexées, classées en conformité avec un projet de production et d'écriture d'un territoire symbolique particulier. Cette mise à distance par l'écriture contribue à dissocier le lieu géographique des espaces sociaux et symboliques sur lesquels chaque projet se construit. La documentation est un récit qui « incessamment, transforme des lieux en espaces et des espaces en lieux⁹⁵ ». Chaque mise en images et en documents fonctionne comme un miroir. La documentation renvoie l'image de la place que chaque groupe social occupe sur le site et de la fonction que ce groupe lui attribue. À partir d'un même lieu géographique, chaque projet construit et parle d'un lieu

⁹⁵ Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Le Seuil, 1992.

symbolique différent, dont la représentation visuelle conforte chaque groupe dans sa propre vision.

Plusieurs principes énoncés par Michel Foucault à propos des « hétérotopies » s'avèrent particulièrement opérants pour tenter d'approcher ces espaces « autres » et de qualifier le rapport que les lieux entretiennent avec les documents qui les représentent et qui les documentent.

La documentation – qui a pour objet d'optimiser la capacité informative des documents à l'intention d'un collectif de référence – ne peut que créer des hétérotopies. La constitution d'une documentation partageable suppose que l'on choisisse un point de vue, que l'on adopte une théorie, que l'on prenne position sur la part de la réalité que l'on veut documenter. Le travail sur la documentation photographique est de ce point de vue particulièrement intéressant car la photographie pose, plus que tout autre document, la question du rapport de l'image au réel. Bien sûr la photographie entretient un lien particulier avec le lieu qu'elle représente, mais surtout elle est la trace d'une certaine pratique de ce lieu.

Hétérotopies et non utopies car, bien que les artefacts que j'ai étudiés soient des représentations, des espaces idéels fabriqués par l'entremise d'un appareil photographique, il ne s'agit pas d'espaces irréels. Comme le miroir de Foucault, le lieu qu'elles montrent existe quelque part et elles sont en liaison avec ce lieu, avec cette place à partir de laquelle elles ont été fabriquées. L'espace qu'elles donnent à voir est un espace d'illusion, « un autre espace aussi réel, parfait, méticuleux que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon »⁹⁶. Le photographe prévoit les conditions matérielles de prise de vue, il cadre la scène, choisi son sujet, son angle de vue. Il règle ainsi l'espace qu'il représente, il le discipline et crée un espace imaginaire qui n'existe que là. Mais c'est aussi espace référentiel car c'est bien aussi quelque chose du site de Bibracte qui y est représenté. Ces lieux sont effectivement localisables et les images qui les représentent renvoient l'image de la place que chaque groupe social occupe sur le site et de la fonction que ce groupe attribue à ce lieu.

⁹⁶ Michel Foucault, « Des espaces autres - Hétérotopies », in *Dits et Écrits*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris : Gallimard, 2001.p. 1578.

1.3.1 Des lieux hétérotopiques

L'hétérotopie, telle que Foucault la définit, « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ». Les premières hétérotopies qu'il envisage sont les hétérotopies de crise « des lieux privilégiés ou sacrés ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise ».

La remise du label « grand site » qui a justement donné *lieu* à une cérémonie officielle au cours de laquelle de nombreuses personnalités politiques ont été invitées à parcourir le parc, à visiter les équipements, à découvrir les chantiers de fouille, à admirer la vue depuis le sommet du mont Beuvray... me semble avoir créé une telle hétérotopie de crise. Le photographe s'est fait reporter d'images pour l'occasion et la couverture photographique de l'événement fait apparaître un lieu plus guindé, où la nature s'efface pour devenir le fond d'une scène dans laquelle des personnages – qui prennent volontiers la pose – semblent être à Bibracte comme s'ils étaient ailleurs (cf Illustration 19) : ils sont ici, mais de passage, comme en n'importe quel autre lieu où leur présence marquerait un instant de leur vie politique. Les lieux qu'ils ont parcourus leur étaient réservés, le temps de leur présence et la fonction d'une partie des équipements a été modifiée pour s'adapter à leurs besoins. Ce que fixent les photographies est un lieu précaire, qui n'a existé que pendant le très court moment de leur présence sur les lieux. Foucault associe les hétérotopies de crise à des comportements déviants mais dans ce cas, la déviation ne vient pas du comportement des personnalités politiques, mais de leur usage du lieu qu'ils ont investi et transformé temporairement en espace de représentation politique. Cette hétérotopie est également une hétérotopie du temps précaire, comme la foire ou le village de vacances elle est « absolument chronique ».



Illustration 19 : Hétérotopie créée par la présence de personnalités politiques sur le site

On pourrait opposer ces images à celles que le photographe a regroupées sous l'appellation « ambiance fouilles » et qui sont faites au plus près du quotidien des habitants du lieu, dont on perçoit la grande proximité avec le preneur de vue. Les personnes qui figurent sur ces clichés ne vivent et ne représentent pas un *évènement* (ou une crise) et le lieu semble plus stable dans le temps, plus réel que celui que montre le photoreportage.

Qu'elles représentent le temps précaire d'un lieu-évènement ou qu'elles soient pensées sur le long terme de la vie d'un observatoire du paysage, les photographies documentaires, comme les hétérotopies, « ouvrent sur ce que l'on pourrait appeler des hétérochronies⁹⁷ ». Michel Foucault met face à face les hétérotopies du temps précaire abordées précédemment et celles qui sont liées à l'accumulation du temps. Les secondes sont pour lui, les musées ou les bibliothèques, dont le pendant à Bibracte serait l'archive dans laquelle sont enregistrées toutes les images produites depuis l'ouverture du centre de recherche ainsi que les descriptions qui leur sont associées. Cette base a pour vocation « d'enfermer dans un espace tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts ». Il suffit pour s'en convaincre – à tout le moins à l'échelle de la zone concernée – de parcourir les fiches une à une : on passe alors d'une amphore à la nouvelle chaudière à pellets, de la vaisselle du restaurant aux vitrines du musée, d'un groupe d'hommes politiques à un fouilleur

⁹⁷ Michel Foucault, *Ibid.*, p. 1578

en haut de son escabeau, d'un figurant déguisé en gaulois à un groupe d'enfants caché dans la fontaine, du projet artistique d'un artiste invité à la reproduction d'une carte postale ancienne ...

Les hétérotopies sont également créées par la diversité des regards portés sur le site. Bibracte est à la fois un oppidum gaulois enfoui auquel il convient de redonner une visibilité pour que les visiteurs puissent, d'une certaine manière, retourner dans le passé et un site touristique en cours d'aménagement paysagé dont il doit déjà être possible d'imaginer l'évolution planifiée sur les cent prochaines années. Comme nous avons pu le voir à propos des séries photographiques liées à la gestion de l'observatoire du paysage les visions du paysagiste et du photographe du centre de recherche s'opposent assez fortement.

Pour le photographe, l'objectif est de représenter le site de la manière dont il l'a lui-même peu à peu découvert, au fil des fouilles archéologiques et du défrichage des anciennes zones de vie. C'est un archéologue qui vit sur le site depuis le début de fouilles et qui a pu mesurer, y compris physiquement, l'avancée de travaux et la découverte progressive de l'organisation urbaine. Des zones qu'il a connues comme totalement inaccessibles sont défrichées chaque année au rythme des fouilles et en fonction de ce que les chercheurs découvrent à propos de l'organisation de la ville au temps des Eduens. L'apparition des structures mises à jour par les fouilleurs, la reconnaissance d'artefacts de la vie quotidienne ré-urbanisent peu à peu ce lieu inhabité depuis des siècles. Lorsqu'un visiteur passe aux abords de la *domus* romaine, il ne découvre pas simplement quelques vestiges au cœur d'une forêt. Il pénètre dans un lieu de vie humaine et, au-delà du périmètre de la maison, il voit réapparaître la trame de l'organisation d'une ville, avec ses voies de circulation, ses quartiers, ses zones d'activité. La ville gauloise redevient donc lisible et envisageable en tant que telle et c'est ce dont le photographe espère pouvoir rendre compte. Il va d'une certaine manière remonter le temps pour tenter de faire revivre le site en tant qu'oppidum en renforçant par exemple la visibilité des liens qui existaient entre les différents lieux de vie (la place centrale, les fortifications, la zone artisanale, le parc aux chevaux...).

Pour le paysagiste, la démarche est avant tout prospective et doit permettre de mesurer et de prendre acte des évolutions prévisionnelles du site. Son projet est tourné vers l'avenir et la majeure partie des photographies qu'il veut prendre n'ont pas d'intérêt particulier au moment où elles sont prises. Elles ne prendront sens, en tant que photographies d'observatoire, que lorsqu'elles pourront être comparées à

d'autres, prises dans les mêmes lieux et dans les mêmes conditions quelques années plus tard. Il s'agit pour lui de faire un premier état des lieux, dans le cadre d'une démarche qui anticipe des changements qui ne sont pas encore intervenus. Il va partir de son plan d'aménagement pour choisir les points d'observation à partir desquels les photographies devront être prises. La même procédure devra ensuite être répétée tous les quatre ans, quoi que les clichés montrent *in fine*.

Dans les deux cas que nous venons de présenter, et de manière quasi symétrique, l'hétérotopie « se met à fonctionner à plein » car les personnes qui prennent les photographies et celles qui les consultent « se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »⁹⁸. Cette rupture opère sur de multiples plans. Ces projets, soit parce qu'ils situent le lieu dans des temps différents, soit parce qu'ils reposent sur des découpages dans le temps qui ne sont pas compatibles, soit enfin parce qu'ils en proposent un déroulement particulier créent « des emplacements contradictoires, toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres⁹⁹ ».

1.3.2 Pénétrer dans une hétérotopie, une question de regard

Ces lieux hétérotopiques n'existent pas seulement dans les représentations photographiques qui en ont été créées. Ils sont d'abord socialement construits par la reconnaissance et le partage d'un même projet, d'un même regard posé sur le lieu et sur sa fonction.

Le cinquième principe qui définit les hétérotopies selon Michel Foucault offre une perspective intéressante pour tenter de mieux qualifier la manière dont se construit cet espace virtuel de rencontre entre celui qui a construit l'image du lieu hétérotopique et celui qui le découvre et le reconnaît comme tel.

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. « On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. »¹⁰⁰

⁹⁸ Michel Foucault, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octobre 1984, p. 46-49.

⁹⁹ Michel Foucault « Des espaces autres - Hétérotopies », in *Dits et Écrits*, op. cit., p. 1578.

¹⁰⁰ Ibid., p. 1579.

Lorsqu'un archéologue prend une photographie, il respecte une méthodologie associée à la photographie d'archéologie. La prise de vue *de terrain* répond par exemple à un certain nombre d'attendus qui ne sont pas formalisés ni toujours formalisables. Il y a ainsi, dans chaque équipe, des archéologues photographes ou des photographes de fouille reconnus pour leur capacité à « faire parler » le terrain ou les objets, alors que d'autres se jugent incapables de prendre de « bonnes » photographies. Cette compétence est liée à une bonne maîtrise de la technique de prise de vue, mais également à la qualité du « regard » que ces chercheurs posent sur le terrain et à leur capacité à anticiper les attentes de ceux pour qui ils prennent les photographies.

La pratique de fouille s'apparente à un compagnonnage. Les jeunes fouilleurs apprennent à *lire* le terrain sous la responsabilité de chercheurs plus expérimentés. Chaque archéologue a un « père » ou une « mère » qui lui transmet son expertise et lui apprend à « aiguïser son regard », à repérer les nuances de couleurs, les changements de textures, les types de végétation...

On ne peut *entrer* sur une zone de fouille qui si l'on respecte un certain nombre de gestes et de rituels propres à la pratique archéologique. Les visiteurs ne peuvent qu'observer les fouilleurs depuis l'extérieur de la zone, au sein de laquelle les activités se déroulent selon des protocoles qu'ils ignorent. La rupture à la fois spatiale et temporelle avec le reste du site est totale. Comme le montre l'illustration 20, les chercheurs sont « dans leur propre monde » : ils ne voient pas les promeneurs qui se trouvent pourtant à quelques mètres d'eux et un simple marquage au sol suffit à définir matériellement les limites symboliques de cette hétérotopie.



Illustration 20 : Une zone de fouille, rupture spatiale et temporelle entre chercheurs et visiteurs
(Antoine Maillier, © Bibracte)

Lorsqu'il documente un des projets de mise en visibilité du site, le photographe va lui aussi entrer dans l'une des hétérotopies que ce projet a créées. Il va tenter de respecter les rites qui y ont cours et d'en construire une représentation conforme aux règles et aux pratiques qui s'y déroulent. C'est donc aussi la connaissance de ces rites qui conditionne la lecture – ou à tout le moins les conditions d'une lecture experte – des documents produits –, c'est-à-dire *l'accès*, compris comme la capacité à donner sens, à interpréter et finalement à *entrer* symboliquement dans l'espace anthropologique qui y est représenté.

Ces photographies, comme les hétérotopies, « cachent de curieuses exclusions ». Seul celui qui partage le projet au sein duquel elles prennent sens est à même de les interpréter à l'aune de ce projet et de pénétrer pleinement dans les territoires symboliques qu'elles représentent.

1.3.3 De l'hétérotopie à l'atopie

L'une des archéologues avec lesquels nous nous sommes entretenus a par exemple pu se procurer récemment les carnets de fouille d'une équipe qui avait fouillé le site du sanctuaire d'Aï Khanoum en Afghanistan il y a une quarantaine d'années, comme

elle fouille habituellement sur des sites sableux du même type en Asie centrale, elle a reconnu sur l'un des clichés que les chercheurs avaient insérées dans leurs carnets (cf. Illustration 21), une partie d'un site qui a été totalement détruit depuis. Les anciens carnets de fouille sont donc les seuls témoignages qui en restent.



Illustration 21 : Photographie prise en 1967 sur le site du sanctuaire d'Aï Khanoum en Afghanistan

Cette archéologue, qui est également photographe, a étudié attentivement la photographie concernée et elle a pu y repérer des traces de bâti en terre crue, alors qu'un archéologue moins habitué à « lire » ce type de sol serait « passé à côté ». En tant qu'archéologue, elle savait que cette photographie, qui figurait dans un journal de fouille, avait été prise à dessein. Elle anticipait donc la présence d'un élément intéressant, mais elle seule pouvait le détecter, car il se confondait presque totalement avec le sable qui l'entourait. C'est en s'appuyant sur sa très grande expérience des découvertes faites dans des conditions similaires qu'elle a pu repérer les quelques signes qui préfigurent habituellement la découverte d'un bâti enfoui,

mais c'est aussi en raison de la correspondance entre ses « schèmes de perception et d'action et le code exigé par l'image¹⁰¹ ».

Elle s'est basée à la fois sur sa connaissance des usages en cours dans le domaine de la photographie d'archéologie dans les années soixante-dix et sur sa connaissance des caractéristiques visuelles d'un terrain de fouille spécifique, pour comprendre quelle information le photographe qui avait pris le cliché voulait transmettre. Cette photographie était donc un document parfaitement lisible pour elle, car elle a pu y trouver les repères visuels dont elle avait besoin pour confirmer l'existence de cet élément architectural sur le chantier.

Lorsqu'elle le décrit pour nous, elle n'y voit pas simplement une partie de la zone de fouilles concernée, elle y voit d'abord la représentation d'un « lieu pratiqué »¹⁰². Elle nous parle d'un « espace anthropologique¹⁰³ », c'est-à-dire du lieu tel que l'archéologue qui a pris la photographie l'a découvert, parcouru, fouillé, tel qu'il l'a habité, vécu en tant qu'espace physique et tel qu'il a voulu en conserver la mémoire. Comme Roland Barthes qui, dans « La Ballade du violoniste » d'André Kerstész « reconnaît de tout [son] corps les bourgades qu'il a traversées lors d'anciens voyages en Hongrie et en Roumanie », seule une archéologue qui aura parcouru ce lieu, qui l'aura éprouvé physiquement en tant que site de fouilles, qui y sera entré et y aura exercé son regard de chercheur, disposera des clés d'une lecture experte des photographies prises avec le même projet dans des lieux similaires.

Il convient cependant, à ce stade de l'analyse, de ne pas perdre de vue l'épaisseur de la médiation documentaire, car ce dont nous parlons ce n'est pas du lieu, mais bien de l'image photographique de ce lieu. Ce cliché représente bien une part du site, mais c'est d'abord un texte, un discours tenu sur ce chantier de fouilles. L'image, de ce point de vue, fonctionne comme un *espace* de rencontre et de co-construction du sens entre le photographe qui était « là-bas en train de fouiller » et qui a mis sa pratique en discours et l'archéologue qui le retrouve, dans cette vieille photographie, et le voit ainsi représenté.

¹⁰¹ Jean Davallon, *L'image médiatisée : de l'approche sémiotique des images à l'archéologie de l'image comme production symbolique*, Thèse de doctorat d'état es Lettres et Sciences Humaines, EHESS, 1990.

¹⁰² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, [1980] 1990.

¹⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

L'archéologue qui a retrouvé le cliché pris par son collègue en fait une lecture experte à deux niveaux : d'abord à partir d'un horizon d'attente relatif à la photographie de fouilles, puis en référence à sa propre habitude des prises de vues réalisées dans des conditions et dans des lieux similaires à celui où l'image qu'elle a devant les yeux a été prise. L'image constitue alors une forme d'*atopie* : un espace hors des lieux géographiques, à l'écart de la topologie commune et hors du temps¹⁰⁴.

1.4 CONCLUSION

Aborder la question de la fonction documentaire d'un artefact à partir de la pratique photographique à l'œuvre au sein de différents collectifs impliqués dans la mise en visibilité d'un même site – mais avec des regards différents sur ce site et sur ce qu'il importe d'en montrer – offre un point de vue original sur les processus de documentation. L'image est en effet un document particulier, dont la construction ne repose pas sur les mêmes pratiques d'écriture que le document textuel. S'il y a bien une volonté, de la part du preneur de vue, de rendre compte de quelque chose de la réalité qui l'entoure, il le fait à partir d'un appareil qui construit immédiatement une proposition documentaire. La photographie n'est pas d'abord une page blanche dont il convient de penser l'organisation, la structure, la forme c'est un déjà-là qu'il faut interroger et dépasser pour la construire en tant que document.

En partant des pratiques observées et des discours tenus par les différents acteurs, il est possible d'approcher des dimensions de l'attribution d'une valeur et d'une fonction documentaire autres que celles relatives au document texte. La question des conditions de vérité du discours photographique ouvre par exemple une perspective intéressante qui pourrait éclairer en retour la question des modalités d'attribution d'un degré de pertinence à tout document.

La majorité des clichés étudiés ont été pris dans le cadre de projets liés à la documentation d'un lieu géographique qui tous partent d'une volonté de révéler l'invisible mais avec des points de vue parfois radicalement opposés. Chaque projet repose sur un rapport à l'espace et au temps en phase avec la partie de l'identité du site qu'il paraît important de considérer et dont l'étude des séries, plus encore que les photographies prises séparément, rendent parfaitement compte.

¹⁰⁴ Alexandre Gillet, « Dérives atopiques », *EspacesTemps.net – Travaux* [en ligne], 2006.
URL : <http://www.espacestems.net/articles/derives-atopiques/>

Enfin, L'étude des clichés pris par les archéologues sur les chantiers de fouille pose la question de la coopération interprétative. Compte tenu du rôle que jouent ces photographies dans la construction de représentations d'un territoire géographique qu'ils pratiquent au quotidien, la notion d'hétérotopie a constitué un point d'entrée intéressant pour interroger le rapport particulier que ces images entretiennent pour eux avec les lieux qu'ils documentent.

L'ensemble de ces observations vise à montrer que tout document s'adresse à un collectif de référence qui partage un certain projet et un certain point de vue sur la situation à documenter et sur la manière de rendre compte de ce qu'ils observent. C'est cette compétence et ce projet d'usage qui leur permet de disposer des clés de lecture de cette représentation visuelle en tant qu'artefact « documentant ».

Cependant, si ces images s'adressent bien prioritairement à un groupe social en tant que document, c'est une fonction qui leur est attribuée et non une qualité intrinsèque qui permettrait de préciser ce qui pourrait définir ce genre. Leur circulation dans d'autres espaces et leur mobilisation dans d'autres projets change le regard que l'on porte sur elle, jusqu'à parfois rompre totalement le lien indiciel qui les rattachaient au lieu de leur prise de vue.

Le constat de cette abstraction du lieu – dont il est possible de discuter directement avec nos informateurs car elle est perceptible et descriptible dans la photographie – permet de poser plus largement la question de la compétence interprétative nécessaire pour replacer un document dans le contexte qui lui donnait sa fonction documentaire en référence à la situation dont il était supposé rendre compte.

PARTIE 2

LA DÉLOCALISATION DES CONTEXTES INTERPRÉTATIFS

Il y a aussi des lettres sur le dos de chaque livre ; ces lettres n'indiquent ni ne préfigurent ce que diront les pages : incohérence qui, je le sais, a parfois paru mystérieuse¹⁰⁵.

Jorge Luis Borges

¹⁰⁵ Jorge Luis Borges, « La bibliothèque de Babel », *Fictions*, Paris : Folio, 1944. (collection Poche)

2.1 LE PATRIMOINE CULTUREL NUMÉRIQUE ?

Après avoir abordé la question des modalités d'attribution d'une fonction documentante à une image, je m'intéresserai dans cette seconde partie à la documentation en tant que processus d'« amplification » des éléments décrits au service d'un collectif de référence. Comme j'ai pu le montrer dans ma thèse de doctorat, les ressources documentaires sont toujours dédiées à un public cible. Documenter est un projet communicationnel et penser que l'on pourrait s'adresser à tout le monde s'est toujours *in fine* ne s'adresser à personne¹⁰⁶. Concevoir et mettre en œuvre une documentation c'est choisir de faire entrer les éléments qui la constituent dans un ordre particulier ; c'est permettre au document de circuler à travers l'espace, le temps, les communautés d'interprétation, pour tenter de prolonger les transactions communicationnelles initiées par ses réalisateurs¹⁰⁷ ». À ce titre, la documentation est un parti-pris sur la réalité.

L'imaginaire d'une possible objectivité, d'une neutralité qu'il serait souhaitable de conserver à l'égard des ressources que l'on décrit est particulièrement contre-productif. L'objectif de cette seconde partie est de montrer que, comme la prise de vue à visée documentaire, la qualité du traitement documentaire n'est pas liée à sa neutralité, mais bien à sa capacité à répondre aux attentes d'un collectif réuni autour d'un projet commun.

Je m'appuyais pour ce faire sur différents projets de documentation en revenant d'abord sur la gestion des fonds photo à Bibracte car elle offre un intérêt particulier : l'ensemble des photographies prises sur le site est géré par le photographe à l'aide d'un seul outil de gestion électronique. Comme ces images sont mobilisées au sein d'une multitude de projets, il a dû mis en place un système de description et d'indexation qui tienne compte des différents regards et des différents usages de ces photos qu'ils soient avérés ou projetés. L'organisation de la base est le

¹⁰⁶ La troisième partie de ce mémoire sera plus spécifiquement consacrée à cette importante question qui sera abordée à travers la documentation photographique d'un site culturel envisagée comme « une façon de construire ou de traduire notre compréhension sociale ». (cf. Roger T. Pédaque, « Document : forme, signe et médium, les reformulations du numérique », *STIC-CNRS* [en ligne], 2003, URL http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000511.html

¹⁰⁷ Manuel Zacklad, « Annotation : attention, association, contribution », in Pascal Salembier et Manuel Zacklad (dir.), *Annotations dans les Documents pour l'Action*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007, p. 31.

résultat de négociations révélatrices de de la relative antinomie de ces usages et donc de la difficulté, voire de l'impossibilité à concevoir une organisation documentaire unique.

Les projets de « mise en ligne » menés actuellement par les organismes culturels internationaux, dans le but de rendre le patrimoine culturel et la documentation spécialisée qui lui est associée accessibles via internet me permettront ensuite de revenir sur la question de l'opérativité symbolique des dispositifs sémiotiques ainsi constitués. Les textes qui s'affichent sur ces sites proviennent en effet partialement voir totalement des bases documentaires constituées dans le cadre de la mission d'inventaire dévolue à ces organismes.

La mobilisation de ces ressources dans des projets pour lesquelles elles n'ont pas été conçues, et leur insertion dans des ensembles sémiotiques proposés comme des visites virtuelles, pose la question du sens de ces propositions, en lien avec l'inscription matérielle des objets qu'elles décrivent, dans un lieu de pratique : le catalogue est un outil documentaire conçu pour les professionnels chargés de la gestion et de la valorisation scientifique des fonds et collections. C'est à usage professionnel et en fonction de la mission dévolue à son lieu de conservation que chaque item sera décrit. Le visiteur n'y aura jamais accès directement, car le lieu est organisé pour séparer les espaces de visite des espaces réservés au personnel. Le catalogue, comme les réserves, ne se visite pas.

La question des modalités de participation des organismes culturels au web « des données » qui repose sur une « mise en commun » des métadonnées qu'ils détiennent au niveau mondial, me permettra de montrer en quoi de tels projets reposent sur une vision proprement utopique de l'accès à l'information et à la culture.

2.1.1 Documentarisation et négociation du sens des images

Je vais revenir dans un premier temps sur la gestion de la documentation scientifique du centre de recherche de Bibracte. Le fonds photographique est géré grâce à une base documentaire intégrée à un vaste ensemble d'une vingtaine de bases liées à l'activité du centre. Cet outil a été conçu dans un premier temps pour répondre aux besoins du photographe. C'était son outil de travail, destiné à remplacer les classeurs dans lesquels il stockait ses diapositives et les cahiers dans lesquels il les répertoriait auparavant. C'est pourquoi, bien que la base soit étroitement liée aux autres outils de gestion informatisée de la recherche

archéologique, notamment pour les fiches « objets », une partie des champs est réservée à sa gestion personnelle.

Au cours du temps, de nombreux projets autres que ceux qui étaient liés à la recherche scientifique, ont été initiés et des photographies prises dans ces nouveaux cadres ont été ajoutées à la base. Cette ressource documentaire conçue et structurée au départ à l'usage d'une seule personne et en fonction de ses propres besoins et modes de travail, a peu à peu été enrichie jusqu'à constituer une collection de plus de cent mille images.

Un nouveau projet, visant à « faire du centre archéologique une plateforme de diffusion iconographique autour de la civilisation celtique »¹⁰⁸ a été initié en 2005 avec pour ambition de donner « un accès plus large aux documents photographiques et de mieux satisfaire les demandes iconographiques ». De nouveaux champs ont été ajoutés afin de tenir compte des besoins inhérents à ces projets. La base est maintenant le lieu de la cohabitation de multiples approches et le reflet d'usages et de regards pluriels posés sur le site et sur le fonds.

Les acteurs impliqués dans sa gestion et dans son enrichissement (principalement l'iconographe et le photographe, mais aussi indirectement le directeur du centre) attachent une grande importance au respect des différentes logiques qui cohabitent sur le site. L'échange de points de vue ou la confrontation d'hypothèses font partie intégrante de la recherche scientifique. Cette démarche heuristique que l'iconographe appelle « *regards croisés* » est particulièrement bien acceptée à Bibracte parce que familière aux chercheurs, mais aussi parce qu'elle est suscitée par le directeur qui considère le site, dans sa totalité, comme un projet scientifique. L'interprétation des objets ou la compréhension des situations observées ne se font que très progressivement. Les descriptions peuvent rester hypothétiques sur un temps très long et les connaissances acquises ne le sont jamais définitivement.

Cependant la documentation se satisfait mal de catégories descriptives flottantes et parfois antinomiques. Comment dès lors faciliter la collaboration et permettre la cohabitation de cette multiplicité de regards, de points de vue ou de questionnements sur les images tout en préservant la cohérence documentaire du tout ? L'étude de la structure de la base de données permet de comprendre que cette

¹⁰⁸ Ce projet est décrit en détail dans le rapport annuel d'activité 2006 de Bibracte disponible en ligne sur le site du centre de recherche (www.bibracte.fr).

cohabitation a pu être négociée grâce à la constitution et à la préservation de territoires symboliques au sein même de l’outil.

Le tableau ci-dessous reprend les principales étapes au cours desquelles la documentation d’un objet de fouille est constituée. Entre le moment où un objet est photographié sur un chantier de fouille et celui où cette photographie apparaît dans un rapport de recherche ou un support pédagogique, on constate qu’une multitude d’informations sont ajoutées à sa description et que différentes catégories d’acteurs interviennent au cours de ces étapes. Chacun attribue des caractéristiques particulières à la photographie considérée, en fonction du projet au sein duquel elle prend sens pour lui

Étape	Responsable	Documentation
Détermination d'une zone de fouille	Dir. scientifique	Attribution d'un numéro d'unité de fouille (UF)
Photographies de la zone de fouille	Fouilleur	Lien avec l'UF
Photographie in situ	Photographe	Attribution d'un numéro d'objet en lien avec l'UF
Transport des objets	Fouilleur	Étiquetage avec le numéro
Inventaire des objets	Documentaliste	Création de la fiche objet
Photographie au labo	Photographe	Association du cliché et du numéro d'objet
Enregistrement dans la base	Photographe	Association de la fiche photo et de la fiche objet
Description de la photo	Photographe	Informations techniques + commentaire
Étude scientifique de l'objet	Chercheur	Informations scientifiques
Recherches sur les objets	Chercheur	Ajouts sur la fiche objet
Repérage d'objets remarquables	Iconographe	Informations liées à la médiation
Insertion dans la muséographie	Conservateur	Lien entre l'objet et la muséographie
Edition scientifique ou vulgarisation	Iconographe	Ajout légende + informations liées à la publication
Constitution de supports pédagogiques	Action culturelle	Ajout d'informations sur l'objet

Illustration 22 : Les étapes d’acquisition d’informations sur un objet de fouille

L’objectif étant de rendre ces informations partageables, la saisie est strictement normée : Le documentaliste veille au respect des nomenclatures relatives à la dénomination des unités de fouilles et à la numérotation des chantiers, des interventions ou des objets. La description des objets se fait également selon une terminologie précise, reprise dans différentes listes de vocabulaire contrôlé.

Le photographe porte également une grande attention au respect des normes en vigueur dans le domaine de la description technique des photographies. Cependant, comme il intervient souvent directement après que les objets ont été sortis de terre et nettoyés, mais pas encore formellement identifiés, il ne sait pas toujours précisément ce que les photographies représentent au moment où il crée les fiches. Il lui faut cependant les décrire même sommairement, ne serait-ce que pour les différencier les unes des autres. Le champ [Commentaire] de la base de données avait été conçu au départ pour lui permettre de le faire. C'est ainsi qu'il avait indiqué « céramique peinte Bambi » sur la fiche correspondant à un morceau de céramique, qu'il avait photographié à la suite d'une campagne de fouille et sur lequel figurait ce qui lui semblait être une petite biche.

L'icônographe, chargée de la mise en ligne et de la vente des photographies, a constaté avec stupeur qu'un éditeur, auquel ce cliché avait été fourni, avait utilisé les indications présentes dans ce champ pour le légènder. Elle a donc, dans un premier temps, décidé de le supprimer car elle le considèrait comme trop « *subjectif* », pour ne conserver que le champ [Légende], rempli par elle et destiné à présenter une description plus scientifique des objets représentés (identification technique, nature, provenance, datation, lieu de conservation, numéro d'inventaire, taille...). Mais, compte tenu de l'ordre dans lequel les opérations se déroulent, certaines fiches, dont celle de Bambi, ne contenaient aucune autre description et pas encore de légènde. Il devenait donc impossible de les retrouver.

De plus, c'est principalement le photographe qui est chargé de retrouver les photographies à partir de demandes qui peuvent prendre des formes très variées. La fiche correspondant à la petite biche avait d'une certaine manière disparu, perdue dans la masse des objets seulement différenciables à partir de leur date de prise de vue. Elle n'a finalement pu être retrouvée que par le photographe qui a parcouru systématiquement toutes les fiches des photographies prises au cours de la période à laquelle la découverte de Bambi avait été faite. L'équipe de centre de recherche a donc été décidé de préserver les deux approches : la description personnelle du photographe, qui lui sert de point d'entrée et l'information scientifique ou institutionnelle relative à l'objet, qui sera préférentiellement utilisée pour légènder les clichés lorsqu'ils seront publiés.

Les différentes logiques et les « *regards croisés* » portés sur les photographies ont pu être préservés grâce au croisement de trois approches ordinairement considérées comme antinomiques :

- une description que l'on pourrait qualifier de vernaculaire, totalement subjective et assumée comme telle par le photographe mais aussi par l'ensemble des personnes avec lesquels il travaille ;
- une démarche documentaire strictement respectée pour tout ce qui permet de relier les clichés aux recherches archéologiques ;
- l'ajout ponctuel d'éléments liés aux activités de mise en valeur du site, comme par exemple la participation de l'objet décrit à la muséographie.

On retrouve donc, dans la structure de la base de données, les délimitations de différents territoires symboliques occupés par l'un ou l'autre des porteurs de projets. L'illustration 23 permet de repérer les zones concernées.

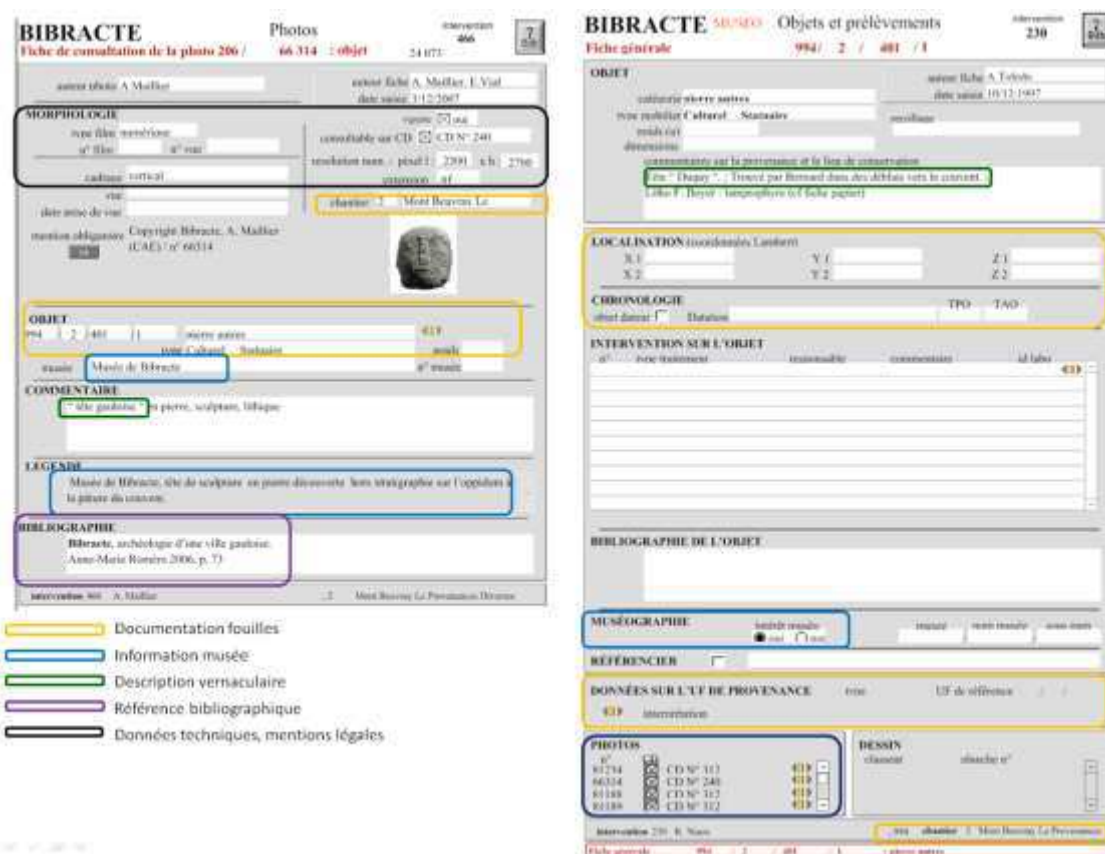


Illustration 23 : Territoires symboliques à l'échelle de la base de données

Il y a donc non pas une mais des documentations du site car documenter est un moyen de collectivisation des connaissances et des idées¹⁰⁹. Constituer un ensemble

¹⁰⁹ Bruno Latour, « Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections », in Christian Jacob et Marc Baratin (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, Paris : Albin Michel, 1996, p. 23-46.

documentaire, c'est d'abord être d'accord pour rendre l'information partageable et pour s'engager dans « un processus d'échange [...] mettant en jeu le "self" [des acteurs concernées] et des connaissances liées à la production d'une "œuvre" au moins pour partie commune¹¹⁰ ». Ceci nécessite la définition et le respect de normes communes, mais plus largement, et particulièrement lorsqu'il s'agit de documents iconographiques, le partage de modes de lecture et d'interprétation des images. Or si, à Bibracte, on peut considérer que l'œuvre en partie commune est la mise en visibilité du site, celle-ci se décline en une douzaine de projets concourants, allant des fouilles archéologiques à l'organisation d'une saison culturelle, en passant par la gestion et à l'aménagement du site naturel du Mont Beuvray.

Le respect des *rites* qui ont cours au sein des différents groupes sociaux qui cohabitent sur le site (les archéologues, les paysagistes, les médiateurs...) se fait au détriment de la recherche d'un langage commun. Les analyses précédentes ont permis de montrer que les images participent à la construction de territoires symboliques. L'analyse de la base met en lumière l'existence de ces mêmes territoires (et de négociations pour en définir les frontières) à l'échelle des notices descriptives.

Le risque est cependant très grand de voir cette archive particulièrement adaptée aux besoins des acteurs qui l'utilisent aujourd'hui s'avérer difficilement intelligible à ceux qui voudraient en comprendre la logique demain. Les normes sont certes contraignantes, mais ce sont les principes organisateurs qui structurent les événements, orientent les activités et permettent aux participants d'accorder du sens à ce qu'ils font. Pour pouvoir partager, comparer, il faut en effet convenir d'un langage commun, qui ne permet pas de tout dire, mais de s'entendre sur la signification en un temps et en un lieu des phénomènes dont on a voulu conserver la trace. Le site de Bibracte étant en grande partie invisible, ce sont les discours tenus sur lui qui le construisent et tous ceux qui en parlent, quel que soit le point de vue qu'ils adoptent, sont les garants de ce qu'il ne serait pas trahi par les représentations qui en sont construites.

¹¹⁰ Manuel Zacklad, « Annotation : attention, association, contribution », in Pascal Salembier et Manuel Zacklad (dir.), *Annotations dans les Documents pour l'Action*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007, p. 29-46.

2.1.2 La documentation, une étape de la patrimonialisation

L'exemple de la documentation photographique du site de Bibracte montre que pour remplir son rôle, elle doit répondre à de fortes exigences normatives, mais que dans le même temps sa structure et son contenu est adapté aux attendus des différents projets au service desquels elle est mise. Le rassemblement de l'ensemble du fonds au sein d'un même outil de gestion – même s'il pose parfois quelques problèmes – est rendu possible par la forte complémentarité des projets qui ambitionnent tous de révéler une part d'un même site culturel.

Il n'en est pas de même pour les projets beaucoup plus ambitieux de numérisation de notre patrimoine culturel qui suscitent actuellement un très grand intérêt aussi bien de la part des pouvoirs publics que de la population européenne, comme le montre le succès remporté par le site Europeana – succès qui a même conduit à l'indisponibilité temporaire du serveur qui l'hébergeait.

On retrouve en effet dans l'ambition affichée de « mettre en ligne le patrimoine culturel européen pour le rendre accessible à tous » le même saisissant raccourci que celui qui m'avait conduite à questionner le projet communicationnel des concepteurs de la base Joconde, il y a une quinzaine d'années dans le cadre de ma thèse de doctorat. Une telle affirmation semble en effet postuler que la possibilité technique de connexion informatique à une ressource serait le moyen nécessaire et suffisant pour permettre à tous d'accéder à une connaissance culturellement valorisée.

Elle entretient de fait la confusion entre capacité technique de « rendre accessible » des données, par leur « mise en ligne » et accès aux savoirs¹¹¹, c'est-à-dire, la possibilité effective donnée à un individu de s'approprier de nouvelles connaissances¹¹². Ce sentiment est renforcé par le fait que la présentation du projet stipule que nous nous trouverions « reliés à deux millions d'objets numériques ». L'accent est ainsi principalement mis sur la connectique et sur la volumétrie des « contenus » numérisés, au détriment de réflexions sur la nécessaire (r)évolution des

¹¹¹ Marie Després-Lonnet, *Contribution à la conception d'interfaces de consultation de bases de données iconographiques*, Thèse de doctorat, Université Lille 3, 2000.

¹¹² Bernard Miège, *La société conquise par la communication : 2. La communication entre industrie et espace public*, Grenoble: PUG, 1997, p. 46.

pratiques de médiation culturelle dans ces nouvelles configurations et tenant compte notamment des caractéristiques propres des « objets numériques » ainsi créés.

Le fait qu'aujourd'hui la Direction des musées de France souhaite, dès la page d'accueil du site Joconde, « un très large usage de la base Joconde aux chercheurs, aux amateurs et aux curieux du monde entier », démontre une volonté d'ouvrir les collections à de nouveaux publics, ou peut-être même plus simplement d'envisager ou de prouver qu'il en existerait. Cependant, afficher l'ambition de relier les citoyens français et européens à leur patrimoine culturel sous une forme *numérique* est une formule pour le moins ambiguë. Le risque est grand de confondre les différents niveaux de médiation¹¹³ et les différents modes selon lesquels est susceptible de se construire ce possible lien.

Concevoir un site dédié à la mise en valeur de notre patrimoine culturel, à échelle de l'Europe est un acte politique fort. Disposer d'un patrimoine culturel commun est l'un des fondements d'une société. Cet ambitieux projet ne peut consister à rassembler ce que chaque pays et chaque institution dans ce pays, prise dans une logique « locale » aura reçu et désiré transmettre « localement ». Ce projet me semble reposer sur la même utopie que celui de Wikipedia comme possible mise en textes numériques de tous les savoirs du monde. L'accumulation et les corrections successives devraient permettre d'arriver « à terme » à constituer un réservoir de connaissances « mondial ». Mais c'est oublier que le savoir est d'abord une prise de position sur le réel, toujours en construction et questionnable.

Les objets ont une signification symbolique locale, mais pas nécessairement au-delà. Ils peuvent avoir une signification différente à une autre échelle. La réussite du projet passe par la revendication et la construction de ce patrimoine commun. La première question n'est donc pas technique, elle concerne la part de notre culture que nous voulons, en tant qu'europeens, conserver et transmettre.

Le travail des institutions est de contextualiser les objets, de les sélectionner, de revendiquer des choix porteurs d'une certaine idée de ce qu'il faudrait garder et de ce qu'il faudrait détruire.

¹¹³ Corine Welger-Barboza *Le patrimoine à l'ère du document numérique : Du musée virtuel au musée médiatique*, Paris : L'Harmattan., 313 p., 2001, p. 124.

Il y a un défi majeur à vouloir que la numérisation soit véritablement synonyme de démocratisation de l'accès au savoir car, loin de rendre le patrimoine plus « accessible », la numérisation crée de nouvelles distances.

Dans la continuité des réflexions exposées dans la première partie de ce mémoire, il m'a paru important de préciser les caractéristiques et les modes de production des différentes « couches » qui participent à l'énonciation¹¹⁴, en essayant de démêler l'enchevêtrement des contributions des documentalistes, des conservateurs de musées, des normes professionnelles, des choix organisationnels, des contraintes institutionnelles et des possibilités techniques, afin de définir plus précisément ce qui s'affiche à l'écran et sur quelles bases à la fois techniques, textuelles et intellectuelles est conçue et construite la médiation.

Je me suis intéressée à la documentation et aux représentations d'objets disponibles sur le site Europeana. L'objectif n'étant plus d'explicitier les modalités de production technique de ces textes mais d'éclairer les différents processus d'écriture et de réécriture à l'œuvre à chaque étape, de la description, des objets dans les institutions qui les détiennent jusqu'à leur mise en ligne.

Choisir de faire entrer un objet dans un musée c'est décider de lui attribuer un statut particulier. Sa conservation fait partie du processus de « patrimonialisation », précisément étudié et décrit par Jean Davallon¹¹⁵, qui transforme l'objet concerné en objet de patrimoine. Ce n'est alors plus ce qu'il est, mais ce qu'il représente symboliquement pour notre culture et pour notre histoire qu'il intéresse l'institution qui le détient.

De la découverte de l'objet à l'attribution de son statut, l'un des moments clés au cours desquels il acquiert sa valeur patrimoniale est celui où le groupe social qui le détient décide de le conserver et de permettre ainsi sa transmission matérielle et symbolique aux générations futures. Que nous ayons choisi de le distinguer comme tel ou que nous l'ayons reçu comme un « don » des générations qui nous ont précédés, nous en devenons les dépositaires, chargés de passer à ceux qui viendront

¹¹⁴ Dominique Cotte, « Écrits de réseaux, écrits en strates ; sens, technique, logique », *Hermès*, n° 39, p. 109-115, 2004.

¹¹⁵ Jean Davallon, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Hermès - Lavoisier, 2006.

après nous un « trésor » auquel nous attribuons collectivement « une valeur inestimable en tant qu'opérateur d'une continuité entre passé, présent et futur¹¹⁶ ».

À ce titre, la documentation fait partie intégrante du processus de patrimonialisation : dédier un temps long à cet objet, pour l'étudier, le décrire, le relier à d'autres objets, expliquer son rôle au sein de notre culture et dans notre histoire, le conserver matériellement, l'exposer... sont autant d'opérations qui démontrent que nous en reconnaissons la valeur symbolique.

2.1.3 Documenter pour amplifier les collections

J'ai proposé dans un article paru en 2013 dans la revue *Culture & Musées* d'établir un parallèle entre la documentation des objets de patrimoine et le mouvement de « réduction / amplification » à partir duquel Bruno Latour propose d'analyser le processus qui a permis aux explorateurs de constituer les collections qu'ils ont rapportées de leurs expéditions au cours des siècles derniers¹¹⁷. La reconnaissance de la valeur d'un objet et sa documentation en tant qu'objet du patrimoine me semble être du même ordre que le choix des éléments que les explorateurs ont considérés comme exemplaires des mondes qu'ils ont découverts et dont ils voulaient pouvoir témoigner à leur retour.

Comme l'explique Bruno Latour, les explorateurs prélèvent tout d'abord des informations relatives aux oiseaux découverts et à leur mode de vie dans leur milieu d'origine « *par des opérations de sélection, d'extraction, de réduction* ». Les expéditions étaient composées de spécialistes des différents domaines qui prélevaient des échantillons en fonction de l'intérêt relatif que ces éléments pouvaient avoir en tant que représentants d'une espèce, d'un phénomène, d'une zone géographique. Ils devenaient alors exemplaires de tous les autres.

Les explorateurs savaient qu'ils ne pouvaient matériellement pas tout prendre et que ce qui n'aurait pas été rapporté ne pourrait sans doute plus jamais l'être. Mais la sélection n'était pas seulement quantitative. Les échantillons étaient choisis en

¹¹⁶ Jean Davallon, « Comment se fabrique le patrimoine », *Sciences Humaines*, Hors-série n°36 – Qu'est-ce que transmettre ?, mars/avril/mai 2002.

¹¹⁷ Bruno Latour, « Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections », in Christian Jacob et Marc Baratin (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, Paris : Albin Michel, 1996, p. 23-46.

fonction de leur représentativité. Le projet n'était pas de « tout » rapporter, mais de disposer des spécimens les plus caractéristiques.

De la même manière, dans notre propre culture, nous décidons que certains objets vont devenir exemplaires d'une pratique sociale, d'une performance artistique, d'un tour de main, d'un type d'échange... Des objets vont donc être choisis parmi d'autres pour incarner matériellement cette part de notre patrimoine. Pour chacun d'entre eux, il faudra évaluer sa portée patrimoniale et peser la décision en mettant en balance le risque, s'il n'était pas conservé, de le perdre à tout jamais. Cette étape que Bruno Latour appelle *réduction*, se traduit effectivement par la perte relative de « la particularité, de la localité, de la multiplicité, de la continuité ».

Bruno Latour considère les éléments rapportés par les explorateurs comme autant de prélèvements de « matières » qui, en maintenant le lien entre les lieux explorés et les lieux d'analyse des échantillons, « assurent la fidélité, la fiabilité, la vérité entre le représenté et le représentant ». Cette thèse, en ne retenant du travail effectué sur le terrain que ce qui relève d'un simple recueil d'éléments matériels, réduit considérablement le rôle des spécialistes. Ce sont pourtant les décisions qu'ils ont prises quant à ce qui sera rapporté et à la manière dont ce le sera qui déterminent d'emblée les conditions et les possibilités de production de nouveaux savoirs. En effet, ce n'est pas la multiplication des liens matériels entre un « ici » et un « ailleurs » qui permettra à elle seule de certifier la validité des informations prélevées.

Le travail interprétatif commence dès que l'explorateur pose son regard sur le monde qu'il découvre et dont il va tenter de rendre compte. De même le documentaliste ou le bibliothécaire va considérer les objets qu'il a la responsabilité de décrire et d'indexer comme autant de membres d'une des collections qu'il doit gérer et auxquels il va donner un certain sens, en cohérence avec le projet qui a conduit à leur acquisition.

Chaque spécialiste va choisir ce qui devra être conservé et ce qui ne devra pas l'être en fonction de ce dont il voudra témoigner à son retour ; mais surtout il va « documenter » le plus précisément possible son voyage en décrivant, en dessinant, en organisant, en classant tout ce qu'il observe, comme en témoignent par exemple les planches d'herbiers rapportés par les botanistes.

Lorsque l'oiseau empaillé rapporté pour l'ornithologue entre au Muséum d'Histoire Naturelle, accompagné de l'apparat textuel qui permettra aux spécialistes de le répertorier, il a déjà perdu beaucoup de ce qui avait ou aurait pu informer les

explorateurs lorsqu'ils l'observaient dans son contexte de vie. De même, les conservateurs ou les documentalistes, qui ont pour objectif de conserver, mais aussi de transmettre l'essentiel des objets qu'ils décrivent et qu'ils documentent, savent que cette transmission ne peut se faire sans que soit sans cesse négociée la part de ce qui sera perdu et de ce qui sera gardé.

Mais ce que chaque objet a perdu doit se traduire, dans un deuxième temps, par un gain global qui va bien au-delà de ce qui a disparu. C'est la seconde étape du mouvement décrit par Bruno Latour, celle de l'*amplification* : les éléments rapportés du monde entier par différentes équipes d'explorateurs se trouvent, au retour des expéditions, rassemblés dans un même lieu et dans des formats qui les rendent facilement comparables.

Inventorier, répertorier, cataloguer ne sont pas des opérations techniques, ce sont autant de manières d'englober chaque objet dans un discours commun, d'en faire un membre d'une *collection* et de lui donner un sens comme entité de cette collection. La raison d'être d'une documentation est la constitution d'un tout cohérent, dont les éléments seront classables, ordonnables, comparables. Comme le rappelle Viviane Couzinet « la fonction première du langage documentaire est d'ordonner, donc de classer, c'est-à-dire de placer des objets documentaires les uns par rapport aux autres dans un ensemble¹¹⁸ ».

Les planches des naturalistes, les oiseaux empaillés, les descriptions des lieux de vie... forment une documentation qui rend possible « la comparaison de tous les oiseaux du monde synoptiquement visibles et synchroniquement rassemblés¹¹⁹ » et ce à partir des exemplaires qui ont été considérés par les explorateurs comme les plus représentatifs des caractéristiques de chaque espèce.

De la même manière, la mission d'inventaire, dévolue à tous les organismes chargés de la conservation du patrimoine repose sur la constitution de fiches descriptives et analytiques de l'ensemble des objets qui leur ont été confiés. Cette opération de documentation consiste d'une part à considérer chaque objet en tant qu'entité et

¹¹⁸ Viviane Couzinet, « De la communication scientifique à la médiation spécialisée : communication des savoirs et formes d'hybridation », in Fabrice Papy (dir.), *Problématiques émergentes dans les Sciences de l'information*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2008, p. 57-86.

¹¹⁹ Bruno Latour, « Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections », in Christian Jacob et Marc Baratin (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, Paris : Albin Michel, 1996, p. 23-46.

donc à en repérer les particularités et, d'autre part, à l'envisager en tant que partie d'un tout apparaissant dans un contexte et pour un usage particulier, et donc à décider de critères de description communs à tous les éléments qui constituent l'ensemble documenté. C'est une opération qui vise à la fois à repérer les caractères distinctifs de chaque item en fonction de la place qu'il occupe au sein de la collection et à les unifier en ne retenant pour leur description que les critères qui ont été jugés pertinents pour les décrire tous de manière identique.

Chaque objet documentarisé est ainsi appelé à devenir un des nombreux items qui composent le fonds correspondant et le travail intellectuel va consister précisément à transformer cet objet en document et à le rattacher à un tout appelé à constituer un ensemble cohérent. Les catalogues ainsi constitués rassemblent en un même lieu, dans un même temps et sous une même forme, l'ensemble des éléments textuels retenus pour décrire chacun des objets qui composent les collections concernées.

Les choix, réalisés lors de la conception de la base de données dans laquelle ces informations seront enregistrées, vont déterminer fortement ce qui pourra être dit de chaque objet et comment cela pourra l'être. Le processus de description et les modalités de recherche reposent sur des choix terminologiques et structurels porteurs d'une définition spécifique de la raison d'être de chaque item. Chaque champ est à la fois une catégorie descriptive et un discours situé. Une fois enregistrés les éléments qui composent la description des objets ne pourront plus être retrouvés que via les descriptions qui en auront été faites. Les mots vont donc contribuer à construire leur sens individuellement et en tant que collection. Ce qui, de manière corollaire va déterminer pour une large part les conditions et les possibilités de leur usage.

2.2 LES LIEUX DE VIE DES ÊTRES CULTURELS

Pour autant, les bases de tous ces organismes ne sont pas uniquement des répertoires standardisés d'objets. Chaque catalogue est un ensemble documentaire qui possède une forte cohérence structurelle intimement liée aux missions de l'organisme qui l'a produit. Les choix singuliers effectués dans chaque contexte sont des prises de position sur le monde et des propositions de mise en ordre et de mise en sens des ensembles ainsi constitués.

2.2.1 Rattacher les objets à des lieux

Chaque organisation documentaire est en elle-même une forme d'énonciation qui organise et anticipe les conditions d'appropriation des informations qu'elle rassemble. Les catalogues peuvent aussi être envisagés comme autant de représentations synoptiques du *lieu* dont ces objets proviennent. Ce sont autant de traces d'usages¹²⁰, qu'Yves Jeanneret propose de définir comme des « objets sémiotiques porteurs de la mémoire des gestes d'écriture qui les transforment¹²¹ ».

Le choix des éléments descriptifs retenus dépend très fortement du contexte dans lequel les objets sont conservés, des normes applicables dans l'institution à laquelle ils ont été confiés et du projet global au sein duquel ils prennent place. Or, notre patrimoine culturel est détenu par une grande variété d'institutions : musées, bibliothèques, centres d'archives, services de documentation spécialisés, centres de recherche...

À chacun de ces lieux est traditionnellement dévolue la charge de la conservation et de la valorisation d'un domaine culturel particulier. La première séparation est historique : les livres se trouvent dans les bibliothèques et les œuvres d'art dans les musées des Beaux-Arts. La répartition des collections attribuées ou acquises par chaque institution répond à différentes logiques. Les œuvres qui constituent les collections du Musée d'Orsay doivent par exemple « montrer dans toute sa diversité, la création artistique du monde occidentale de 1848 à 1914 ». Le choix des œuvres confiées à ce musée s'est fait sur la base d'un découpage temporel. D'autres musées se sont constitués autour de l'œuvre d'un artiste comme le musée Rodin ou le musée Picasso. D'autres enfin regroupent les œuvres d'artistes locaux. Il en est de même dans le domaine des bibliothèques dont les fonds sont composés selon des logiques variées.

Mais en dehors de ces institutions historiquement et institutionnellement chargées de sa conservation, le « patrimoine culturel » est une notion qui, dans son acception actuelle, recouvre une infinité d'objets, de lieux, de pratiques et même de concepts

¹²⁰ Jean Davallon et al., « L'usage dans le texte : les "traces d'usage" du site Gallica », in Emmanuël Souchier, Yves Jeanneret & Joëlle Le Marec (dir.), *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques dans les médias informatisés*, Paris : BPI - Centre Georges Pompidou, 2003, p. 47-89.

¹²¹ Yves Jeanneret, *Penser la trivialité. Volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2008.

(comme par exemple le concept de patrimoine immatériel), dont les lieux et les conditions de conservation et de valorisation sont extrêmement variables d'une région de l'Europe à l'autre.

De ce fait, chaque institution va tendre à faire de l'ensemble qu'elle détient un groupement particulier. Chacune fera de la réunion d'objets qui lui ont été confiés un tout cohérent. Cette cohérence est en partie induite par leur appartenance à un même fonds, mais surtout, elle traduit la volonté politique et le projet culturel qui ont conduit à leur réunion dans ce lieu particulier.

Ainsi la même photographie, selon qu'elle sera détenue par un musée ou par une bibliothèque, occupera une place différente dans le fonds et sera accompagnée d'une « notice », ou d'une fiche d'inventaire, structurée et renseignée différemment. De la même manière, un livre détenu par un musée recevra un traitement documentaire tout à fait différent de celui qui lui aurait été appliqué s'il avait été détenu par une bibliothèque ou par un centre d'archives. L'exemple le plus frappant de l'incidence de l'appartenance institutionnelle sur la manière de décrire les objets est l'existence, dans le monde des bibliothèques, de normes applicables aux « non-livres¹²² ». Ces normes permettent aux bibliothécaires de cataloguer des documents qui n'entrent pas dans les catégories qu'ils gèrent habituellement, tels justement que les photographies ou les documents audiovisuels.

La documentation est une discipline qui « reprend et transforme, selon des normes prédéfinies, toutes les productions culturelles humaines ». Comme le montre Yves Jeanneret dans son livre « Penser la trivialité : la vie triviale des êtres culturels¹²³ », documenter les objets de la culture c'est affirmer et confirmer l'existence des « êtres culturels ». Les êtres culturels, selon sa définition, sont les idées et les objets produits et pérennisés par l'homme. Ce sont des « complexes », issus de processus sociaux, constitués d'objets, de textes et de représentations qui vont se diffuser à travers la société et évoluer avec le temps, les milieux dans lesquels ils naissent, se développent ou s'intègrent.

La documentation est une forme de la trivialité : elle produit des objets en fonction d'un usage particulier dans un contexte de patrimonialisation au temps t et d'un

¹²² Collectif, *Description bibliographique internationale normalisée des « non-livres »*, Paris : Bibliothèque Nationale de France, 1995.

¹²³ Yves Jeanneret, *Penser la trivialité ; la vie triviale des êtres culturels*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2008.

autre côté, elle s'attache à créer des figures symboliques, dont la signification dépasse le projet qui a conduit à leur élaboration.

Il ne s'agit pas d'une opération technique : concevoir ces processus de réécriture du patrimoine comme des processus de socialisation c'est leur reconnaître un certain « pouvoir-faire » sur la culture. Les êtres culturels ne peuvent être pensés hors des espaces sociaux au sein desquels ils prennent sens. Décrire les objets c'est prendre position sur eux et dans le même temps produire de nouveaux effets de sens qui les inscrivent quelque part dans nos pratiques.

La mise en regard des fiches produites à propos d'un même objet dans différents contextes institutionnels m'a permis de montrer, à partir de deux exemples concrets, comment, chaque décision concernant sa documentation – qu'elle ait été prise pour respecter les normes en vigueur dans la sphère professionnelle concernée, qu'elle soit liée à l'optique dans laquelle une institution conserve et valorise certains objets ou qu'elle reflète le point de vue de l'indexeur – va construire un discours situé sur l'objet et tendre dans le même temps à renforcer la cohérence suggérée ou recherchée par le rattachement de cet objet à une institution culturelle ou à une autre¹²⁴.

Le premier objet dont j'ai choisi de suivre les transformations à différentes étapes de sa vie patrimoniale en tant qu'archive audiovisuelle – de la création de sa fiche descriptive à son « versement » dans le fonds Europeana par chacune des institutions concernée – est une cassette VHS sur laquelle les documentalistes de l'ORTF avaient conservé l'enregistrement d'un téléfilm diffusé à la télévision en 1964. Il s'agit d'un film réalisé par Pierre Prévert, inspiré du conte d'Andersen, dont le titre original est « *Lille Claus og Store Claus* ». Une copie de cette cassette est conservée à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), une autre par la Bibliothèque Nationale de France (BNF).

Le second objet est un autoportrait de Francisco de Goya tirée du livre d'estampes intitulé « *Los caprichos* ». En France, le livre est détenu par la BNF, ainsi que par plusieurs organismes européens. Les estampes qu'il contient sont également consultables sur le site de l'agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux (RMN). Cet autoportrait, inversé, a également été publié dans un journal

¹²⁴ Cette étude a fait l'objet d'une publication récente : « Le patrimoine culturel numérique : entre compilation et computation », in *Culture & Musées*, n° 22, p. 71-88.

de l'époque dont un exemplaire a pu être conservé dans différentes institutions espagnoles.

Ces deux objets n'ont évidemment pas la prétention de représenter l'immense diversité des objets présentés sur le site Europeana. Je les ai choisis à titre d'exemples, tout d'abord parce qu'ils sont détenus sous une forme ou sous une autre par au moins deux institutions françaises chargées de la valorisation de notre patrimoine ; de plus, il s'agit d'objets répertoriés au titre du dépôt légal ou de la mission d'inventaire dans des bases de données françaises qui alimentent également le site Europeana et enfin ils présentent tous les deux une dimension culturelle « européenne ».

La comparaison des fiches descriptives du film de Prévert sur le site de la BNF et sur celui de l'INA montre que l'objet lui-même n'est déjà pas envisagé de la même manière au sein des deux institutions. Pour la BNF il s'agit d'une « monographie » alors que pour l'INA c'est une émission de télévision. Ceci a une incidence directe sur la terminologie utilisée qui situe clairement chaque description dans un univers professionnel spécifique.

Le lien avec le monde des livres est clairement perceptible dans la notice de la BNF : respect des normes de catalogage relatives aux « images animées », recours à des termes comme *auteur*, *monographie* ou *publication*, description précise du support matériel du film, indexation thématique dans la catégorie *littérature...* (cf. III)

Notice bibliographique

Type : image animée, monographie

Titre(s) : Le Petit Claus et le Grand Claus [Images animées] : un conte d'Andersen (1 h 09 mn 43 s) / Pierre Prévert, réal. ; Jacques Prévert, Pierre Prévert, adapt. ; Maurice Baquet, Roger Blin, Elisabeth Wiener... [et al.], act. ; Jacques Prévert, dialoguiste ; Paul Grimault, décor ; Christiane Verger, comp.

Publication : Paris : ORTF (prod.), prod. 1964 ; Bry-sur-Marne : INA (distrib.), distrib. 1975

Distributeur : [Institut national de l'audiovisuel \(France\)](#). Distributeur

Producteur(s) : [Office de radiodiffusion-télévision française](#). Producteur de vidéogrammes

Description matérielle : 1 cass. vidéo (1 h 09 mn) : 1/2 p., SVHS, n. et b., PAL, sonore

Note(s) : Acq. : Institut National de l'Audiovisuel, L'

Auteur(s) : [Prévert, Pierre \(1906-1988\)](#). Réalisateur

[Prévert, Jacques \(1900-1977\)](#). Adaptateur

[Grimault, Paul \(1905-1994\)](#). Dessinateur

[Prévert, Pierre \(1906-1988\)](#). Adaptateur

[Verger, Christiane](#). Compositeur

[Prévert, Jacques \(1900-1977\)](#). Dialoguiste

Interprète(s) : [Baquet, Maurice \(1911-2005\)](#). Acteur (Le Petit Claus)

[Blin, Roger \(1907-1984\)](#). Acteur (Le Grand Claus)

[Wiener, Elisabeth \(1945-....\)](#). Acteur (La petite marchande)

Sujet(s) : [Andersen, Hans Christian \(1805-1875\). Lille Claus ou Store Claus -- Adaptations cinématographiques](#)

Thème(s) : Littérature

Typologie : téléfilm

Notice n° : FRBNF38486559

Illustration 24 : La fiche descriptive du téléfilm sur le site de la BNF

On pourrait penser que les descriptions « matérielles » seraient relativement proches, puisqu'elles reposent sur l'observation des caractéristiques d'un même objet, cependant, elles diffèrent fortement et l'on constate que les deux institutions ne décrivent finalement pas la même chose. Dans le cas de la BNF c'est la cassette d'archive qui est centrale alors qu'à l'INA, la focale est mise sur les conditions de diffusion du téléfilm. De ce fait, même des éléments *a priori* aussi factuels que la durée du film diffèrent : elle est d'une heure six minutes dans l'un des cas et d'une heure neuf dans l'autre. La mention du support matériel sur lequel le film est conservé est précisée sur la fiche de la BNF alors que sur celle de l'INA cette information n'a pas été jugée pertinente, puisque c'est l'émission qui est décrite avec mention notamment de la date de sa première diffusion. En conséquence, rien n'est dit sur le support original sur lequel le film était conservé. La description est structurée autour du générique du film : les rôles, professions et noms d'une cinquantaine de personnes impliquées dans l'une ou l'autre des étapes de la réalisation du film sont précisés (comme par exemple le chef d'orchestre ou encore le créateur des costumes).

Le sujet retenu dans chaque contexte donne également lieu à des interprétations différentes. La référence à l'œuvre d'Andersen est centrale à la BNF : c'est la

« vedette-matière¹²⁵ », c'est-à-dire le sujet principal de l'œuvre, dont le titre original est précisé ; alors que le résumé qui accompagne la fiche d'INA n'en fait pas mention et que le documentaliste a préféré mettre en avant la démarche créative de Jacques Prévert, Paul Grimault et Pierre Prévert.

Le film est classé dans la catégorie des « contes de Noël pour petits et grands » à l'INA et partage cette caractéristique avec onze autres productions dans la base, alors qu'il appartient à la thématique « littérature » – ce qui le place d'emblée dans un ensemble beaucoup plus large – à la BNF. En conséquence, si l'on utilise le lien associé au sujet, il sera possible de distinguer les documents détenus par la BNF et dont Hans Christian Andersen serait le thème principal de ceux dont il est l'auteur, alors qu'il sera plus difficile d'obtenir la liste de tous les téléfilms inspirés d'Andersen en interrogeant la base de l'INA. Mais inversement grâce à la catégorie des contes de Noël, il sera possible de retrouver tous les téléfilms qui portent sur ce sujet à l'INA alors que la catégorie « Littérature » est quasiment est mot clé « vide » dans le contexte de la BNF.

Comme on le voit, la description de l'objet initial (la cassette VHS) dans chaque contexte institutionnel aboutit à la production d'un texte qui l'inscrit fortement dans son institution de rattachement. Le respect des normes professionnelles en vigueur dans le secteur concerné, la recherche d'une cohérence avec la mission dévolue à l'organisme et une anticipation des usages de la base ainsi constituée vont conduire l'indexeur à produire un nouvel objet documentaire qui appartient à l'INA ou à la BNF. Cet objet conservera la trace d'une partie des attributs de l'objet premier ; il en aura oublié certaines caractéristiques et il en aura acquis d'autres qui le rendront notamment plus facilement comparable et associable aux autres objets ainsi créés dans la logique d'ensemble qui fonde chaque catalogue et le situe dans son propre lieu de pratique.

2.2.2 Des objets « calculables »

La tenue d'un catalogue d'inventaire est une obligation qui est faite à toutes les institutions chargées de la conservation du patrimoine et la plupart des musées, des

¹²⁵ Le thesaurus RAMEAU (Répertoire d'Autorité-Matière Encyclopédique et Alphanétique Unifié) est le langage d'indexation hiérarchisé. Il se compose de termes qui peuvent être reliés entre eux selon une syntaxe qui précise les règles de construction d'un sujet à partir des descripteurs principaux, appelés « vedettes-matière ».

bibliothèques, des centres d'archive ou de documentation européens se sont dotés d'outils informatiques pour assurer cette mission et faciliter la gestion de leurs fonds et collections.

Le patient travail d'analyse et de description effectué sur chaque objet prend alors toute sa valeur. Les différents éléments qui le documentent (textes, images, sons...) sont maintenant des enregistrements dans des bases de données, qui peuvent être facilement comparés, associés en autant de sous-groupes thématiques, organisés selon différents systèmes de classement... comme les oiseaux empaillés rassemblés au musée d'histoire naturelle, leur rapprochement au sein d'un même système, leur mise en ordre documentaire selon une norme commune les rend facilement compilables et puissamment « calculables¹²⁶ ».

Cette nouvelle matérialité numérique permet même d'envisager techniquement la mise en commun de fiches d'inventaires et de catalogues de toutes provenances : même support, même type d'organisation, même type de données, même types de normes... Les enregistrements informatiques sont en effet des objets techniques intrinsèquement copiables à l'envi, que les normes d'interopérabilité technique, les formats d'encodage, les protocoles d'échanges rendent de plus en plus facilement transférables d'un ordinateur à un autre. Il est donc extrêmement tentant de les rassembler et de former ainsi un gigantesque *ensemble* au sens mathématique du terme.

Europeana, qui offre à tout organisme chargé de la conservation du patrimoine culturel dans un pays européen la possibilité de « verser » son catalogue dans la base commune, a ainsi vu son *stocké* atteindre 15 millions d'objets numériques en deux ans. L'épineuse question qui reste alors à régler est celle de la signification qui peut être donnée à cet ensemble, dans un registre qui ne prenne pas uniquement appui sur la « puissance de légitimation de la technique¹²⁷ ».

¹²⁶ Bruno Bachimont, « Intelligence artificielle et écriture dynamique : de la raison graphique à la raison computationnelle », in Jean Petitot et Paolo Fabbri (dir.), *Au nom du sens : Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Paris : Grasset, p. 290-319, 2000.

¹²⁷ Corinne Welger-Barboza, *Le patrimoine à l'ère du document numérique : Du musée virtuel au musée médiatique*, Paris : L'Harmattan, 2001

La constitution d'archives numériques permet en effet d'abstraire les œuvres de leurs lieux de conservation, de les faire sortir des réserves où elles dorment parfois et de les affranchir des frontières géographiques et des barrières institutionnelles.

Mais, comme nous avons pu le voir à travers l'exemple du film de Prévert, les catalogues des institutions ne sont pas isolés des objets qu'ils référencent et des lieux où ils sont conservés. Le sens que prend un objet dans chacun des contextes où il apparaît est lié à ce qui fait de lui un être culturel. Sa description, sa documentation sont porteuses du projet et de la décision qui lui ont donné son statut d'objet de patrimoine. La cassette VHS du film de Prévert est détenue par la BNF au titre du dépôt légal et par l'INA en tant qu'archive télévisuelle. Dans le premier cas il s'agit d'une œuvre originale d'un cinéaste français (elle n'aurait pas été conservée là si elle n'avait pas été associée à notre patrimoine cinématographique), dans le second c'est une émission de télévision (elle fait partie des archives de notre télévision nationale).

De plus, la description de chaque objet ou de chaque lot d'objets entre en *résonnance* avec l'organisation physique et intellectuelle des lieux : chacun porte un numéro d'inventaire ou une « cote » qui le relie à tous les autres ; ils appartiennent à des catégories, y compris matérielles, qui ne retiennent d'eux que ce qui les inscrit dans la logique de l'ensemble ; ils font partie de collections, de groupes qu'ils complètent et auxquels ils donnent un sens particulier. Comme les listes et les tableaux étudiés par Jack Goody, la collection, l'album, le catalogue sont des organisations matérielles et textuelles qui demandent la complétude, qui suggèrent certains ordres, certaines hiérarchies, qui proposent des classements... De même que les rayonnages des bibliothèques, les expositions permanentes des musées, ou encore les bacs du disquaire sont des mises en espace du projet qui les portent, ces organisations documentaires sont autant de façons de rendre intelligible le projet, la destination et l'organisation intellectuelle du lieu au sein duquel elles sont conservées et au sein duquel elles prennent sens en tant qu'objets de la culture.

Cependant, les systèmes de gestion documentaire sont encore trop souvent envisagés uniquement comme des systèmes de recherche d'information. L'affichage des résultats obtenus à la suite d'une requête n'est considéré que comme une étape dans la recherche de l'élément pertinent qui se trouverait en dehors du système de gestion des données. Si c'était le cas lorsque les bases étaient principalement référentielles, ce ne l'est plus systématiquement aujourd'hui. Les campagnes de numérisation ont permis de « mettre en ligne » les copies numériques de millions de livres en « texte intégral », de représentations d'œuvres d'art, de documents

d'archives... dont les originaux n'ont plus à être nécessairement consultés hors du système documentaire. Les *index* servent effectivement à revenir à l'objet qu'ils désignent, mais ils permettent également de constituer des sous-ensembles d'objets porteurs des mêmes caractéristiques.

Comme j'ai pu le montrer à travers l'étude des visites virtuelles, les résultats des requêtes ne sont pas seulement des références qui pointerait vers les « vrais » objets, ce sont aussi des mises en discours d'une des multiples dimensions des collections. De ce fait, l'affichage des résultats d'une recherche ne devrait plus être considéré comme un simple *sous-produit* intermédiaire, mais en tant que document, c'est-à-dire en tant que « texte porteur de sens et doté d'une intentionnalité¹²⁸ » et donc comme support de médiation à part entière.

Chaque recherche permet de mettre en regard des dizaines de représentations d'objets qui possèdent des caractéristiques communes. Ces configurations textuelles, qui donnent à voir une partie des informations relatives aux objets sélectionnés, suggèrent dans le même temps l'existence des liens entre eux. Ce sont autant de documents de synthèse auxquels le lecteur donnera un sens, guidé en cela par les choix d'organisation des concepteurs¹²⁹.

Ces choix sont cependant rarement explicités, si ce n'est par le « degré de pertinence » des différents résultats par rapport à la requête. La confidentialité des algorithmes de recherche condamne très vite le lecteur à supputer les raisons des proximités affichées ou des critères de tri adoptés. Les listes et tableaux produits suggèrent cependant qu'un ordre et des hiérarchies existent¹³⁰, même lorsque celles-ci ne sont pas indiquées par la numérotation des résultats ou par l'ajout d'un degré de *pertinence* voire d'un nuage de tags.

Rassembler ces fiches dans un ensemble plus large, au prétexte que ce ne serait rien d'autre que des fiches d'inventaire, c'est les arracher purement et simplement au contexte interprétatif au sein duquel elles prennent sens. De plus, l'institution

¹²⁸ Roger T. Pédaque, *Document : forme, signe et médium, les reformulations du numérique*, STIC-CNRS [en ligne], 2003. URL : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000511.html

¹²⁹ Marie Després-Lonnet, « L'écriture numérique du patrimoine, de l'inventaire à l'exposition : Les parcours de la base Joconde, », *Culture & Musées*, n° 14, 2009, p. 19-38.

¹³⁰ Jack Goody, *La raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

engagée dans des collaborations à l'échelle nationale et maintenant internationale, et qui voudrait « déverser » son catalogue dans ces immenses réservoirs collectifs, devra respecter des normes d'autant plus contraignantes que le périmètre géographique couvert s'agrandit et que les fonds concernés se diversifient.

Caresser ainsi l'espoir de constituer le patrimoine numérique européen, s'est paradoxalement courir le risque de fabriquer un monstre dont la gigantesque complexité pourrait empêcher les citoyens européens d'envisager les objets concernés comme partie intégrante de leur culture.

Le guide fourni aux organismes désireux de transmettre à Europeana les données dont ils disposent précise les formats dans lesquels les éléments doivent être codés pour pouvoir être agrégés à la base¹³¹. Celle-ci est structurée selon le schéma préconisé par le Dublin Core (cf. Illustration 25). La recherche avancée sur le site d'Europeana ne peut ainsi plus porter que sur quatre des quinze éléments du Dublin Core : Le titre, le créateur, la date et le sujet.

Fortement recommandés	Recommandés	Éléments additionnels
Titre	Couverture	Format
Créateur	Description	Identifiant
Contributeur	Langue	Droits
Date	Éditeur	Liens
	Source	
	Sujet	
	Type	

Illustration 25 : Éléments du Dublin Core devant être utilisés par les fournisseurs de données

S'il veut « déverser » son fonds dans Europeana, chaque organisme contributeur va devoir décider de la manière dont la structure et l'organisation documentaire qu'il avait adoptées pour décrire sa propre collection peuvent être mises en correspondance avec les éléments de la grille commune.

Mais compte tenu de l'hétérogénéité des collections concernées à laquelle s'ajoute l'épineuse question du multilinguisme, ceci se traduit nécessairement par la recherche du plus petit dénominateur commun et donc par un appauvrissement

¹³¹ *The aggregator's handbook* fournit une liste détaillée des éléments et de leur mode d'utilisation. Il est disponible à l'adresse : http://version1.europeana.eu/web/guest/provide_content.

relatif de l'apparat textuel et documentaire qui accompagnait les objets dans leur contexte d'origine.

L'exemple du téléfilm « Le petit Claus et le grand Claus » permet de mesurer les conséquences de cette mise aux normes. La fiche descriptive qui a été transmise à Europeana est celle de l'INA, dont nous avons vu qu'elle était structurée autour du générique du film et qu'elle comportait un grand nombre de champs détaillant très précisément les rôles des différentes personnes intervenues au cours du processus créatif. Les contraintes imposées pour la mise en commun se traduisent par la disparition des noms des trois principaux contributeurs et toute référence à l'œuvre originale dont le film est inspiré a également été supprimée.

La fiche s'est rapprochée physiquement d'une multitude d'autres mais elle a perdu dans le même temps la plupart des éléments qui auraient permis de l'associer avec celles-ci. Plus possible en effet de voir figurer ce film dans la liste des adaptations des contes d'Andersen, ni d'avoir une vue synoptique des réalisations de Pierre Prévert. La mise en regard des deux fiches permet de mesurer l'appauvrissement relatif de la seconde fiche (cf. **Illustration 26**) par rapport à la fiche descriptive originale (cf. **Illustration 27**).

LE PETIT CLAUS ET LE GRAND CLAUS

LE PETIT CLAUS ET LE GRAND CLAUS

- 25/12/1964 - 01h06min45s

574 vues

Jacques PREVERT, adaptateur et dialoguiste, Paul GRIMAULT, dessinateur maquettiste et Pierre PREVERT, réalisateur, ont cherché à adoucir ce conte cruel en créant un personnage féminin qui met une note de jeunesse et de pureté dans la lutte sans merci qui oppose le Grand Claus et le Petit Claus. Les deux hommes habitent la même ville. Ils portent le même nom sans être parents. L'un a quatre chevaux, l'autre un seul. Pour les distinguer on les appelle le Grand Claus et le Petit Claus.



RETROUVEZ CETTE NOTICE DANS LES DOSSIERS SUIVANTS :

Contes de Noël pour petits et grands | 11 vidéos - 4712 vues

PRODUCTION

producteur ou co-producteur:

Office national de radiodiffusion télévision française

GÉNÉRIQUE

réalisateur:

Prévert, Jacques

auteur de l'oeuvre pré-existante:

Andersen, Hans Christian

auteur de l'animation:

Grimault, Paul ; Guéry, William

adaptateur:

Prévert, Jacques

musique originale:

Verger, Christiane

créateur de costume:

Zaborska, Francine

chef d'orchestre:

Devevey, Pierre

décorateur:

Grimault, Paul

directeur de la photo:

Vierny, Sacha

interprète:

Wiener, Elisabeth ; Blin, Roger ; Damien, Madeleine ; Gardien, Marie Jeanne ; Tarride, Sacha ;
Déschamps, Hubert ; Adet, Georges ; Berset, Fernand ; Baquet, Maurice ; Renot, René ; Steen, Jean
Jacques ; Chevalier, Louise ; Pigaut, Roger ; Laloux, René ; Ruchaud, Frédérique ; Paillette, Laure ;
Delsinne, René ; Rubod, Pierre ; Rozenberg, Michel ; Colombat, Jacques ; Avril, Mag ; Toulouse,
Marthe ; Vendeville, Maryse ; Soler, Georgette

Illustration 26 : Fiche du film le petit Claus et le grand Claus constituée à la BNF

LE PETIT CLAUS ET LE GRAND CLAUS

LE PETIT CLAUS ET LE GRAND CLAUS

- 25/12/1964 - 01h06min45s
574 vues

Jacques PREVERT, adaptateur et dialoguiste, Paul GRIMAULT, dessinateur maquettiste et Pierre PREVERT, réalisateur, ont cherché à adoucir ce conte cruel en créant un personnage féminin qui met une note de jeunesse et de pureté dans la lutte sans merci qui oppose le Grand Claus et le Petit Claus. Les deux hommes habitent la même ville. Ils portent le même nom sans être parents. L'un a quatre chevaux, l'autre un seul. Pour les distinguer on les appelle le Grand Claus et le Petit Claus.



RETROUVEZ CETTE NOTICE DANS LES DOSSIERS SUIVANTS :

Contes de Noël pour petits et grands | 11 vidéos - 4712 vues

PRODUCTION

producteur ou co-producteur:
Office national de radiodiffusion télévision française

GÉNÉRIQUE

réalisateur:

Prévert, Pierre

auteur de l'oeuvre pré-existante:

Andersen, Hans Christian

auteur de l'animation:

Grimault, Paul ; Guéry, William

adaptateur:

Prévert, Jacques

musique originale:

Verger, Christiane

créateur de costume:

Zaborska, Francine

chef d'orchestre:

Devevey, Pierre

décorateur:

Grimault, Paul

directeur de la photo:

Vierny, Sacha

interprète:























Wiener, Elisabeth ; Blin, Roger ; Damien, Madeleine ; Gardien, Marie Jeanne ; Tarride, Sacha ; Deschamps, Hubert ; Adet, Georges ; Berset, Fernand ; Baquet, Maurice ; Renot, René ; Steen, Jean Jacques ; Chevalier, Louise ; Pigaut, Roger ; Laloux, René ; Ruchaud, Frédérique ; Paillette, Laure ; Delsinne, René ; Rubod, Pierre ; Rozenberg, Michel ; Colombat, Jacques ; Avril, Mag ; Toulouse, Marthe ; Vendeville, Maryse ; Soler, Georgette

Illustration 27 : Fiche du film Le petit Claus et le grand Claus constituée par l'INA

Le petit Claus et le grand Claus

Title:  Le petit Claus et le grand Claus

Date: 1964-12-25

Creator:  Elisabeth Wiener ;  Fernand Berset ;  Frédérique Ruchaud ;  Georges Adet ;  Georgette Soler ;  Hubert Deschamps ;  Jacques Colombat ;  Jean Jacques Steen ;  Laure Paillette ;  Louise Chevalier ;  Madeleine Damien ;  Mag Avril ;  Marie Jeanne Gardien ;  Marthe Toulouse ;  Maryse Vendeville ;  Maurice Baquet ;  Michel Rozenberg ;  Pierre Rubod ;  René Delsinne ;  René Laloux ;  René Renot ;  Roger Biliñ ;  Roger Pigaut ;  Sacha Tarride

Description: Jacques PREVERT, adaptateur et dialoguiste, Paul GRIMAULT, dessinateur maquettiste et Pierre PREVERT, réalisateur, ont cherché à adoucir ce conte cruel en créant un personnage féminin qui met une note de jeunesse et de pureté dans la lutte sans merci qui oppose le Grand Claus et le Petit Claus. Les deux hommes habitent la même ville. Ils portent le même nom sans être parents. L'un a quatre chevaux, l'autre un seul. Pour les distinguer on les appelle le Grand Claus et le Petit Claus.

Language: fr

Format: 1h6m30s ; video/mpeg

Rights: Institut National de l'Audiovisuel

Data provider:  Institut National de l'Audiovisuel

Provider:  Institut National de l'Audiovisuel ;  France

Identifier: CPF86629804

Publisher:  ORTF(diffuseur)

Subject:  Fiction

Type:  Adaptation  Téléfilm

Illustration 28 : Fiche du film Le petit Claus et le grand Claus sur le site Europeana

Le second exemple, qui porte sur l'autoportrait de Goya figurant à la première page d'un livre d'estampes, montre de manière encore plus frappante les difficultés auxquelles les concepteurs du site Europeana se trouvent confrontés. Une recherche simple à partir du nom de l'artiste (Goya) sur le site fournit 1 839 réponses dont 1 681 « images ». En parcourant méthodiquement la liste des résultats, il est possible de repérer une dizaine de fiches sur lesquelles figure une reproduction de la page en question (dont celle qui émane de l'agence photographique de la RMN). L'illustration 29 met en regard six des références à l'autoportrait de Goya et l'on peut ainsi constater que les textes qui accompagnent ces images n'ont pratiquement aucun point commun. La planche étant extraite d'un livre d'estampes, on peut comprendre que son « titre » diffère d'un pays et d'une institution à l'autre, mais même le nom (certes compliqué) de l'artiste n'a pas été normé. La date choisie répond également à des logiques locales : Celle fournie par la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes est par exemple celle de la création de la copie numérique de l'œuvre.



Illustration 29 : Références à la 1^{ère} page des « Caprices » de Goya fournies par six organismes européens

Ces fiches sont basées sur des normes et des modes de faire fortement dépendants du lieu de leur fabrication. Elles ont été conçues et renseignées dans un contexte d'usage spécifique. Les informations qu'elles contiennent sont donc « orientées » par le regard qui a été porté sur cet autoportrait dans chacun de ces contextes. De nombreuses données fournies implicitement par ce contexte « local » n'ont pas été spécifiées et d'autres semblent incongrues dans un ensemble plus large, comme par exemple 2004 comme date de création de l'œuvre. A contrario, des éléments qui deviennent nécessaires pour replacer les objets – extraits des collections auxquels ils appartenaient – dans leur contexte d'origine, ne sont pas fournis. On ne sait par exemple plus d'où ils proviennent, mais seulement quelle institution est chargée de leur conservation.

Le choix d'un format commun de description ne suffit pas à lui seul à assurer la cohérence de l'ensemble ainsi créé. Il faut également s'assurer que l'appauvrissement imposé par l'application d'un format de description commun sera compensé par un gain en termes de comparabilité.

Si l'on exclut la portée symbolique d'un affichage du volume de l'archive ainsi constituée, le risque est de créer peu à peu un immense réservoir au sein duquel les liens entre les éléments seront de plus en plus ténus. Cette concentration en un même lieu pourrait même avoir l'effet contraire de celui escompté, car si les contenus des fiches rassemblées ne sont pas linguistiquement comparables l'avantage d'un rapprochement sera finalement très faible. En tentant d'agglomérer un contenu disparate on risque de lui faire perdre tout sens.

2.2.3 La véritable figure du monstre

Les travaux menés au niveau mondial, comme par exemple le projet « Nomenclature 3.0 for Museum Cataloguing¹³² » montrent à quel point la mise en œuvre de langages de description communs est un projet complexe, mais il existe cependant déjà un certain nombre d'outils méthodologiques comme par exemple « the Union List of Artists Names (ULAN) », « the Art & Architecture thesaurus » ou encore la norme de catalogage CCO (Cataloging Cultural Objects). Le ThoughtLab d'Europeana mène des recherches qui devraient permettre à terme de disposer d'outils méthodologiques applicables au niveau européen.

Les organismes détenteurs des « données » culturelles travaillent également à la création de référentiels culturels interconnectés. Ces projets s'inscrivent dans la perspective technique du web dit « des données » ou web 3.0, supposé succéder au web 2.0 dit « participatif¹³³ ». La BNF est particulièrement active de ce point de vue au niveau français avec le projet data.bnf.fr. La transformation attendue est le passage d'une logique du document à une logique de la donnée ou plutôt de la métadonnée associée à toutes les ressources auxquelles elle renvoie¹³⁴.

¹³² <http://cco.vrafoundation.org/>

¹³³ Tim Berners Lee, inventeur du web et grand promoteur du « web des données », reconnaît cependant lui-même que ce « versionning » du web n'a pas grand sens, puisque le principe de base sur lequel il repose le web est resté le même : associer des ressources entre elles grâce à des liens qui pointent vers des localisations uniques.

¹³⁴ Les « ressources » disponibles sur le web sont dotées d'un identifiant unique (URI) qui ne permet pas de les situer matériellement comme les URL (Unique Resource Locator) mais de les identifier (grâce à un URN – nom de ressource unique) de manière permanente où qu'elles se trouvent hébergées matériellement. Il est donc possible de faire référence à cette ressource de façon pérenne via son URI. Cette ressource est également réputée descriptible au moyen d'un triplet : Ressource/Prédicat/Objet appelé déclaration RDF. Cette déclaration permet de lier les ressources entre elles. Les enregistrements dotés d'un URI peuvent donc être atteints

Du point de vue de l'interopérabilité technique des bases de données documentaires, la pertinence de ce projet est indéniable. Être assuré que toutes les œuvres de Victor Hugo où qu'elles soient conservées, décrites ou analysées soient bien associées au même auteur présente un intérêt certain pour les institutions culturelles. De même, mettre en cohérence les dénominations géographiques des multiples lieux auxquels ces ressources peuvent être associées pourra permettre de relier chaque zone géographique à toutes les ressources documentaires qui comportent un élément relatif à ce lieu, que ce soit le sujet d'une œuvre littéraire ou d'un tableau, le lieu de naissance d'un artiste ou encore une carte géographique de cette portion de territoire.

Mais se pose immédiatement la même question que pour Europeana : l'intérêt de pouvoir interroger simultanément tous les catalogues de toutes les institutions culturelles du monde peut certainement être le souhait des documentalistes, des chercheurs et des conservateurs des organismes chargés de la conservation de notre patrimoine. L'« interopérabilité » des bases de données concernées est une préoccupation professionnelle et sectorielle qui concerne des individus ou des collectifs engagés dans une activité en lien direct avec la raison d'être de ces catalogues. Il s'agit en l'occurrence d'optimiser le fonctionnement de leur outil de travail. Mais la proposition de « désenclaver » des silos de données détenus par « tout organisme » qui voudrait permettre à « tout internaute » d'y accéder repose sur une vision proprement *aculturelle* de la documentation et des pratiques informationnelles.

Tout d'abord, si on l'envisage dans la dimension mondiale qu'à le web aujourd'hui, ce projet présuppose qu'il existerait un consensus international sur « les mots et les choses » et qu'il serait possible *in fine* d'aboutir à une documentation (et donc une documentarisation) partagée du monde. Il suffirait pour cela de s'entendre collectivement sur un ensemble de normes de description, d'utiliser des « formats non-propriétaires », de doter toutes les ressources d'un URI et d'une « déclaration », puis « d'aligner » les dénominations « locales » sur des référentiels internationaux¹³⁵. Même Tim Berners Lee, concepteur du web et grand défenseur du web des données

directement dans les bases de données et donc ainsi sortir de ce que l'on appelle le web invisible, puis être liées les unes aux autres pour former des « ontologies ».

¹³⁵ Antoine Isaac, Les référentiels : typologie et interopérabilité, Séminaire IST INRIA : Le document numérique à l'heure du web de donnée

admet que dans la grande majorité des cas, les catégories auxquelles les « données » pourraient être rattachées ne peuvent que faire l'objet de définitions locales. Dans une interview qu'il a donnée en 2007, il explique que « l'interopérabilité sera très forte pour les données d'ordre général, par exemple la latitude ou la longitude, la température et beaucoup plus faible pour les données d'intérêt local dont l'accès pourra être réservé qu'aux membres d'une même communauté [...] Il y aura beaucoup de données intermédiaires pour lesquelles l'interopérabilité existera au sein d'un secteur industriel ou d'un pays¹³⁶ ». On imagine bien en effet qu'il serait possible d'aboutir à un accord mondial sur un certain nombre de faits « objectivables » mais leur nombre est relativement faible.

Encore une fois, il ne s'agit pas de nier l'intérêt d'un « alignement sémantique » des terminologies ou de la constitution de référentiels, mais d'envisager cette proposition du point de vue communicationnel. La feuille de route stratégique « métadonnées culturelles et transition web 3.0¹³⁷ » élaborée par le Ministère de la culture et de la communication montre bien que ce projet soulève des questions d'usages, que Camille Domange, Chef du département des programmes numériques formule clairement dès l'introduction de ce document :

« Le travail sur l'enjeu des métadonnées culturelles [...] est primordial pour l'avenir des politiques culturelles [...] Dans cette perspective, un certain nombre de questions se posent : dans quelle mesure l'identification des objets, leurs modélisations, leurs interconnexions sémantiques augmentent l'interaction entre le Web et le monde tangible de la vie quotidienne ?

Comment la richesse d'indexation du patrimoine culturel historique peut-elle profiter à tous les citoyens en étant complétée par des métadonnées exploitées par un écosystème numérique de la création et de l'innovation soutenu par la puissance publique ? »

Comme le site d'Europeana qui fait appel à la « créativité des internautes », la responsable du département des programmes numériques du ministère de la culture et de la communication, forme l'espoir que l'émergence de nouvelles pratiques

¹³⁶ Tim Berners Lee, « Le web va changer de dimension », *La recherche*, n°413 - Web 3.0, L'internet du futur, 2007, p.34.

¹³⁷ MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Feuille de route stratégique : métadonnées culturelles et transition Web 3.0*, janvier 2014, disponible en ligne : http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/feuille_de_route__metadonnees_culturelles_et_transition_web_3_0_janvier_2014/files/docs/all.pdf

culturelles reposera sur « la puissance inventive de l'intelligence collective ». Ces expressions, comme le recours à la catégorie du « citoyen », montrent bien que la question des usages reste encore pour une grande part à l'état d'hypothèse.

On ressent bien dans ses propos une tension très forte entre :

- l'affirmation du rôle social des institutions culturelles dans l'accompagnement des publics ;
- la reconnaissance de la valeur informationnelle (et économique) potentielle des bases de données qu'elles détiennent ;
- leur volonté de suivre les évolutions techniques, mais également celles (supposées ou avérées) des pratiques culturelles.

Le pouvoir politique pèse de tout son poids en faveur de la numérisation et du partage des données culturelles. La Communauté Européenne a ainsi conditionné récemment l'attribution de financements au « versement » des données dans la base Europeana. La constitution de référentiels partagés est un enjeu pour le secteur non-marchand, mais également pour le secteur marchand. Disposer de métadonnées *certifiées* par leur rattachement à une institution culturelle donne une forte caution à toutes les ressources auxquelles ces données pourraient être liées. Les concepteurs de Wikipédia ne s'y sont pas trompés : ils ont associés les fiches biographiques de leur « encyclopédie collective » au référentiel « Auteurs » de la BNF. Comme Camille Domange l'a bien compris, le secteur culturel est appelé à jouer un rôle décisif dans l'établissement de la confiance que les citoyens accorderont à un web « de la culture ».

Cette question de la confiance qu'il est possible d'accorder aux ressources en ligne, me permet d'en revenir à mon propos : c'est en effet bien parce qu'ils émanent des lieux de la culture que cette confiance sera accordée aux référentiels et aux métadonnées produites par les professionnels. Mais que va-t-il se passer ? Nous pouvons toujours placer nos espoirs dans la créativité collective qui est effectivement sans limite. Cependant quand, grâce au web des données, on aura fait sortir tous ces enregistrements des entrailles des serveurs, on les aura aussi fait sortir des lieux qui leur donnaient sens.

La première conséquence de cette dissociation est le franchissement du seuil symbolique qui sépare les institutions culturelles du reste des activités sociales. Le risque d'un affaiblissement dans la représentation collective de la signification de ce seuil, que Corinne Welger-Barboza avait identifié dès 2001, semble maintenant

avéré : « la logique de la circulation d'informations sur les réseaux contribue à réduire la représentation des institutions à des pourvoyeurs d'informations ou à des prestataires de service¹³⁸ ». En participant à des projets de collectivisation des données, en versant leurs métadonnées dans des réservoirs communs en « alignant » leurs terminologies, les lieux de savoirs, à l'ère des réseaux, rompent le lien sémantique mais également interprétatif qui associait les œuvres et leur documentation : la particularité du musée réside en effet dans le fait que la connaissance est indissociable de la fréquentation des œuvres. L'interprétation des objets passe par le fait de voir ces œuvres, mais également de pénétrer dans le lieu muséal¹³⁹. Couper ce lien c'est effectivement réduire le rôle des musées à celui de fournisseurs de données estampillées « de la culture ».

Il faut donc bien considérer ces réservoirs comme tels et non comme notre « patrimoine culturel numérique ». Il pourrait s'agir tout au plus d'un catalogue collectif d'inventaire relativement « Préverien » des objets de patrimoine et de la culture. Ces données isolées de leur contexte d'usage et regroupés dans une base commune n'ont de sens directement et c'est bien ce que les concepteurs d'Europeana sont en train de comprendre.

Si l'on veut rendre ces ensembles intelligibles, il faut reconsidérer la médiation, c'est-à-dire construire de nouveaux ensembles signifiants et les re-éditorialiser dans ce nouveau contexte. Les parcours, albums, visites et autres expositions virtuelles qui ont été ajoutés pour faciliter la consultation à côté du formulaire de recherche dans la base, poursuivent en partie à la définition que Jean-Michel Salaun donne de la re-documentarisation : une ré-articulation des contenus sémiotiques dans leur dimension interne et externe selon une nouvelle logique d'association. Ces « ré-articulations », lorsqu'elles existent sont réalisées par des historiens et par des spécialistes de la documentation car il est difficilement imaginable de procéder à ces rapprochements sans une connaissance experte des domaines concernés, assortie d'une compétence avérée dans la manipulation des schémas de données.

Les projets actuels portent principalement sur la normalisation et sur « l'accessibilité » des données, je ne vais donc pas me lancer dans des pronostics

¹³⁸ Corinne Welger-Barboza, *Le patrimoine à l'ère du document numérique : du musée virtuel au musée médiatique* Paris : L'Harmattan, 2001, p.138.

¹³⁹ Ibid. p.77.

hasardeux. Cependant, en partant des pratiques observables et des acteurs majoritairement présents dans le domaine de la recherche d'information, il est possible d'extrapoler sur au moins un point : alors que nous délégons majoritairement la mise en ordre des résultats de nos recherches à des moteurs de recherche généralistes, pourquoi en serait-il autrement à l'ère du « web des données » ? Il y a fort à parier que si l'on ne pense pas les organisations documentaires et la médiation en amont, ce sont les algorithmes et les règles établies par les propriétaires des moteurs de recherche qui vont présider au classement, à la hiérarchisation et donc à la mise en sens formelle des ressources¹⁴⁰.

L'ambiguïté de ces projets vient de ce qu'ils reposent sur un impensé de la communication. Les discours qui promeuvent le web « des données » destinent ce projet « aux internautes » alors que seuls les spécialistes et les organismes détenteurs et gestionnaires de données relatives à la culture disposent des compétences et des capacités techniques et organisationnelles nécessaires. Proposer « d'ouvrir » et de mettre à la disposition de « tous » ces données spécialisées, c'est faire l'amalgame entre les missions de conservation, de valorisation et de médiation culturelle de ces organismes.

La figure de l'internaute, comme celle du citoyen, à laquelle ces discours se réfèrent, fait partie des éléments sur lesquels repose l'utopie d'un possible partage égalitaire des biens communs de la culture « en ligne ». C'est une utopie qu'il nous faut absolument combattre, mais ce combat est d'autant plus difficile à mener qu'en créant une catégorie à la fois idéologiquement « modeste » et mondialement globalisante, les promoteurs du « village global » font passer ceux qui défendent l'idée que nous ne serions pas tous égaux devant ces objets de la connaissance, pour des pourfendeurs de la « démocratie numérique ».

Définir « tout internaute » comme destinataire privilégié du web de la connaissance procède de la même sous-conceptualisation du public que celle que Joëlle le Marec pointe à propos des protocoles de recrutement de personnes supposées représenter des « participants » : la catégorie du « citoyen » permet de créer une instance « vide » et de « la remplir, la déplacer vers la représentation d'un ensemble d'individus

¹⁴⁰ À ce titre, il est intéressant de noter que Google vient justement de « régionaliser » ses critères de tri en ayant notamment recours à la géolocalisation, ce qui semblerait de prime abord venir à l'appui de mon argumentation. Il n'est cependant pas assuré que plus les choses sont proches de nous plus elles correspondent à ce que nous cherchons...

vierges de toutes compromissions ou intérêts dans le domaine auquel ils sont invités à participer, pour faire advenir l'exercice vertueux de la raison dans un espace social qui lui est soigneusement dédié¹⁴¹ ».

Plus encore, la catégorie de l'internaute est révélatrice d'une croyance de plus en plus marquée dans une « transparence » énonciative effective et souhaitable ; rendue possible par la mise en réseau et présentée comme l'idéal d'une communication performante, efficace et pleinement démocratique¹⁴².

De wikileaks aux témoignages des participants aux manifestations du printemps arabe, en passant par le courage d'Edgar Snowden, tout est fait pour que chacun pense que ces éléments lui sont parvenus « directement » et que ce serait de beaucoup préférable que de devoir en passer par la rhétorique journalistique.

Il suffit pourtant d'ouvrir l'un des documents originaux dérobés par Julian Assange pour oublier toute idée de transparence. S'adresser à l'internaute c'est nier la nécessité d'une médiation, c'est refuser au visiteur son droit à être accompagné dans sa visite, à bénéficier de l'appui du spécialiste, c'est vouloir effacer l'épaisseur technique, sémiotique et sociale du dispositif, c'est occulter l'existence des processus de réécriture à l'œuvre dans toute mise en ligne ou c'est les déléguer à une autre communauté, celles des informaticiens avec l'espoir qu'ils pourront seuls, grâce à la puissance du réseau et du calcul, penser la mise en sens.

2.3 CONCLUSION

La documentation des objets de la culture est partie intégrante de la démarche de patrimonialisation, mais c'est une part du processus qui est souvent passée sous silence au profit d'une vision plus gestionnaire de la mise en document. Pourtant, au même titre que la sélection, la conservation ou encore la valorisation, c'est une des étapes au cours desquelles nous attribuons collectivement une valeur symbolique à certains objets, à certaines pratiques, à certains lieux..., que nous leur donnons une sens particulier, que nous les situons, spatialement et temporellement quelque part comme représentants de notre patrimoine. C'est à ce titre qu'ils sont étudiés, décrits,

¹⁴¹ Joëlle Le Marec, « Le public, le tact et les savoirs de contact », *Communication & langages*, n°175, 2013, p.3-26.

¹⁴² Olivier Aim, « La transparence rendue visible : médiations informatiques de l'écriture, *Communication & Langages*, n°147, 2006, p. 31-45.

organisés entre eux à la fois matériellement dans des lieux de conservation, symboliquement dans notre histoire et intellectuellement dans la documentation réunie et constituée autour d'eux.

Le parallèle avec les opérations réalisées par les explorateurs, chargés de rapporter des « échantillons » des mondes qu'ils découvriraient, permet de mettre en évidence les mouvements qui font passer ces échantillons du statut de « prélèvements » au statut de documents et de documentation. Le rôle des spécialistes et des institutions chargées de la conservation et de la valorisation des objets de la culture est central dans la mise en ordre et dans la mise en sens de ces éléments.

En observant la transformation des objets documentaires de leur lieu de production à ceux de leur mise en ligne il est possible de montrer en quoi et pourquoi la documentation rattache les éléments décrits aux lieux qui leur donne sens en tant qu'objets de patrimoine. La numérisation des catalogues et de la documentation scientifique relative à ces objets en transforme la matérialité mais pas l'intentionnalité. Les destiner à d'autres projets, à d'autres publics dans d'autres contextes spatiaux et temporels c'est opérer un déplacement de sens qui nécessite que soient repensées les modalités d'accès à ces documents.

Les projets de constitution de « catalogues » globalisés à l'échelle du monde, reposent sur la proximité formelle et matérielle des documents et de la documentation numériques qui permettent de les réunir au sein d'ensembles techniquement cohérents. La mise aux normes et le rapprochement des terminologies locales, leur « alignement » permet de concevoir la possibilité d'une interconnexion « sémantique » des bases de données des organismes détenteurs de métadonnées dites « de la culture ». Mais comme le rappelle Georges Perec, « Il est tellement tentant de vouloir distribuer le monde entier selon un code unique, une loi universelle qui régirait l'ensemble des phénomènes :deux hémisphères, cinq continents, féminin masculin, animal et végétal, singulier pluriel, droit gauche, quatre saisons, cinq sens ,six voyelles, sept jours, douze mois, vingt-six lettres [...] Ça ne marche pas, ça n'a même jamais commencé à marcher et ça ne marchera jamais¹⁴³ »

Entrevoir ainsi la possibilité d'un « catalogue » mondial des objets de la culture est une vision a-topique et a-culturelle de la raison d'être d'une documentation.

¹⁴³ Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris : Hachette, 1985, p.155.

Concentrer en un seul lieu et en un seul temps ce que chaque pays et chaque organisme dans ce pays et selon une temporalité qui lui est propre a voulu retenir de sa propre culture ce n'est pas en permettre une meilleure appréhension et une meilleure compréhension, mais bien plutôt la « dé-réaliser », en produire une écriture abstraite, qui, en venant de partout, ne provient de nulle part. C'est le point d'où nous parlons qui donne sens à ce que nous en disons et c'est réciproquement à partir de ce point que nous parlons. La documentation procède d'un double mouvement d'ancrage et de destination. Comme le document, la documentation est dotée d'une intentionnalité Elle est « indissociable du sujet en contexte qui le construit ou le reconstruit et lui donne sens¹⁴⁴ ». C'est la trace d'une communication qui s'est affranchie de l'espace et du temps, mais dont le sens ne peut être retrouvé que si l'on prend acte de cette dimension communicationnelle constitutive de la démarche documentaire.

¹⁴⁴ Roger T Pédaque, « Document : forme, signe et médium, les reformulations du numérique », *STIC-CNRS* [en ligne], 2003, URL http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000511.html.

PARTIE 3

LES ESPACES DE PRATIQUE COMME CADRES DE CONFIANCE

*On ne vit pas dans un espace neutre et blanc ;
on ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas
dans le rectangle d'une feuille de papier¹⁴⁵.*

Michel Foucault

¹⁴⁵ Michel Foucault « Des espaces autres - Hétérotopies », in *Dits et Écrits*, édition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald en collaboration avec J. Lagrange, Paris : Gallimard, 2001.

3.1 SOCIALISER LES ÉCRITS D'ÉCRANS

Dans cette troisième partie, je propose d'inverser la perspective et de m'intéresser aux pratiques informationnelles en ligne. Afin de montrer l'importance de la reconnaissance des liens qui unissent les lieux de pratiques et les ressources documentaires auxquels il est possible de les rattacher, je partirai d'un premier exemple repris de la thèse de doctorat de Mateo Treleani, consacrée aux mémoires audiovisuelles et à la question du sens des archives en ligne.

Mateo Treleani cite l'exemple d'un reportage télévisuel de 1964 – supposément consacré à un projet de déplacement de la Tour Eiffel¹⁴⁶ – disponible sur le site de l'INA. En étudiant les commentaires des internautes associés à ce reportage, il montre combien ce sujet perturbe les spectateurs d'aujourd'hui, pris dans un « conflit de savoir^{147s} » entre leur propre jugement qui les pousse à penser qu'il est matériellement impossible de déplacer la Tour Eiffel et la respectabilité de l'institution archivistique, qui porte la responsabilité de la mise en ligne de ce document et dont les archives ne peuvent être que véridiques.

À l'heure de la grande conversion numérique¹⁴⁸, tout ou presque peut être lu ou vu « à l'écran ». Ce reportage partage un même espace techno-sémiotique d'affichage avec une gigantesque potentialité d'autres textes, d'autres images, d'autres sons qui émanent de quasiment toutes les sphères sociales et professionnelles. Comment juger alors de la pertinence, de l'intérêt, de la véracité de ce qui s'affiche à l'écran au gré de nos recherches et de nos clics sur de multiples liens ?

Les visiteurs du site de l'INA, savent qu'il s'agit d'une institution respectable ; chargée d'une mission officielle de sauvegarde du patrimoine télévisuel. Même s'ils ne connaissent pas précisément les modalités d'exercice, ni l'étendue de cette mission, ils accordent une confiance particulière aux ressources documentaires qui s'y trouvent. S'ils avaient visionné la même émission sur Youtube ou Dailymotion, il

¹⁴⁶ Ce pseudo-reportage a été diffusé le 1^{er} avril 1964, c'était donc un « poisson d'avril », dont Mateo Treleani montre qu'il était suffisamment surprenant dans sa construction pour « mettre la puce à l'oreille » des internautes.

¹⁴⁷ Mateo Treleani, *Mémoires audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens ?*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2013. (Parcours numériques).

¹⁴⁸ En hommage à l'ouvrage de Milad Doueïhi, « la grande conversion numérique » (*La grande conversion numérique*, Paris : Éditions du Seuil, 2008, (La Librairie du XXI^e siècle).

est probable qu'ils n'auraient pas exprimé une telle surprise. Ils vont donc bien -- au-delà de la reconnaissance du genre « reportage télévisuel » -- attribuer une valeur différente aux éléments qui s'affichent à l'écran en fonction de la crédibilité relative qu'ils accordent à l'institution dont ils pensent qu'elle exerce la responsabilité éditoriale du site concerné.

Quand cette même émission est passée à la télévision en 1964, il était sans doute plus facile pour les téléspectateurs de l'époque de comprendre qu'il s'agissait d'un canular. Ils pouvaient pour ce faire se reposer sur un certain nombre d'éléments de contexte qui entouraient le reportage et permettaient d'en mesurer la portée : tout d'abord le cadre de l'écran ne servait à l'époque qu'à regarder la télévision publique, il n'y avait pas d'ambiguïté sur la provenance du reportage. Ensuite, la grille des programmes était relativement fixe et le moment auquel il était diffusé était une indication quant à sa relative crédibilité. Enfin, il était précédé et suivi d'éléments de présentation ou de conclusion qui fournissaient des informations complémentaires utiles à sa compréhension. De nombreux autres éléments contextuels entraient également en compte, comme la date de la diffusion (le 1er avril...) ou encore le nom du journaliste, mais le propos n'est pas ici de les envisager tous. Ce qui m'intéresse plus particulièrement dans l'exemple choisi par Mateo Treleani c'est le rôle que joue le rattachement institutionnel des ressources trouvées « en ligne » dans l'attribution d'une valeur relative à ces ressources.

Les recherches que j'ai menées dans le cadre d'une Equipe de Recherche Thématique en éducation (ERTé), intitulée « Culture informationnelle et curriculum documentaire¹⁴⁹ », m'ont permis d'observer les stratégies mises en œuvre par des élèves de différents niveaux scolaires pour valider les informations qu'ils avaient trouvées au cours de différentes recherches documentaires, dans le cadre de leurs études. Ces observations ont été le point de départ d'une réflexion plus globale sur la question du contexte au sein duquel les pratiques que j'observais prenaient sens et de confirmer l'importance de l'identification de la sphère émettrice pour la qualification des informations trouvées.

¹⁴⁹ L'ERTé « Culture informationnelle et curriculum documentaire », coordonnée par Annette Beguin se donnait comme objectif une rationalisation des apprentissages documentaires tout au long des cursus, de l'école à l'université. L'équipe de Lille s'est intéressée prioritairement aux élèves des classes primaires et aux étudiants de premier cycle universitaire. (Pour une présentation détaillée de ce programme de recherche, on pourra se reporter au site : http://geriico.recherche.univ-lille3.fr/erte_information/).

L'ERTé « Culture Informationnelle et curriculum documentaire » était un projet interdisciplinaire qui associait une trentaine de chercheurs, principalement en Sciences de l'Éducation et en SIC, mais également sociologues et psychocogniticiens. Il est apparu très rapidement au cours des discussions que nous avons eues avec nos collègues impliqués dans ce projet que si la question de la culture (ou littératie) informationnelle faisait l'objet d'un intérêt croissant auprès des chercheurs en SIC¹⁵⁰, très peu de travaux universitaires avaient été consacrés à l'observation des pratiques effectives des élèves « en contexte ». La question de la documentation était beaucoup plus souvent posée en termes de formation, d'expertise, d'acquisition de compétences ou d'élaboration de concepts info-documentaires... que du point de vue des conditions de la réalisation effective d'une tâche. C'est pourquoi l'équipe de Lille a choisi de privilégier une méthode d'investigation qualitative de type ethnographique, afin de saisir le sens que les personnes observées donnaient à leurs pratiques en contexte, ainsi que le rôle de ces contextes dans les comportements observés.

Cette approche « située¹⁵¹ » des pratiques culturelles et informationnelles a permis de placer les activités observées dans la complexité des liens entre dispositifs techniques, cadres socio-institutionnels et valeurs culturelles. La recherche des articulations entre ces contextes visait à d'éviter, d'un côté, une focalisation excessive sur les situations particulières et les micro-contextes liés à l'usage des dispositifs considérés isolément, et de l'autre, une interprétation des résultats fondée uniquement sur des déterminismes macrosociaux.

Notre équipe a travaillé pendant une année avec un groupe scolaire de la région ce qui lui a permis, tout en se focalisant sur certains événements particuliers, de suivre « le réseau serré des interactions [...] avec la totalité sociale en mouvement¹⁵². J'ai également mené, en parallèle, une enquête auprès d'étudiants, usagers de la

¹⁵⁰ Plusieurs ouvrages et numéros de revues ont été consacrés à ces questions récemment. On peut citer notamment : « Penser la culture informationnelle », *les Cahiers du Numérique*, n°5, 2009 ; « L'éducation à l'information, aux TIC et aux médias : le temps de la convergence », *Études de communication*, n° 38, 2009 ; « L'éducation à la culture informationnelle », *Actes du colloque international*, Lille, 2009.

¹⁵¹ Il est à noter que si je me suis appuyée sur certains travaux de chercheurs spécialistes de la théorie de l'action située, je n'inscris pas mes recherches dans ce cadre car cette approche me semble donner une part prééminente aux circonstances matérielles et sociales qui enferment trop fortement le sujet et l'action dans la situation.

¹⁵² François Laplantine, *L'anthropologie*, Paris : Payot & Rivages, 2001, p. 155.

bibliothèque universitaire de Lille 3. Béatrice Micheau s'est quant à elle intéressée aux pratiques des élèves et des enseignants de collèges et de lycées dans le cadre de son travail de thèse, avec toujours la volonté d'observer les pratiques sur des temps longs et dans les lieux où elles s'exercent. Ceci a permis à notre collectif d'analyser des pratiques documentaires situées, sur l'ensemble du cursus scolaire, de la maternelle à l'université. Au cours de cette étude, nous avons observé aussi bien de jeunes enfants que des adultes en reprise d'études, alors qu'ils étaient engagés dans différentes activités de recherche d'information et avons cherché à comprendre comment ils cherchaient alors à s'assurer de la validité des résultats de leurs recherches. Les différents dispositifs d'observation mis en œuvre ont été conçus de manière à saisir leur activité info-documentaire « en contexte », c'est-à-dire de les observer pendant les cours, à la bibliothèque, au centre de documentation ou encore chez eux, alors qu'ils se formaient ou qu'ils effectuaient des recherches à l'aide de différents outils informatiques. Nous avons également étudié les supports méthodologiques ainsi que les documents fournis aux enseignants et à leurs élèves pour fixer le cadre des apprentissages à différents niveaux scolaires.

3.1.1 La recherche d'une certification institutionnelle

La mise en ligne de ressources documentaires est volontiers associée à un processus de « dématérialisation ». C'est pourquoi il était particulièrement important pour moi de prendre en compte le contexte des activités dans toute l'épaisseur, y compris matérielle, d'un milieu précis. Je voulais en effet pouvoir montrer dans le même temps en quoi la mise en ligne s'apparentait bien plus à un processus de délocalisation du contexte interprétatif qu'à une dématérialisation. Je devais pour cela pouvoir observer les élèves et les étudiants *in situ*, alors qu'ils se trouvaient face à des ressources provenant d'autres lieux et dont ils devaient évaluer la pertinence à l'aune de leur projet *hic et nunc*.

Je ne devrais d'ailleurs pas parler de *ressources* pour désigner ce qui s'affiche à l'écran, car ce n'est pas de cela qu'il s'agit et je pense que l'une des difficultés sur lesquelles achoppe la recherche dans le domaine du numérique est justement liée à des glissements terminologiques et à un manque de précision dans la description des objets étudiés.

Si l'on cesse de regarder du côté de l'inscription pour s'intéresser à son support et à sa matérialité propre, ce qui est central est sa capacité à simuler tous les autres supports visuels et à fournir les outils associés à leur consultation : nous pouvons

maintenant regarder la télévision, visionner un film, lire le journal, prendre des notes, téléphoner, jouer, écouter de la musique, feuilleter un album photo, faire nos courses... sur nos écrans. Bien sûr ce n'est pas la « vraie » télévision, la « vraie » salle de cinéma, le « vrai » journal, des « vraies » photos, mais c'est quand même le sens que nous donnons à ce que nous faisons, lorsque nous sommes face aux signes chargés représenter l'une ou l'autre de ces activités et pratiques de lecture.

Ce qui s'affiche à l'écran ne devient une ressource informationnelle qu'à partir du moment où le travail d'interprétation mené par le lecteur lui donnera cette valeur.

L'« identité sémiologique » du document – qu'il soit numérique ou numérisé – ne circule pas dans les réseaux avec lui. Comme le précise Roy Harris, « On peut déplacer le support matériel sans le détruire, mais on ne peut pas déplacer un signe. Tout changement de contexte produit nécessairement ou bien un nouveau signe, ou bien la suppression de toute communication. Car le signe, [dans une perspective intégrationniste], comporte toujours un élément déictique irréductible, dont on ne peut faire abstraction sans compromettre son identité sémiologique¹⁵³ ».

Lorsque quelque chose apparaît sur un écran ce n'est pas un document « dématérialisé » qui se « re-matérialiserait ». C'est un ensemble de signes autonome, qui, s'il entretient un lien avec une ressource documentaire à partir de laquelle il a pu être produit, pourrait du point de vue sémiotique être envisagé comme une icône, c'est-à-dire comme un signe qui ressemble à ce qu'il représente et non pas comme un indice, c'est-à-dire un signe qui est lui-même une partie de la chose qu'il représente. En effet, ce n'est pas l'objet qui se déplace, que l'on détache de son lieu d'appartenance pour le transporter vers un autre lieu comme on le ferait avec un livre que l'on glisserait dans sa poche. Ce dont il s'agit, ce qu'il faut étudier c'est un autre objet, fabriqué par une technique informatique et dont la matérialité « électromagnétique » lui permet de circuler via des réseaux techniques et de s'afficher sur cet écran.

Les premières observations que j'ai menées concernaient des étudiants de premier cycle qui interrogeaient le catalogue de la bibliothèque universitaire de Lille 3. Elles se sont déroulées sur trois journées à trois moments de l'année universitaire. Elles ont été couplées avec une analyse de l'ensemble des requêtes enregistrées au cours

¹⁵³ Roy Harris, *Sémiologie de l'écriture*, Paris : Presses du CNRS, 1993, p. 147.

de ces journées sur le serveur de la bibliothèque et complétées par des entretiens avec cinq étudiants. J'ai pu constater au cours de ces observations que nombre d'entre eux, particulièrement en premier cycle, se rendaient à la bibliothèque, non pas pour emprunter des livres, mais pour obtenir la *certification universitaire* que ce lieu leur permet d'obtenir.

Leurs recherches étaient majoritairement liées à la réalisation de dossiers thématiques et leur stratégie était toujours à peu près la même : avant de se rendre à la bibliothèque pour interroger le catalogue, ils effectuaient d'abord une recherche simple sur Google, généralement en reprenant la formulation de la thématique choisie par l'enseignant, comme par exemple : « *les filles et l'école au 19^{ème} siècle* », « *les fortifications au Moyen-Orient* », « *les jardins napoléoniens à Paris* », puis ils sélectionnaient les résultats qui leur semblent *a priori* à la fois utilisables par eux et recevables par leurs enseignants.

Ils se rendaient ensuite à la bibliothèque pour interroger le catalogue à partir des éléments glanés sur internet, généralement le titre du livre ou de l'article qu'ils avaient sélectionné. S'ils obtenaient un résultat qui leur semblait correspondre à ce qu'ils avaient trouvé via Google, c'est que les documents qu'ils avaient repérés étaient bien valides à l'aune des critères des conservateurs de bibliothèques. Ces ressources acquéraient alors le statut de ressources scientifiques *estampillées* et pouvaient être utilisées et citées dans un travail universitaire.

Comme j'ai pu le constater, cette garantie ne s'étend cependant généralement pas au-delà du document concerné. Ainsi, en ayant eu recours à la méthode décrite précédemment, un étudiant qui effectuait des recherches sur la correspondance des « poilus » pendant la première guerre mondiale avait repéré un livre qui lui paraissait parfaitement adapté, comme son titre l'indiquait clairement : « Paroles de poilus : lettres de la grande guerre ». Il avait imprimé la page qui décrivait le livre sur le site de la FNAC et avait commencé sa recherche dans le catalogue en indiquant le nom de l'auteur. Le livre qu'il cherchait n'est pas apparu dans la liste des résultats, mais d'autres ouvrages du même auteur lui étaient proposés, dont certains semblaient parfaitement correspondre à ses besoins. Visiblement déçu, il allait quitter son poste sans poursuivre ses recherches plus avant, quand je lui ai demandé s'il acceptait de répondre à quelques questions relatives à sa recherche. Nous sommes d'abord revenus sur la consigne donnée par l'enseignant et sur les indications bibliographiques qui lui avaient été fournies, puis je lui ai demandé de reproduire la manipulation qu'il avait faite afin que nous puissions discuter de ce qui s'affichait à

l'écran. Je lui ai alors proposé d'accéder au détail de la fiche de l'un des ouvrages de l'auteur dont les travaux l'intéressaient et de m'expliquer ce qu'il voyait. Nous avons ensuite discuté de l'intérêt de la liste des sujets associés à cette fiche, avant de cliquer sur le lien « Guerre mondiale (1914-1918) – Récits personnels français ». Trente-neuf ouvrages étaient référencés dans la base sous ce sujet et nous avons parcouru la liste ensemble afin qu'il m'indique lesquels lui semblaient intéressants pour son dossier.

Cependant, bien qu'il ait reconnu qu'au moins une dizaine de livres correspondaient parfaitement à ce qu'il recherchait, il n'a pas envisagé de les emprunter. Il a noté quelques références, mais il lui était difficile de m'avouer que c'était la seule chose qui l'intéressait. C'est l'observation d'une autre étudiante inscrite en master de sciences de l'éducation qui m'a permis de comprendre que les résultats de leurs recherches en ligne leur fournissaient souvent tout ce dont ils avaient besoin pour réaliser l'intégralité du travail qui leur était demandé, dans le respect de consignes données. Pourquoi en effet se donner la peine d'emprunter un livre alors qu'on peut facilement en lire le résumé ou des extraits choisis, obtenir l'avis de ceux qui l'ont lu et récupérer toutes les indications nécessaires à la rédaction de sa référence bibliographique en parcourant rapidement quelques sites de librairies, de revues scientifiques ou de bibliophiles.

Comme l'a montré Alain Coulon, l'ajustement aux exigences universitaires se fait souvent de manière très empirique : « l'interprétation qui est faite des règles ne préexiste pas à leur mise en oeuvre. Elle est coproduite par les acteurs au cours de leurs interactions¹⁵⁴ ». Ainsi, lorsqu'il leur est demandé de rendre un dossier, les étudiants de première année tentent de se rapprocher de ce qu'ils ont compris des exigences formelles de leurs enseignants, parmi lesquelles la rédaction de la fameuse « bibliographie », dont le statut semble parfois aussi incertain aux uns qu'aux autres. Lorsque j'ai discuté avec mes collègues responsables de la méthodologie universitaire en première année pour tenter de comprendre comment les consignes étaient transmises aux étudiants, certains m'ont expliqué qu'ils considéraient que le plus important était que les étudiants fassent la différence entre une revue scientifique et une monographie, alors que d'autres étaient très à cheval sur le

¹⁵⁴ Alain Coulon, « Le métier d'étudiant. L'entrée dans la vie universitaire », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, 1998.

respect des normes de mise en forme quand d'autres encore insistaient sur la pertinence des ouvrages choisis en fonction du sujet traité.

Les étudiants apprennent rapidement que la bibliographie fait partie des exigences universitaires et qu'elle devrait systématiquement figurer à la fin de leur travail écrit si celui-ci a nécessité une recherche documentaire. Mais, si les enseignants savent bien que tous les ouvrages qui y figurent n'ont pas tous fait l'objet d'une lecture attentive de la part de leurs étudiants, les choses prennent une autre tournure à l'ère d'internet. Viviane Couzinet déplorait récemment lors de la journée des jeunes chercheurs en SIC qu'il existe encore une telle disjonction entre les pratiques documentaires réelles des étudiants comme des chercheurs et la recevabilité des références bibliographiques par la communauté universitaire, car le paysage éditorial, mais également les conditions de mise à disposition de l'information, ont totalement changé. Les étudiants doivent donc ajuster le format des devoirs qu'ils rendent à des exigences de leurs enseignants qui sont de plus en plus éloignées de leurs pratiques réelles.

Les observations réalisées dans d'autres lieux ont permis d'affiner l'analyse et de mieux comprendre les stratégies que les étudiants adoptent pour se documenter, tout en s'assurant de la validité et de la pertinence universitaire des résultats de leurs recherches. Bien que leurs démarches puissent *a priori* sembler extrêmement variables, il est possible de repérer quelques invariants : Les sites des librairies qui proposent résumés, notes de lecture et avis de lecteurs, s'avèrent précieux lorsqu'il faut juger rapidement de l'intérêt d'un ouvrage, c'est d'une certaine manière l'équivalent du feuilletage dans les rayons de la librairie. Comme nous l'avons vu, le catalogue de la bibliothèque universitaire est un précieux outil de certification. Les réseaux sociaux et les blogs de partage de ressources entre étudiants sont utilisés pour préciser les modalités de rendu des connaissances et échanger « trucs et astuces » : type de travail demandé, volume attendu, structure... Les sites susceptibles de fournir des contenus sont évalués en fonction de leur niveau de discours, c'est-à-dire en fonction ce que les étudiants pensent être capables d'écrire eux-mêmes sur le sujet, Ce sont les textes prêts à « *couper-coller* » auxquels les étudiants font un recours massif et dont Nicole Boubée a montré l'importance notamment pour cerner et formaliser un sujet de recherche¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Nicole Boubée, « Les stratégies des jeunes chercheurs d'information en ligne », *Questions de communication*, n°14, 2008, p. 33-48.

Comme on le voit à travers ces quelques exemples, les étudiants situent chaque page-écran dans un contexte énonciatif spécifique. Bien que notre étude ne nous ait pas permis de déterminer avec précision sur quels signes les étudiants s'appuient pour associer un site à l'une ou l'autre de ces sphères sociales, nous avons pu confirmer qu'ils disposent des critères nécessaires pour le faire avec une marge d'erreur relativement faible¹⁵⁶. L'observation d'enfants de classes primaires montre que c'est un critère d'évaluation de la pertinence qu'ils utilisent également mais de manière beaucoup plus intuitive. Ils reconnaissent par exemple le site d'un musée, d'un hôtel ou d'une enseigne de vente par correspondance, mais il faut pour cela que la charte graphique soit très explicite et qu'elle repose sur la mise en visibilité des objets ou des espaces les plus reconnaissables (tableau de maître, chambre à coucher, fiches descriptives des articles mis en vente...). Ils peinent en revanche à disqualifier d'emblée certains sites qui ne présentent pas d'intérêt pour leurs recherches. Ils font une lecture beaucoup moins globale de la page qui s'affiche que les élèves plus âgés et si l'écran est très chargé, ils passent d'une zone à l'autre à la recherche d'indices pendant un temps souvent assez long avant de décider qu'ils n'y trouveront rien.

C'est une piste de recherche qu'il serait intéressant de creuser car ces observations confirment qu'il y a bien une association entre certains lieux reconnaissables aux objets, aux personnes, aux espaces, aux pratiques qui les caractérisent et les pages écrans : la bibliothèque universitaire, la librairie, le musée ou le groupe d'amis sont autant de sphères sociales auxquelles sont associés des compétences, des savoir-faire, un rôle dans la mise en disposition de l'information.

Nous avons également pu rencontrer et interroger une dizaine d'enseignants de classes primaires. Lorsque nous leur avons demandé quels sites ils utilisaient pour se documenter, ce sont majoritairement des sites produits par des collègues qui ont été cités. Ils apprécient les ressources disponibles sur ces sites parce qu'elles sont parfaitement adaptées ou rapidement adaptables à leurs besoins. La référence à la

¹⁵⁶ Ces estimations ont été faites à partir de la mise en commun d'observations faites par plusieurs enseignants du département « Sciences de l'Information et du Document » de l'université de Lille 3, lors de travaux dirigés avec des étudiants de différents parcours de licence et de master. Il leur était demandé, dans le cadre de cours sur l'énonciation éditoriale, d'indiquer à quel secteur d'activité ils rattachaient un échantillon de pages-écran extraites de sites susceptibles de présenter un intérêt dans le cadre de leurs études (musées, centres de recherche, encyclopédies, universités, archives, bibliothèques, blogs, journaux).

sphère professionnelle est presque systématique. La figure du collègue leur permet, comme c'est le cas pour les étudiants, de situer les ressources documentaires dans un *cadre de confiance*, de la même manière qu'ils se fient aux choix effectués par les bibliothécaires lorsqu'ils se rendent à la médiathèque.

Interroger le catalogue de la bibliothèque, recopier la quatrième de couverture d'un livre sur le site d'une librairie ou télécharger une ressource pédagogique sur le site d'un collègue c'est bien replacer en arrière-plan ces échanges dans un contexte communicationnel connu. L'association avec un lieu de pratique rassure et offre une forme de certification à l'information qui s'affiche. Les hackers l'ont bien compris lorsqu'ils utilisent les techniques de fishing pour piéger les internautes et tenter de récupérer des informations confidentielles : c'est parce que la personne reconnaît sa banque ou son entreprise qu'elle va suivre les instructions qui lui sont données.

3.1.2 Je trouve pas le Shire

L'école primaire dans laquelle nous avons réalisé notre enquête est, comme toutes les écoles, un lieu au sein duquel une très grande attention est portée par tous les acteurs et dans tous les aspects de la vie à l'école, à l'adéquation de l'environnement aux besoins et aux capacités des enfants. Les ressources documentaires sont sélectionnées en fonction de leur intérêt pour les projets pédagogiques et du niveau des enfants. Internet est le seul canal d'information qui échappe à cette règle. Nous avons suivi en détail la recherche menée par une jeune élève de CM2.

L'enseignante avait indiqué à chaque enfant le nom d'une race de cheval à partir duquel la recherche devait être menée. Il s'agissait de recueillir des données sur l'origine géographique de chaque cheval, ses caractéristiques physiques ou encore le type de tâches que les hommes lui confiaient. Les enfants devaient utiliser Google® et la jeune fille que nous observions devait se renseigner sur le *Shire*, un cheval de trait dont elle ne connaissait pas le nom avant la séance.

Bien que cette élève – que nous avons appelée Jade – ait eu un bon niveau scolaire, sa recherche avait été extrêmement laborieuse et, après plus d'une heure de travail, elle n'avait pu trouver aucune information susceptible de correspondre aux attentes de son professeur.

Elle avait cependant vu défiler à l'écran de nombreux sites partiellement ou totalement dédiés à cette race de chevaux, mais la plupart lui étaient inintelligibles et beaucoup semblaient surgir d'une manière surprenante pour elle au milieu d'un

travail scolaire. Ainsi, au cours de ses recherches elle a découvert un site sur lequel étaient proposées des cartes postales romantiques, représentant des têtes de chevaux entourées de petites fleurs dans des couleurs pastel. On voit qu'elle est ravie de faire partager sa découverte avec sa voisine, mais qu'elle surveille en même temps très attentivement les déplacements de son enseignante car elle sait que ce site n'aurait pas son assentiment et qu'elle ne devrait pas être là. C'est ce que l'enseignante signifie effectivement à un autre groupe, en train de consulter le site de « l'Auberge du Cheval Blanc », par un « *mais qu'est-ce qu'il fait là lui* ». Ces pages-écran ne devraient pas « entrer » à l'école. Les enseignants portent une attention constante à la sélection et à l'adaptation des ressources qu'elles mettent à disposition des élèves. Il leur arrive fréquemment par exemple d'expliquer aux enfants qui leur apportent des revues qu'elles jugent trop « commerciales¹⁵⁷ », que ces livres « ne sont pas pour l'école ». Les enfants n'auraient pas eu accès à la majorité des sites qu'ils consultent, si ces sites n'avaient pas partagé la même matérialité numérique que ceux qui pourraient s'avérer pertinents pour des élèves de classes primaires.

La compétence qui est demandée aux enfants, lorsqu'ils effectuent des recherches en ligne, va bien au-delà de ce qui leur est demandé lorsqu'ils effectuent leurs recherches sur la base de documents papier. Il leur faut en effet, décrypter le statut social du texte qu'ils ont sous les yeux, alors que celui-ci se trouve disjoint de sa sphère sociale d'appartenance et de référence.

Lorsque la petite fille dont nous avons suivi le parcours effectue ses recherches, elle rencontre une multitude d'acteurs, intervenant dans des sphères sociales variées et qui poursuivent des projets, parmi lesquels certains seront peut-être de produire une documentation sur le shire, documentation dont nous avons pu voir qu'une élève de primaire n'est pas nécessairement le destinataire premier. Pour d'autres sites, l'objectif de communication et le groupe social de destination ne sont pas en cohérence avec le but poursuivi par les enfants. En retrouve bien là encore la question du rattachement des ressources à des lieux de pratique. Une jeune femme qui explique sur son site personnel comment monter un cheval en amazone s'adresse implicitement à des cavaliers. Si les explications qu'elle fournit avaient été imprimées, elles auraient probablement été disponibles dans les haras ou les clubs

¹⁵⁷ Les enfants apportent souvent des revues inspirées de séries télévisées ou de jouets à l'école. En fonction de l'âge des enfants et de leur approche pédagogique les enseignants vont soit refuser que l'enfant les montre à la classe ou s'en servir pour aborder les différents types de livres.

hippiques. Elles ne seraient pas entrées à l'école car les enseignants ne les auraient pas jugées adaptées aux enfants pour plusieurs raisons.

Quand les élèves font des recherches à la BCD¹⁵⁸, le fonds documentaire concerné a été pensé pour un jeune public, mais il est surtout socialement dédié à des activités scolaires. Si les enfants recopient des phrases extraites d'un documentaire, leur projet sera cohérent avec celui qui a présidé à la conception du livre. Un élève, qui ne sait pas trop ce qu'il pourrait dire à propos du hamster ou du cheval, va trouver dans le documentaire pour enfant qu'il feuillette quelqu'un qui s'adresse à lui. S'il prélève une partie du texte qu'il lit ou s'il parcourt la table des matières, il reste dans la même logique d'usage et dans le même contexte interprétatif : Il part d'un documentaire sur le hamster écrit pour des enfants pour produire un documentaire sur le hamster. De plus, il s'appuie sur l'organisation des livres qu'il consulte pour préciser et formaliser sa propre démarche. La structure de son exposé aura donc sans doute beaucoup à voir avec les sommaires des livres dont il s'est inspiré.

Lorsque la jeune élève que nous avons suivie tente de rédiger une fiche qui présente les caractéristiques du Shire à partir d'éléments qu'elle trouve en ligne, elle ne peut pas s'appuyer sur l'organisation documentaire du site qui n'a pas été conçu pour un tel projet. Ainsi, lorsque qu'elle repère l'onglet « la reproduction » alors qu'elle se trouve sur une page intitulée « Le Shire » et sur laquelle figure en bonne place une photographie de ce cheval, elle s'attend à obtenir des informations complémentaires sur ledit Shire. Cependant, elle se trouve sur un site plutôt destiné à des vétérinaires et à des éleveurs : la page qui s'affiche comporte des graphiques et des informations très techniques relatives à la reproduction du cheval en général, composée de rubriques comme « gestation » ou « poulinage », qui ne lui seront d'aucune utilité pour son exposé. Si elle recopie quand même des parties de texte extraites d'un site, comme elle le ferait lorsqu'elle consulte un des documents de la BCD, il est fort possible qu'il existe une rupture entre la forme du texte qu'elle serait capable de rédiger et le niveau de discours du fragment prélevé sur ce site. C'est d'ailleurs ce qui permet aux enseignants de repérer rapidement les « coupés/collés » intempestifs. C'est également ce qui amène les élèves à développer, plus rapidement que par le passé, une capacité à reconnaître différents registres d'expression et, ce faisant, à repérer les textes « qu'ils auraient pu écrire ». Comme le montre Nicole Boubée, si

¹⁵⁸ Bibliothèque, Centre de Documentation

les élèves ont massivement recours au « coupé/collé » c'est plus parce que ce qu'ils copient est « mieux dit » que ce qu'ils pourraient écrire que par volonté de « plagier » leurs sources¹⁵⁹.

La mise en regard des pratiques de recherche d'élèves et d'étudiants de tous niveaux nous a également permis d'observer que l'attention portée à la qualité graphique du site, à sa mise en page et à l'organisation des différentes zones de l'écran évolue significativement au cours de la scolarité. Nous avons remarqué que, fort souvent, un grand nombre de pages traitant de sujets propres à intéresser de jeunes enfants reprennent des informations similaires, voire totalement identiques, alors que leur forme graphique diffère totalement. Les choix opérés par les plus jeunes semblent alors très fortement influencés par l'habillage graphique des pages qu'ils consultent.

Cette pratique confirme que « les jeunes élèves tendent à juger de la pertinence d'une référence documentaire plutôt d'après des indices visuels que sur la base de l'adéquation de cette référence à leur recherche¹⁶⁰ ». Nous avons observé, par exemple, qu'ils préfèrent une page-écran proposant un texte sur fond blanc avec une unique photo, mise en forme avec sobriété, à la manière d'une page de livre traditionnel, à d'autres pages plus *chargées* graphiquement, alors que toutes proposent le même contenu textuel. Tout se passe comme si un critère de ressemblance avec le support papier traditionnel influait sur la crédibilité accordée au fond.

Cependant, les élèves de primaire et de début de collège passent beaucoup de temps à déchiffrer les textes avant de décider de l'intérêt d'un site¹⁶¹, alors que les plus âgés ne lisent même pas ce qui s'affiche à l'écran s'ils jugent que l'aspect général de la page ne correspond pas à ce qu'ils attendent. Il nous paraît intéressant de rapprocher ces observations de celles qu'à réalisées Nicole Boubée. Notre collègue avait en effet remarqué que, pour mener leurs recherches en ligne, les élèves de lycée avaient souvent recours à Google Images®. Ceci leur permettait de visualiser les images utilisées sur différents sites en lien avec la thématique qui les intéressaient. C'était alors la qualité graphique des illustrations, qui leur permettait d'attribuer une

¹⁵⁹ Nicole Boubée, « Les stratégies des jeunes chercheurs d'information en ligne », *Questions de communication*, n°14, 2008, p. 33-48.

¹⁶⁰ Pierre Ginioux, « Recherche et stratégies de sélection : quand la forme affecte le sens », *Médialog*, n°35, 1999, p.63-65.

¹⁶¹ Annette Beguin-Verbrugge, *Images en texte, Images du texte*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

pertinence à l'un ou l'autre de ces sites¹⁶² : la plus ou moins grande qualité graphique d'une page ou d'une illustration est une indication fiable de la plus ou moins grande capacité des émetteurs à mobiliser des moyens techniques et financiers et donc la crédibilité y compris intellectuelle d'un acteur dans le domaine concerné. Il y a bien là encore tentative de reconstitution implicite d'une sphère professionnelle de référence : l'institution capable de mobiliser de tels moyens pour mettre en valeur l'information qu'elle diffuse.

Comme on le voit, pour juger de la pertinence d'un document trouvé « en ligne », les élèves doivent développer des compétences qui dépassent largement le cadre traditionnel de la recherche documentaire. Les lieux de médiation documentaires que sont les bibliothèques, les librairies et les centres de documentation constituaient pour eux autant de *cadres de confiance* qu'ils avaient appris à reconnaître dès leur plus jeune âge et au sein desquels ils savaient pouvoir trouver des ressources adaptées à la fois au cadre scolaire, à leurs projets informationnels et aux attentes de leurs enseignants.

Si nous considérons tout d'abord le lieu et les circonstances dans lesquels un lecteur potentiel peut trouver un texte, l'existence de librairies ou de bibliothèques, mais d'une manière plus générale de lieux destinés à accueillir spécifiquement certains types d'écrits est déjà en soi une énonciation éditoriale. De très nombreux indices matériels se combinent pour nous permettre d'identifier immédiatement dans la vitrine d'une librairie spécialisée si sa thématique de prédilection est la religion, le tourisme ou le sport. Chaque lieu et chaque espace dans ce lieu, de par sa spécificité et le type d'activité qui y est menée, dit quelque chose des textes que l'on peut s'attendre à y trouver. Le lieu guide d'une certaine manière vers le texte : un coup d'œil sur la vitrine d'une agence de voyages permet d'anticiper la présence de catalogues de tours opérateurs et d'avoir, qui plus est, l'assurance que ces catalogues émanent bien de l'acteur le plus apte à les éditer.

La mise en scène de chaque espace, ainsi que l'identification des activités qui y sont exercées aident tout à la fois à qualifier les documents qui s'y trouvent et à identifier leurs producteurs. La reconnaissance du lieu et de sa fonction servent aussi, pour les mêmes raisons, de critère de tri de l'information. Chaque espace contient la

¹⁶² Nicole Boubée, « Les stratégies des jeunes chercheurs d'information en ligne », *Questions de communication*, n°14, 2008, p. 33-48.

promesse des types de textes qu'il peut renfermer : je sais ce que je pourrais trouver dans une agence de voyage, mais je sais aussi ce que je ne trouverai pas à l'intérieur. À la mission dévolue à chacun sont associées une ou des collections particulières.

La rupture de ce lien est une transformation majeure dans les processus de mise à disposition de l'information : avant d'investir internet, chaque domaine professionnel avait mis en place une chaîne de production et de distribution qui permettait de l'associer aux supports dont elle assumait la responsabilité éditoriale. L'éditeur, l'auteur, le journaliste mais aussi le typographe, l'imprimeur ou encore le libraire étaient autant de maillons de cette chaîne qui comme l'a montré Emmanuel Souchier, contribuait à l'énonciation d'une forme écrite particulière¹⁶³.

Les enseignants connaissent l'importance de la reconnaissance de ces formes dans la qualification mais également dans la compréhension des textes que les enfants lisent. C'est pourquoi ils apprennent très vite aux enfants à associer différentes formes d'écrit et différents supports d'information à des sphères d'activité. Ainsi, la recette (et le livre) de cuisine est la forme que nous avons le plus fréquemment rencontrée à la maternelle. Avant même que les enfants aient appris à lire, le déroulement en dessins de la réalisation du célèbre du gâteau au fromage est affiché au mur : L'affiche qui en explique le déroulement respecte la forme canonique de la recette de cuisine : ingrédients, ustensiles, étapes, temps de cuisson et peu à peu, de classe en classe, les mots remplacent les images, puis les recettes rejoignent le livre.

Au-delà de cette identification formelle, chaque type d'écrit est situé spatialement pour aider les enfants à les différencier. La BCD comporte un espace pour les plus petits qui savent que les livres qui ne s'y trouvent pas ne sont pas encore pour eux. Les usuels ont leur propre étagère et les documentaires sont séparés des romans... Mais dans toute l'école d'autres supports écrits sont placés dans des zones associées à leur usage : les journaux pour enfants se trouvent dans un présentoir à l'entrée de l'école¹⁶⁴, les livres d'art sont dans la salle d'activités manuelles, les recettes de cuisine dans le coin cuisine, les romans près du coin lecture, les livres « pour la maîtresse » sur son bureau...

¹⁶³ Emmanuel Souchier, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, vol. 6, n° Pourquoi des médiologues ?, 1998, p. 137-145.

¹⁶⁴ La directrice de l'école explique que c'est comme à la maison : quand le papa rentre avec son journal, il le pose sur la table à l'entrée.

Lorsqu'un enfant ouvre un livre de cuisine, il bénéficie de l'ensemble de cette chaîne de qualification reconstituée par les enseignants, qui choisissent les livres les plus adaptés et les associent aux activités au sein desquelles ils prennent sens.

Les choses ne se passent absolument plus de cette façon lorsque les enfants font des recherches en ligne. Les textes auxquels ils peuvent être confrontés sont susceptibles de provenir de catégories d'acteurs, engagés dans des activités et dans des sphères sociales ou professionnelles parfois très éloignées du milieu scolaire. Si donc, grâce au concept d'énonciation éditoriale, Emmanuël Souchier nous rappelle qu'un texte « est le creuset d'une énonciation collective derrière laquelle s'affirment des fonctions, des corps de métiers, des individus¹⁶⁵ », il convient, lorsque ces textes s'affichent à l'écran, d'envisager l'interaction avec une sphère sociale plus large.

Ce qui est demandé aux élèves est plus une compétence sociale que documentaire. Reconnaître, à travers les marques qui s'affichent à l'écran, la provenance d'un texte, demande – outre une capacité à comprendre le sens du texte en lien avec l'organisation formelle de la page – celle d'établir un lien entre cette page et l'un des multiples lieux et activités sociales d'où il pourrait émaner, alors que le dispositif au sein duquel il s'affiche est toujours identique. Tâche d'autant plus ardue que si certains acteurs ont tout intérêt à être identifiés sans erreur, d'autres vont jouer sur les codes pour se présenter comme autres que ce qu'ils sont en réalité.

Nous avons par exemple observé que des sociétés ayant des intérêts financiers forts dans le développement de la culture des OGM, mimaient les sites d'associations de défense de l'environnement, en abandonnant même le « .com » qui aurait pu les faire reconnaître pour un « .org » plus en phase avec l'idée que se font les internautes d'un site militant¹⁶⁶.

De la même manière, un site comme Google-Actualités aura tout intérêt à sur-jouer la forme « journal » en choisissant une mise en page sous formes d'articles en associant titre, chapeau, texte et image en référence à une forme d'écrit déjà reconnue socialement pour asseoir sa légitimité et sa crédibilité en tant que journal en ligne. En suivant la même stratégie, Wikipédia se montre comme encyclopédie ce

¹⁶⁵ Emmanuël Souchier, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, vol. 6, n° Pourquoi des médiologues ?, 1998, p. 137-145.

¹⁶⁶ Emmanuël Souchier, Yves Jeanneret, Joëlle LeMarec, (dir.), *Lire, écrire, récrire, Objets signes et pratiques des médias informatisés*, Paris : BPI, 2004.

qui lui permet d'économiser un temps d'installation dans l'espace socio-médiatique en empruntant une forme déjà connue et reconnue¹⁶⁷.

3.1.3 Des documents en contexte(s) ?

Apprendre à se documenter, c'est comprendre qu'un document est certes « un ensemble formé par un support et une information »¹⁶⁸ mais également, et surtout, la manifestation matérielle d'une *intention de communication* envers un lecteur. Ceci suppose de la part de ce lecteur, une capacité à envisager l'écrit dans sa « dimension cognitive et culturelle, à partir des formes qui matérialisent le texte et qui inscrivent les codes socialisés de communication¹⁶⁹ ».

Comme le rappelle Claire Belisle, lorsqu'il lit à l'écran, « l'individu est obligé d'identifier l'information au fur et à mesure qu'il active des liens et d'en reconstituer le contexte. Il doit faire appel à de nouveaux repères pour construire les différents contextes lui permettant de savoir avec quelle catégorie d'information il interagit¹⁷⁰ ». Il lui faut donc « tourner son regard vers les pratiques sociales et individuelles qui ont conduit à la définition et aux modalités de circulation et de réception des textes¹⁷¹ » qu'il est susceptible de rencontrer au cours de ses recherches.

Pour évaluer la pertinence de ces textes à l'aune des critères de recevabilité académique, les élèves et les étudiants tentent de replacer les informations qui s'affichent à l'écran dans un contexte communicationnel « validant ». Leurs parcours, ainsi que les choix qu'ils effectuent montrent que pour construire ces contextes interprétatifs, ils tentent de *socialiser* les textes en les associant à une sphère sociale ou professionnelle de référence.

¹⁶⁷ Marie Després-Lonnet & Dominique Cotte, Nouvelles formes éditoriales en ligne, *Communication & Langages*, n°154, 2007, p.111-121.

¹⁶⁸ Définition donnée par la norme ISO TC 46 – Information et documentation

¹⁶⁹ Annette Beguin-Verbrugge, *Images en texte, Images du texte*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

¹⁷⁰ Claire Belisle (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Lyon : Presses de l'Enssib, 2011.

¹⁷¹ Andrea Semprini (dir.), *Analyser la communication 2 : Comment analyser la communication dans son contexte socioculturel*, Paris : L'Harmattan, 2007.

L'INA, la FNAC, la bibliothèque universitaire ou encore l'agence de voyages constituent des points d'appui pour l'appréciation de la valeur relative des ressources documentaires. A chacune de ces sphères professionnelles sont associés certains types de documents sur lesquels cette sphère est réputée exercer une autorité, une responsabilité éditoriale ou auctoriale. L'identification de la fonction sociale de ces différents lieux fait partie des « codes fondamentaux d'une culture [...] qui fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera¹⁷² ».

L'affectation de certaines pratiques à certains lieux permet d'organiser notre vie sociale. Elle permet également de construire un horizon d'attente relatif à ce qui est susceptible de se dérouler dans ce lieu et de la valeur relative des activités que l'on pourra y mener. Les objets (et donc les documents) qui se trouvent dans ce lieu y prendront un sens particulier en lien avec la fonction associée à ce lieu.

Les personnes que j'ai observées et qui voient s'afficher des textes à l'écran ne sont pas seulement quelque part, face à un ordinateur. Le contexte communicationnel dans lequel se situent leurs pratiques de recherche ne se borne pas à l'environnement immédiat dans lequel ils se situent à la fois matériellement et symboliquement. Il ne se limite pas non plus à l'ensemble des circonstances dans lesquelles ces pratiques s'insèrent. L'activité que mènent nos chercheurs d'information prend également sens en référence à un autre *champ social* qui constitue lui aussi un référent, un système conventionnel et un ordre rendant l'échange possible et lui conférant des significations majeures¹⁷³. Ce champ social, tel que le définissent Edmond Marc et Dominique Picard est un ensemble de systèmes symboliques, de structures et de pratiques dans lequel s'inscrit l'interaction entre individus. Les événements qui s'y déroulent « sont toujours localisés, et ce non seulement dans l'espace physique, géographique ou écologique mais aussi dans un espace social spécifique¹⁷⁴. »

Lorsqu'une ressource documentaire s'affiche à l'écran, elle prend sens dans deux contextes d'usage distincts, celui qui encadre la recherche et celui qui encadre la

¹⁷² Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, (Tel).

¹⁷³ Edmond Marc, Dominique Picard, *L'interaction sociale*, Paris : PUF, 1989, p.83.

¹⁷⁴ Ibid. p. 85.

ressource. On pourrait donc considérer qu'il y a une sorte d'emboîtement de ces deux contextes ou plutôt que l'écran constitue un point de jonction entre le lieu de la pratique effective—dans notre cas, la salle de classe ou la bibliothèque en tant que lieu d'enseignement et de recherche documentaire du point de vue des élèves et des étudiants – et le lieu de pratique convoqué pour situer les ressources trouvées en ligne – dans notre cas la librairie, la salle de classe ou la bibliothèque en tant que lieux de pratiques professionnelles associées à une possible « certification » documentaire.

Cette dissociation entre lieu de mise à disposition (dans notre cas, un lieu projeté) et lieu de consultation modifie les conditions d'interprétation de cette ressource et d'attribution d'une valeur relative à l'information qu'elle fournit. Pour mesurer l'intérêt d'un document, le lecteur doit comprendre l'intention communicationnelle de l'émetteur, mais également évaluer sa légitimité relative vis-à-vis de cette ressource. Dans le régime éditorial du « papier », cette légitimité est généralement associée à un lieu social chargé de sa mise à disposition, mais dans le cas de recherches en ligne, l'écran peut se trouver n'importe où. Le lecteur doit donc tenter de retrouver, dans les signes présents à l'écran, l'identité institutionnelle de l'émetteur.

Pour revenir au reportage consacré au supposé déplacement de la tour Eiffel, les commentaires des personnes qui ont visualisé le reportage sur le site de l'INA l'ont regardé avec comme toile de fond un lieu social d'émission particulier. C'est en tant que document d'archive, détenu par un organisme public officiellement chargé de sa conservation et de sa valorisation que ce document va être envisagé. L'INA est à ce titre ce que j'appellerai un *lieu de pratique*.

Le lieu de pratique est entendu ici en tant que « lieu anthropologique » au sens qu'en donne Marc Augé : un lieu anthropologique est une « construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale, mais à laquelle se réfère tous ceux à qui elle assigne une place, si modeste soit-elle. Le lieu anthropologique est principe de sens pour ceux qui l'habitent¹⁷⁵ ». En tant que lieu anthropologique, le lieu de pratique est une construction sociale qui englobe un ensemble d'acteurs, d'activités, de

¹⁷⁵ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Gallimard, 2004. (collection Folio/Essais).

comportements, de compétences professionnelles, de normes et de rites¹⁷⁶ que les internautes rattachent à un rôle social. La reconnaissance de ce lieu de pratique leur permet de situer les écrits d'écran en les replaçant dans ce lieu et de leur accorder un certain degré de confiance en référence à tout ce que ce lieu représente. C'est donc bien plutôt en les « re-matérialisant », c'est-à-dire en les réinscrivant dans un espace social signifiant (plutôt qu'en les dématérialisant) qu'il est possible pour le lecteur d'en faire usage, parce qu'ils seront alors redevenus des *objets de la pratique* et non plus des écrits désincarnés. Pour que celui qui les voit s'afficher à l'écran puisse agir sur et avec ces objets, il faut qu'il les situe à la fois matériellement et symboliquement quelque part. En effet, comme le rappelle Maurice Merleau-Ponty, « ce qui importe pour l'orientation du spectacle, ce n'est pas mon corps tel qu'il est fait, comme chose dans l'espace objectif, mais mon corps comme système d'actions possibles, un corps virtuel dont le « lieu » phénoménal est défini par sa tâche et sa situation¹⁷⁷ ».

Le concept de lieu permet d'exprimer le caractère topique et référentiel des pratiques humaines. Le lieu de pratique correspond à l'attribution sociale, collective et partagée de certaines fonctions, de certaines qualités à certaines configurations spatiales. L'espace de pratique peut alors être conçu comme l'effectuation de cette pratique : le lieu devient espace lorsqu'on appréhende les pratiques qui s'y déroulent dans leurs dimensions temporelles et spatiales.

Ceci implique que les lieux ainsi pratiqués ont un certain sens pour les individus. Pratiquer un lieu, ce n'est pas simplement le fréquenter, c'est en faire l'expérience, c'est déployer, en actes, un faire qui a une certaine signification. Les lieux de pratique sont les « unités socialement pertinentes pour les acteurs » que Joëlle le Marec propose aux chercheurs de construire à la fois empiriquement et conceptuellement à travers la notion de *composites*, s'ils veulent analyser une pratique sociale « en contexte », c'est-à-dire en l'envisageant dans toutes ces dimensions et en tentant d'y intégrer tous les paramètres qui concourent à donner sens à cette pratique pour celui qui y est engagé.

« Un composite caractérise un ensemble de processus sociaux, techniques et sémiotiques mobilisés dans le cadre d'une tâche professionnelle décrite par les acteurs et observée à travers les objets qui sont produits et manipulés à cette

¹⁷⁶ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris : Editions de Minuit, 1974.

¹⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p. 289.

occasion. [...] Les composites se distinguent de notions voisines comme celle de média ou de dispositif car ils sont avant tout des savoirs incarnés dans des situations et des relations entre objets discours et représentations. Ils constituent un cadre d'observation construit par la recherche, défini a priori, qui nous permet de déplacer la notion de représentation sociale (incluant les usages) en élargissant les dimensions prises en compte. »

Si je préfère parler ici de lieux et non (en tous cas pas encore) d'espaces, c'est qu'il me faut absolument tenter d'échapper à la catégorie du « virtuel » dans son usage courant actuellement qui en ferait un synonyme de « numérique ». Il importe pour cela de replacer les activités observées dans la réalité physique de l'expérience des lieux, dans la matérialité des objets manipulés, dans l'épaisseur des dispositifs techniques de médiation, dans la richesse des interactions entre individus. Car « c'est à partir du corps que se perçoit et que se vit l'espace, et qu'il se produit »¹⁷⁸. Il est impossible pour un individu d'envisager une pratique hors de la matérialité de sa réalisation et c'est à partir des lieux que l'on a investi corporellement que peuvent ensuite s'élaborer des espaces virtuels, c'est-à-dire des représentations symboliques de possibles à partir de l'actuel¹⁷⁹.

3.2 LE LIEU DE PRATIQUE, COMME CADRE DE CONFIANCE

Le lieu de pratique est d'abord un lieu géographique, un lieu où se déroulent certains événements, où s'effectuent certaines activités, où se manipulent des objets, où se rencontrent des individus, où se négocient des interactions. Le lieu détermine un espace propre, une portion de territoire dont les frontières situent ces activités spatialement. Ce n'est pas seulement l'environnement ou la circonstance dans laquelle ces activités s'inscrivent. La spatialité est un élément qui structure toute l'activité humaine. C'est l'un des principaux éléments sur lesquels les personnes en présence dans ce lieu s'appuient pour leur donner un sens.

Comme l'a montré Georges Perec, en posant un regard poétique et décalé sur différents lieux de sa vie quotidienne, la création d'un lieu permet de le distinguer du reste de l'espace physique en le bornant et en lui attribuant certaines fonctions¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris : Economica, 1974 (collection Ethnosociologie), p. 190.

¹⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris : Presses Universitaires de France, 1942.

¹⁸⁰ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974.

Ceci permet de le construire ensuite symboliquement en tant qu'espace « à partir d'un nombre fini de propriétés stables, isolables et articulées l'une à l'autre¹⁸¹ ».

Mais, si l'espace, ne peut se penser qu'à partir du lieu, il ne peut en aucune façon se concevoir comme une propriété ou une expansion du seul lieu¹⁸². Chaque lieu physique, en fonction des pratiques sociales auxquelles chacun l'associe, est susceptible d'abriter une multitude d'espaces sociaux hétérotopiques, c'est-à-dire « de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles¹⁸³ ». Chacun de ces espaces est, pour celui qui l'investit, une *scène* sur laquelle se déroulent certains rituels. Comme le rappelle Gianfranco Marronne, l'espace au sein duquel s'inscrit toute pratique ne peut pas être considéré uniquement comme le « scénario » ou l'ensemble des circonstances descriptives qui servent de contour ou d'arrière-plan à des événements plus importants¹⁸⁴. Les signes fournis par l'espace physique, sa configuration, son organisation nous permettent de comprendre « où » nous nous situons, non seulement spatialement, mais également du point de vue sociocognitif. Le lieu fixe les règles de conduite, la grammaire des actions, l'ordre des interactions¹⁸⁵ en conformité avec l'espace social qu'il incarne. Lorsqu'un individu entre sur cette scène, il endosse un rôle conforme à ce qui justifie sa présence dans ce cadre et aux attentes des autres personnes présentes, afin de réduire les tensions et de limiter les sources de conflit¹⁸⁶.

Cependant, la situation n'est pas figée, fixée à l'avance par ce cadre, comme un scénario immuable dont il ne serait pas possible de sortir, de même que les objets ou

¹⁸¹ Michel de Certeau, « Des espaces et des pratiques », in *La culture au pluriel*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1980, p. 233-253.

¹⁸² Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

¹⁸³ Michel Foucault, « Des espaces autres - Hétérotopies », in *Dits et Écrits*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris : Gallimard, 2001.

¹⁸⁴ Gianfranco Marronne, « Le monde regarde le monde : La spatialité dans le journal télévisé », in Andrea Semprini (dir.), *Analyser la communication 2 : Comment analyser la communication dans son contexte socioculturel*, p. 49-68, Paris : L'Harmattan, 2007.

¹⁸⁵ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne - 1 : La présentation de soi*, Paris : Éditions de Minuit, 1973.

¹⁸⁶ Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris : Presses Universitaires de Paris, 2007.

les actions qu'il est possible de mener avec eux¹⁸⁷. L'ensemble acquière une définition singulière localement, dans une dynamique de codétermination orientée par l'activité en cours¹⁸⁸. Ainsi, si le lieu est un construit social, chaque individu a sa propre représentation de l'espace dans lequel il se trouve, au sein même de ce lieu, en fonction de son expérience personnelle, de son identité de sa culture, du rôle qu'il pense y jouer. Le lieu a donc une signification particulière pour lui. Il entre dans son interprétation de ce qui est en train de se passer, de ce qu'il est en train de faire. Chacun va donc chercher en permanence à comprendre et à anticiper le déroulement de l'action, afin d'adapter son comportement en fonction de l'évolution des événements qui s'y déroulent et des comportements des autres personnes en présence, en cohérence avec sa propre stratégie¹⁸⁹.

3.2.1 Lieux et espaces de médiation

La problématique du sens d'un lieu envisagé en tant qu'espace social, c'est-à-dire du lien entre organisation spatiale, compréhension de la fonction socialement attribuée à ce lieu et sens donné aux activités que l'on peut/doit y mener est centrale au sein de la communauté des SIC et notamment des chercheurs qui s'intéressent à la médiation culturelle.

Jean Davallon a initié cette réflexion dans le domaine de la transmission de notre patrimoine culturel, en posant une question qui a profondément changé le regard porté sur les institutions culturelles et sur les mutations en cours dans leur rapport aux publics : « Le musée est-il vraiment un média ?¹⁹⁰ Ce déplacement du regard du lieu physique vers sa fonction médiatrice a permis de l'envisager en tant qu'espace communicant et d'ouvrir un nouveau champ de recherche. Cette perspective a suscité un tel intérêt que certains auteurs ont, à sa suite, proposé d'étendre la notion de média bien au-delà de ce qu'étaient les médias traditionnels. Le risque étant,

¹⁸⁷ Howard S. Becker, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est une affaire de contexte », *Communications*, n° 71, 2001, p. 333-351.

¹⁸⁸ Charles Goodwin, « Action and embodiment within situated human interaction », *Journal of pragmatics*, vol. 32, 2000, p. 1489-1522.

¹⁸⁹ Goffman Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, Paris : Éditions de Minuit, 1973, p.235.

¹⁹⁰ Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, 1999.

comme le note Dominique Cotte, de finir par tout considérer, interpréter et analyser comme un média¹⁹¹.

Les lieux « de la culture », Les lieux Comme l'a parfaitement démontré Yves Jeanneret dans son livre « Where is Mona Lisa ? et autres lieux de la culture », la culture « demande à être abritée, protégée, structurée par des lieux de pratique comme le musée, sa bibliothèque, et ses écoles »¹⁹².

Les institutions culturelles et les musées sont organisés selon une certaine représentation de ce qui permettra de mettre le visiteur en contact avec les objets de la culture qui y sont conservés. La scénographie repose sur un discours qui « est le résultat d'une négociation implicite ou explicite entre les édiles, le corps social et le conservateur »¹⁹³. Ces institutions exposent non seulement des artefacts, mais aussi des discours, des prises de position, des intentions interprétatives sur les objets qu'elles abritent. Parmi les travaux qui s'inscrivent dans cette perspective, on peut citer par exemple la thèse soutenue en juin 2008 par Soumaya Gharsallah-Hizem, dans laquelle elle analyse différentes modalités de mise en espace et de mise en exposition, à partir desquelles elle propose de distinguer trois points de vue organisateurs : discursif, organisateur et esthétique¹⁹⁴.

L'étude qu'a menée Dominique Trouche démontre également, à partir d'un exemple particulièrement spectaculaire, le rôle de la mise en espace dans la compréhension du sens des éléments exposés. Il s'agit du projet architectural conçu par l'architecte Günther Domenig pour la réhabilitation du centre de documentation de la ville de Nuremberg, dans l'enceinte de l'ancien Palais des Congrès du parti national socialiste. Le pari de l'architecte était de transformer ce lieu, hautement symbolique d'un passé nazi difficile à assumer, en lieu de mémoire.

Dominique Trouche questionne la capacité de l'architecture contemporaine à instaurer un dispositif de visite qui place le visiteur à une juste « distance », à la fois

¹⁹¹ Dominique Cotte, « Tout peut-il être média ? », *Communication et langages*, n°146, 2005, p. 35-40.)

¹⁹² Yves Jeanneret, *Where is Monna Lisa ? et autres lieux de la culture*, Paris : Le cavalier bleu, 2011.

¹⁹³ Alexandre Delarge, « Pratiques interprétatives en muséologie », *Etudes de communication*, n°24, 2001, p. 24-70.

¹⁹⁴ Soumaya Gharsallah-Hizem, *Le Rôle de l'espace dans le musée et l'exposition : Analyse du processus communicationnel et signifiant*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse – Université du Québec à Montréal, 2008.

physique et intellectuelle, du lieu historique. La création architecturale de Domenig propose en effet une modalité de visite originale : une passerelle transparente située en hauteur et qui traverse l'intégralité de la pièce principale, clôt la visite. Cette passerelle place le visiteur hors de l'espace tel qu'il avait été conçu par le premier architecte inspiré par l'idéologie nazie, tout en le mettant dans une position idéale pour l'embrasser dans sa totalité. Il se trouve bien physiquement dans le lieu, mais il est aussi à la fois matériellement et symboliquement hors du *lieu de pratique* qu'était le centre de documentation à l'époque où il fonctionnait en tant que tel puisqu'il en est séparé par une paroi de verre et qu'il ne peut pas le parcourir dans les pas de ceux qui l'ont habité il y a soixante-dix ans. Son lieu de pratique à lui est un musée qui met l'autre lieu à distance et le transforme ainsi en objet de patrimoine. Le fait que le visiteur n'y pénètre pas selon les mêmes modalités, qu'il ne puisse pas se trouver physiquement où se trouvaient les premiers utilisateurs du lieu contribue à la dissociation entre ses deux fonctions passée et présente.

Cette théâtralisation de la « mise en musée » du lieu par sa transformation architecturale est une réécriture formelle de sa fonction qui montre bien qu'un même lieu physique est susceptible d'abriter différents lieux de pratique et que la mise en scène concourt à valider ces différents modes d'occupation et d'investissement du lieu.

L'intérêt d'une approche des lieux comme partie intégrante du dispositif de médiation est également perceptible actuellement dans le domaine de l'information-documentation, où la question de l'opérativité sociale et symbolique des lieux dits *de savoirs* est maintenant au cœur du questionnement de plusieurs collectifs de chercheurs. Ainsi, dans une communication récente Yolande Maury parle, à propos des Centres de Documentation et d'Information (CDI) « d'espaces documentaires » et propose de les envisager comme « des territoires symboliques, organisés selon des modèles et des règles, rigoureusement structurés, qui participent au "pouvoir communiquer" du documentaliste¹⁹⁵ ». Isabelle Fabre a également abordé le CDI dans lequel elle travaillait comme un « espace de savoir » dont l'organisation spatiale

¹⁹⁵ Yolande Maury, Espaces documentaires, espaces de savoir, espaces d'expérience : vers une (re)définition du modèle des CDI ?, *Actes du 39^{ème} congrès CAIS-ACSI : Les intersections, gens, lieux, informations*, Saint Thomas, Fredericton, 2011.

fournit aux élèves un cadre structurant pour la construction du contexte interprétatif¹⁹⁶.

Ces différentes études confirment l'importance de la spatialité dans l'attribution d'un sens aux pratiques. Chaque bâtiment, de par sa configuration spatiale, de par son architecture, dit déjà quelque chose de l'institution qu'il incarne : on n'entre pas dans une bibliothèque comme on entre dans un musée et on ne les visite pas de la même manière.

Les bibliothèques publiques sont des lieux conçus sur le principe d'une mise en visibilité de la classification par la mise en espace.(Dewey). C'est un principe de repérage et de qualification sur lequel les enfants apprennent à s'appuyer dès les premières années de leur vie scolaire. La classification dewey a été adaptée aux plus jeunes dans les secteurs jeunesse des médiathèques et dans les BCD des écoles. Les pastilles de couleur et les pictogrammes sont supposés aider les enfants mais la mise en espace (reprendre l'observation)

Si aujourd'hui les lieux les plus improbables ont été investis pour abriter temporairement ou définitivement des manifestations de tous types et tenter ainsi de rompre avec la sacralisation de certaines pratiques culturelles, ces lieux acquièrent quand même, pendant un temps donné, le statut d'espaces de pratique culturelle.

Le couloir de l'hôpital transformé temporairement en centre de documentation à l'attention des malades et de leurs familles ou la friche industrielle convertie en salle de concert pendant sa réhabilitation (même s'ils peuvent sembler être des lieux étranges pour abriter de telles activités), portent une part des représentations et des valeurs propres à la pratique qu'ils permettent et, ne serait-ce que durant le temps au cours duquel ils l'abritent et pour laquelle ils ont été adaptés, ils seront investis, matériellement et symboliquement, comme tels.

Cette affectation de sens est réciproque car il n'y a pas de pratique culturelle qui ne soit influencée par le lieu au sein duquel elle prend sens. Toute activité humaine est nécessairement située et l'interprétation que nous faisons de ce qui se passe dans un lieu donné est liée au sens que nous attribuons à la situation dans laquelle nous nous

¹⁹⁶ Isabelle Fabre, *L'espace documentaire comme espace de savoir : itinéraires singuliers et imaginaires littéraires*. Thèse de Doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Toulouse Le Mirail, 2006.

trouvons et qui dépend des « usages que nous plaquons sur les différents systèmes dont nous faisons partie et du rôle que nous y occupons »¹⁹⁷.

L'étude menée par Julia Bonacorsi sur les bibliothèques « hors-les-murs » montre ainsi que la lecture de rue, en investissant une part d'un territoire ordinairement dévolu à la vie quotidienne, « questionne l'idée même d'une coupure entre la culture et la vie », mais que, dans le même temps, l'espace délimité par les éléments matériels rapportés pour « faire bibliothèque » se combine avec l'espace ainsi investi et lui donne un sens nouveau¹⁹⁸.

Pour reprendre la définition proposée par Roger Silverstone, le lieu *de médiation* est donc « un espace littéral », c'est-à-dire ce qu'une société, en un temps, sur un territoire donné et selon un certain imaginaire, a considéré comme cadre matériel pertinent pour assurer cette fonction sociale. A cet espace littéral est associé un ensemble d'acteurs, d'activités, de comportements, de compétences professionnelles, de normes que celui qui s'y rend rattache à une pratique particulière. Ce sont des lieux que le visiteur potentiel, avant même d'y pénétrer, reconnaît comme tels et auxquels il associe une pratique culturelle particulière.

L'engagement corporel du visiteur dans ces lieux sémiotiquement construits et conçus pour le prendre en charge, ou à tout le moins pour le guider dans sa visite, orientent l'interprétation qu'il pourra faire des éléments qui lui sont ainsi présentés. Il va tout à la fois entrer dans le lieu et dans l'espace que le discours du spécialiste, qui a conçu cet espace, lui permet de construire à partir de son expérience personnelle du lieu.

3.2.2 Situer sa visite dans un cadre de confiance

La visite est un processus communicationnel. C'est le point de rencontre entre l'intention des médiateurs portée par la mise en espace et l'attention que le visiteur portera ou non à cette proposition. La situation n'est donc pas univoque. Il y a bien une co-construction, y compris du sens de la mise en espace. Cette co-construction s'élabore dans la rencontre entre une anticipation d'usage par le visiteur et les

¹⁹⁷ Stefana Broadbent. et Francesco Cara, « Les nouvelles architectures de l'information », in Arikha, N. et Origgi, G. (dir.), *Text-e : Le texte à l'heure de l'Internet*, Paris : BPI, 2003.

¹⁹⁸ Julia Bonaccorsi, « Le livre déplacé, une bibliothèque hors-les-murs », *Communication et langages*, n°127, 2001, p.21-34.

modalités de visite qui lui sont proposées par ceux qui ont conçu le lieu, à partir desquelles il va finalement organiser sa visite.

Cependant, le visiteur s'en remet globalement à l'institution, Il lui attribue une fonction qui lui permet à la fois de former une attente vis-à-vis de ce lieu et de construire un *cadre de confiance* au sein duquel pourra se dérouler sa visite. Ce qui signifie par exemple que même si les activités et les rôles des différentes personnes qui interviennent dans ce type d'institution ne lui sont pas précisément connus, il pourra anticiper le cours futur de sa visite au musée, par la stabilisation d'attentes définies¹⁹⁹.

La construction de ce cadre de confiance fait partie des mécanismes qui nous permettent de réduire la complexité sociale en opérant un transfert de confiance systémique envers un « corps de savoir »²⁰⁰. La figure du bibliothécaire, du conservateur de musée (ou peut être du guide), comme celle du médecin évoquée par Niklas Luhmann, est celle à travers laquelle le visiteur accorde une confiance globale à ce lieu de pratique et aux compétences qu'il incarne. Comme le malade accorde une confiance générale à la médecine lorsqu'il se rend à l'hôpital, le visiteur s'en remet globalement à l'institution culturelle lorsqu'il pousse la porte d'un musée. C'est notamment et réciproquement parce qu'il se pense « public » que le visiteur opère cette délégation de compétence. Il assume le rôle qu'il est venu tenir et dans lequel il est attendu²⁰¹.

Le recours à la notion de cadre vise à qualifier une « situation » au sens qu'en donne Goffman dans « les cadres de l'expérience ». C'est-à-dire l'ensemble des indices présents pendant l'accomplissement d'activités et dans le contexte d'une interaction, sur lesquels un individu s'appuie pour comprendre « où » il se situe et ce qui est en train de s'y passer. De ce point de vue, le cadre est « un dispositif cognitif et pratique d'organisation de l'expérience sociale qui nous permet de comprendre ce qui nous arrive et d'y prendre part. Un cadre structure aussi bien la manière dont nous

¹⁹⁹ Albert Ogien « Eléments pour une grammaire de la confiance », in Albert Ogien et Louis Quéré (dir.), *Les moments de la confiance : Connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, p. 217-232.

²⁰⁰ Niklas Luhmann, *La confiance : Un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, Paris : Economica, 2006.

²⁰¹ Joëlle le Marec, *Publics et musées, la confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, , 2007, p.16.

définissons et interprétons la situation que la façon dont nous nous engageons dans un cours d'action²⁰² ».

C'est en mettant en regard les pratiques de recherche documentaire des élèves et les propositions en ligne des institutions culturelles que le concept de « cadre de confiance » m'a semblé pertinent pour désigner ce processus de construction d'un horizon d'attente lié à l'identification d'un lieu de pratique. Les lieux de médiation reconnus comme tels ont un fort pouvoir de légitimation des savoirs qui y sont transmis et de la valeur des objets qui y sont détenus. Un livre oublié sur un banc ou un tableau accroché dans une salle d'attente n'auront pas la même valeur que leurs équivalents rencontrés dans un lieu de médiation. Se savoir dans un musée ou dans une bibliothèque permet au visiteur de fixer un cadre social qui donne un sens particulier à sa présence dans ce lieu et aux activités qui s'y déroulent.

Ces lieux pensés pour favoriser la rencontre entre des objets culturels et des visiteurs²⁰³, peuvent être envisagés à la fois comme partie intégrante du dispositif de médiation et comme forme d'inscription de cadres institutionnels porteurs d'une certaine idée de la médiation, autrement dit des « cadres instituants » au sens où l'entend Emmanuël Souchier²⁰⁴. La fixation et la reconnaissance de ce cadre permet au visiteur de déléguer aux détenteurs des savoirs à partir desquels est organisé le lieu, une part de cette compétence attendue de lui. Ainsi, les étudiants que j'ai observés à la bibliothèque universitaire s'appuient implicitement sur les compétences des conservateurs pour réaliser leurs recherches. C'est parce qu'ils se trouvent dans ce lieu de pratique (ou parce qu'ils l'ont identifié comme tel sur internet) qu'ils peuvent le faire.

Le lieu que François Debruyne a choisi d'étudier me permettra d'explicitier mon propos à partir d'un exemple concret. Ce lieu est le magasin d'un disquaire spécialisé. Ce n'est pas un lieu que son propriétaire envisage comme un lieu de médiation, mais ce n'est pas un magasin ordinaire. Comme le note François

²⁰² Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p.123.

²⁰³ Michèle Gellereau, Bernadette Dufrêne, « La médiation culturelle », *Hermès*, n° 38, 2004, p. 199-206.

²⁰⁴ Emmanuël Souchier, « La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation. Pour une poétique de "l'infra-ordinaire" », *Communication & langages*, n° 172, juin 2012, p. 3-19.

Debruyne, aller chez son disquaire c'est « faire et avoir l'expérience d'une musique d'emblée sociale – expérience irréductible à la dimension marchande de l'échange ».

La boutique du disquaire spécialisé est en effet un parfait exemple du « lieu de pratique ». Elle abrite des activités qui prennent sens de par leur inscription dans ce lieu qui fonctionne comme un « espace d'intermédiation sémiotiquement marqué et matériellement structuré par et pour la connaissance partagée ». La recherche, la qualification ou encore le choix d'un disque se font dans une configuration spatiale pensée pour guider le visiteur. La topographie organise par exemple les distinctions opérées par le disquaire (distinction entre formats, distinction entre les « nouveautés » et les autres disques...). Mais le lieu est aussi le cadre de sociabilités locales qui créent des liens sociaux, culturels et symboliques entre les membres de la communauté qui le fréquentent. C'est la spécialisation conjointe du disquaire et des usagers qui fait de ce lieu un « lieu pratiqué ». Il devient alors « un espace commun susceptible d'accueillir la constitution locale d'une culture musicale partagée et, en retour, le magasin devient plus solide comme "lieu"²⁰⁵ ».

L'organisation matérielle du lieu repose sur un classement qui est le fruit d'une négociation constante entre les critères officiels des labels, les contraintes d'aménagement du magasin, la mise en avant des « nouveautés », le goût et la connaissance du gérant et bien sûr l'anticipation des attentes des clients potentiels. Les catégories sont très disparates et relèvent de registres hétéroclites ; elles s'instituent par la comparaison, par la confrontation avec les catégories des autres, ou encore par le maintien irréductible de modes de classement personnels contre tout autre principe catégoriel.

Lorsqu'un visiteur se rend dans ce magasin, il construit un horizon d'attente vis-à-vis du lieu : on peut supposer qu'il le situe *a minima* dans l'espace social en tant que « magasin » et en tant que « disquaire » à partir de son expérience personnelle de l'organisation de la ville. La « solidité » du lieu évoquée par François Debruyne est proche de la proposition de considérer que la qualification des objets passe par leur rattachement à un lieu de pratique auquel est associé un certain degré de confiance relatif aux prestations et aux ressources qu'il offre. Le DJ qui entre dans le magasin et auquel le disquaire passe une pile de disques qu'il vient de sortir de sous son

²⁰⁵ François Debruyne, « Le disquaire et ses usagers. Du magasin au site web », *Communication et langages*, n°173, 2012, p. 49-65.

comptoir, peut déjà attribuer d'emblée à ces disques un certain nombre d'attributs et de qualités : ce sont des nouveautés, sélectionnées par le disquaire, correspondant au style de musique qu'il cherche habituellement, dans le format qui correspond à sa pratique de DJ...

Quand le magasin a fermé, le disquaire a ouvert un local dans lequel il donnait rendez-vous aux habitués qui pouvaient venir chercher les disques qu'ils avaient achetés sur son site en ligne. Ce nouveau lieu recréait partiellement cet espace de partage d'une culture musicale, que le magasin incarnait précédemment.

L'hypothèse que je défends et que j'aimerais conforter dans de prochaines recherches est que lorsque les habitués cherchent des disques sur le site du disquaire, ils le font avec comme toile de fond, comme cadre situationnel – donc comme cadre de confiance – le disquaire à la fois en tant que magasin, en tant que lieu ressource dans le genre musical *jungle / drum'n'bass* et en tant qu'interlocuteur spécialisé. Les signes présents à l'écran leur permettent de reconstituer une « scène d'interaction » en référence au(x) lieu(x) auxquels les signes qui s'affichent à l'écran les amènent à se référer. Si donc « interactivité » il y a, c'est bien avec la figure du disquaire, dans le lieu ressource métaphorique qui le situe socialement et professionnellement.

3.3 LA VISITE VIRTUELLE, COMME PROLONGEMENT DU LIEU

Afin de mettre en évidence l'existence de multiples liens qui permettent d'associer les espaces représentés à l'écran et les lieux réels ou imaginaires, au sein desquels il est proposé au visiteur de situer son activité, j'ai étudié les propositions de visites virtuelles disponibles sur les sites de différents musées.

Le premier constat est que de même que le lieu « musée » énonce son rôle social, le site est conçu pour aider le visiteur à construire un cadre de confiance à partir de la reconnaissance de l'identité de l'énonciateur et donc de son rôle dans la mise à disposition des textes qui parlent des objets de la culture.

La confiance est une attente réciproque : le musée, via son site internet, fait une proposition qui anticipe un « public » qui de son côté s'en remet à l'institution à laquelle il a accordé sa confiance et qu'il reconnaît dans les signes présents à l'écran. Cette identification de l'émetteur va lui permettre de qualifier sa pratique en tant que pratique « culturelle ». De ce point de vue proposer à un internaute une visite « virtuelle » sur le site d'un musée, c'est lui proposer d'associer métaphoriquement sa pratique à l'écran à la déambulation dans un musée.

3.3.1 Interroger la catégorie du virtuel

Si j'ai choisi de focaliser mes observations sur les propositions qualifiées de virtuelles c'est que cette catégorie pose pour moi un double problème. Tout d'abord, l'utiliser pour qualifier la visite ou l'exposition, ne rend que très partiellement compte de ce qui se passe à l'écran et de ce sur quoi repose le dispositif d'énonciation. Elle suggère plutôt l'idée d'une potentialité informatique que le visiteur, par ses actions à l'écran, pourrait actualiser et entretient, me semble-t-il, la confusion entre deux niveaux de considération : la virtualité vue comme un potentiel technique matériellement activable et la virtualité en tant que mise à disposition d'une forme écrite dont le sens sera actualisé par le lecteur.

Le premier niveau qualifie ce qui se passe lorsque les objets sont « numérisés ». Il s'agit alors de la capacité technique de l'ordinateur à amener les éléments stockés sur un serveur à s'afficher en fonction d'un certain nombre de choix de conception et de programmation informatique. Le second est une sémiologie, c'est-à-dire une « genèse de connaissance » qui « [...] s'effectue sur la rencontre entre une virtualité offerte par le support technique et une action qui l'actualise²⁰⁶ ». En ce sens, une exposition ne serait pas moins virtuelle pour le visiteur qui s'apprêterait à pousser la porte d'un musée, que pour celui qui se trouverait face à l'écran de son ordinateur.

On ne peut donc pas s'arrêter à ce type de qualification si l'on veut comprendre ce qui se joue réellement dans de tels projets en termes de médiation. Il est nécessaire pour cela de porter une attention précise aux différents éléments qui entrent en jeu dans la conception et la construction du dispositif et ce tout au long de son élaboration.

Je me suis attachée à analyser différents projets, qui invitent à découvrir des collections d'objets détenus par des institutions chargées de la conservation et de la diffusion de notre patrimoine culturel. Ce sont des visites virtuelles de ces lieux, basées sur des métaphores spatiales. Le visiteur y est invité à « naviguer », « explorer », « parcourir ». Ces sites, que l'on peut envisager comme des expositions hors-les-murs, doivent permettre aux visiteurs de découvrir les collections selon différentes modalités : L'espace de l'écran est par exemple utilisé pour simuler un

²⁰⁶ Bruno Bachimont, « Intelligence artificielle et écriture dynamique : de la raison graphique à la raison computationnelle », in Jean Petitot et Paolo Fabbri (dir.), *Au nom du sens : Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Paris : Grasset, 2000, p. 290-319.

déplacement d'une salle à l'autre du musée ou encore pour suggérer des associations entre les objets représentés en jouant sur leur proximité spatiale.

Ces configurations sémiotiques conçues pour s'afficher sur un écran déplacent les représentations des objets numérisés hors des murs des institutions qui les détenaient jusque-là. Ce processus d'extraction s'apparente à ce qui se passe lorsqu'un lecteur achète un catalogue d'exposition. Les reproductions des œuvres, ainsi que les discours que les spécialistes tiennent sur elles, quittent le lieu auquel ces œuvres sont rattachées, tout en conservant un lien avec lui. La nature de ce lien dépend fortement de celui que le lecteur du livre entretient avec ce lieu. Cependant, ces livres ne s'appellent pas des visites ou des expositions, alors que la visite virtuelle ou en ligne est conçue, comme son nom l'indique clairement, comme une simulation de déplacement corporel dans les collections représentées à l'écran. Ces mises en écran invitent le visiteur à « pénétrer dans les salles du musée²⁰⁷ », à « découvrir les espaces²⁰⁸ » ou à « explorer les collections²⁰⁹ ». Les mouvements réels et/ou simulés à l'écran sont conçus pour reproduire l'organisation spatiale qui fait du musée « un média fondé sur l'espace »²¹⁰. Ces modes de présentation sont des projections d'usage qui déterminent fortement le rapport à l'objet²¹¹, en prolongement avec le musée en tant qu'espace au sein duquel l'appréhension et l'interprétation des objets se fait grâce au déplacement

Cependant les mouvements n'ont lieu qu'à l'écran et le corps du visiteur ne participe à l'exploration que de manière indirecte, par le biais de la souris, du clavier ou encore de son écran tactile. A la grande époque du cédérom éducatif, de nombreux chercheurs se sont penchés sur les modifications à la fois cognitives et culturelles induits par l'usage de tels dispositifs.

²⁰⁷ Extrait de la présentation des visites en ligne sur le site du Musée du Louvre (<http://www.louvre.fr/visites-en-ligne>)

²⁰⁸ Extrait de la présentation de la visite virtuelle du Musée des Arts et Métiers (<http://www.arts-et-metiers.net/musee.php?P=1005&>)

²⁰⁹ Intitulé d'une des rubriques liées à la présentation des collections sur le site du Musée du Quai Branly. (<http://www.quaibrantly.fr/fr/collections/explorer-les-collections.html>)

²¹⁰ Jean Davallon, « Le pouvoir sémiotique de l'espace : vers une nouvelle conception de l'exposition », *Hermès*, vol. 2011/3, n°61, 2011, p. 38-44.

²¹¹ Joelle Le Marec, « L'usage et ses modèles : quelques réflexions épistémologiques », *Spirale*, n°28, 2001, p. 105-122.

Annette Beguin a montré combien cette mise à distance dans un univers qui ressemble à l'univers ordinaire sans qu'il soit possible d'y *entrer*, modifie l'appréhension des phénomènes ainsi présentés²¹². Joëlle Le Marec et Jean Davallon ont également mis en évidence l'importance du contexte dans la caractérisation par les visiteurs de leur engagement dans des pratiques culturelles, selon qu'ils utilisent un dispositif de médiation au musée, à la maison ou dans des lieux d'expérimentation²¹³. On retrouve dans cette problématique la question du « double contexte » interprétatif : l'écran comme représentation de l'autre lieu.

Le lien entre le lieu matériel et le lieu symbolique présenté à l'écran est maintenu en permanence par de nombreux signes. Le visiteur se trouve en prise directe avec ce qui s'y passe sans y être physiquement. Paradoxalement, il dispose même, au sein d'un espace réduit, de beaucoup plus d'informations sur ce lieu, sur son histoire, sur les événements qui s'y déroulent... qu'il n'en aurait s'il se rendait sur place.

Les visites virtuelles que j'ai étudiées présentent les collections selon différentes modalités, dont chacune institue un rapport particulier entre appréhension des objets, représentation du lieu et déplacement dans la collection. La découverte proposée sur le site du Musée d'Orsay débute ainsi par un défilement automatique de photographies numériques des œuvres, présentées dans un ordre aléatoire, sans aucun texte d'accompagnement. L'objectif affiché est de privilégier « une approche visuelle ». Le lien entre le musée et le carrousel ainsi constitué est conservé par la charte graphique²¹⁴ qui reste présente sur la gauche de l'écran et par l'apparition, en arrière-plan de certaines photographies de sculptures, de la salle d'exposition où la photographie a été prise.

²¹² Annette Beguin & Bénédicte Amougou, « Du laboratoire au cédérom : expérience simulée et construction de connaissances », *Recherches en communication*, n°1, 2001, p. 111-130.

²¹³ Joëlle Le Marec, « Ecrans du regard, regards à l'écran », in Laurent Gervereau, *Peut-on apprendre à voir ?* Paris : ENSBA, 1999, p. 50-55. ; Jean Davallon & Joëlle Le Marec, « L'usage en son contexte. Sur les usages des interactifs et des cédéroms liés aux musées », *Réseaux*, n° 101, 2000, p. 173-195.

²¹⁴ Le musée d'Orsay possède une charte graphique qui lui donne une identité visuelle très forte (elle repose sur la forme carrée et sur un M et un O superposés. Ces éléments sont présents de manière très visible sur tous les documents et supports de communication, ainsi que sur tous les objets destinés aux publics (sacs, produits dérivés.)

Le Musée du Louvre ou le Smithsonian National Museum of Natural History proposent des visites de type « immersif »²¹⁵ : Le visiteur peut se *déplacer* dans des reproductions en trois dimensions des salles d'expositions, soit en cliquant sur des flèches qui apparaissent en surimpression, soit en déplaçant sa souris. Il lui est possible de *s'approcher* de certaines vitrines d'exposition, ce qui est signifié soit par la présence d'un élément graphique sur la vitrine concernée (par exemple l'icône d'un appareil photographique), soit par une modification de l'affichage lorsque la souris survole la zone correspondante à l'écran. L'immersion peut être totale ou partielle. Dans ce cas, un plan ou des informations complémentaires sur la salle ou sur l'œuvre en cours de consultation s'affichent autour de la reproduction de la salle. D'autres musées, proposent des semblants de vitrines d'exposition. Le United States Holocaust Memorial Museum propose ainsi aux visiteurs de découvrir la vie de cinq enfants pendant la guerre en manipulant différents objets personnels que ces derniers ont confiés au musée. Enfin, certaines visites s'apparentent au feuilletage d'un *beau livre*. Chaque œuvre apparaît sur une *page*, accompagnée d'un commentaire et le lecteur est invité à *tourner* les feuillets de ce livre, comme par exemple sur le site du Musée du Quai Branly.

Chaque type de visite propose au visiteur une mise en espace particulière des œuvres, qui distribue différemment texte, images, espaces et mouvements, suggérant ainsi une certaine organisation de la collection. Ce sont aussi des modalités de visite qui s'apparentent de près ou de loin à l'expérience muséale et qui jouent plus ou moins fortement sur l'analogie avec le lieu de pratique. Chacune se réfère au musée en tant que cadre interprétatif, mais, si certaines en proposent une *visite* qui s'apparente à la pratique effective du lieu, d'autres s'en éloignent fortement. La mise en ligne fonctionne donc comme un processus d'éloignement/rapprochement qui joue sur plusieurs dimensions. Tout d'abord le site web affirme son lien avec le lieu dont il émane et dans le même temps il en permet la visite à partir de tout autre lieu. Le visiteur est donc symboliquement proche du lieu tout en s'en trouvant éloigné géographiquement. Ensuite les modalités de visite sont imaginées de manière permettre au lecteur de les associer avec les pratiques de visite sur place. Le visiteur est sollicité en tant que visiteur, mais ces visites sont *virtuelles* et sa pratique réelle est une pratique de lecture. Son déplacement se limite à un parcours visuel de l'écran

²¹⁵ La visite virtuelle des collections de l'Égypte Pharaonique du Musée du Louvre est visible à l'adresse : <http://musee.louvre.fr/visite-louvre/index.html>. Celle Smithsonian National Museum of Natural History à l'adresse : <http://www.mnh.si.edu/vtp/1-desktop/>

quelle que soit la qualité de la reproduction du lieu ou de la simulation de visite qui lui soient proposées. Ce n'est plus un lieu qu'il visite mais un texte qu'il feuillette. Enfin tout ce à quoi il a accès se résume *in fine* à des pixels sur un écran. S'il croit donc voir un lieu, des objets, des espaces d'exposition, ce ne sont que des signes dont la lecture ne peut remplacer l'expérience sensible que représente la rencontre avec ce lieu et ces objets.

La production de ces écrits d'écran repose sur la mobilisation d'une multitude de discours et d'éléments textuels ou visuels qui émanent de différentes catégories d'acteurs. Ces acteurs ne sont pas nécessairement ceux qui ont participé à la construction des expositions permanentes ou temporaires sur lesquelles les visites virtuelles reposent en grande partie²¹⁶. D'autres logiques président en effet à la construction de ces nouveaux espaces.

Tout d'abord, la sous-couche informatique ne se nourrit que de « données ». Il est donc nécessaire de passer par les mots, là où, dans le lieu, il aurait suffi de jouer sur l'espace, sur les proximités, sur la mise en regard pour construire un discours et organiser les objets entre eux. C'est ce que nous avons appelé la textualisation des pratiques²¹⁷. Nombre d'objets, d'acteurs, de lieux, de modes de faire qui n'étaient pas nécessairement nommés doivent être écrits pour pouvoir être gérés par les ordinateurs. De nombreuses tâches – qui n'auraient pas demandé que l'on recoure à des mots pour les réaliser sans ordinateur – se trouvent ainsi prises dans un vaste processus de désignation. Il faut en effet constamment étiqueter les objets et nommer sa propre pratique en identifiant les éléments que l'on utilise. A chaque étape de la réalisation d'une opération, une couche de texte est adjointe à des objets qui, dans un univers analogique « parleraient d'eux-mêmes ». Les observations que j'ai faites avec Dominique Cotte dans les salles de rédaction de différents journaux télévisés nous a permis de mesurer l'ampleur de cette textualisation d'une pratique professionnelle. Alors qu'il s'agit en l'occurrence de produire un journal télévisé et donc un enchaînement d'images et de sons, le texte est omniprésent sur les écrans des journalistes, des assistant(e)s, des scriptes, des monteurs, des présentateurs. Il

²¹⁶ Les visites virtuelles permettent en effet également de présenter les œuvres qui se trouvent dans les réserves car l'espace d'exposition en ligne est pour ainsi dire illimité.

²¹⁷ Marie Després-Lonnet & Dominique Cotte, Enjeux professionnels des TIC : Vers une textualisation des pratiques ?, *Actes du colloque Enjeux et usages des TIC : Aspects sociaux et culturels*, vol. 1, 2005.

s'agit d'une part d'éléments textuels liés à l'information (titres des sujets, dépêches d'agences, « conducteur » du journal) et d'autre part d'une très forte iconisation de la pratique professionnelle, incluant jusqu'à la métaphore d'une gestuelle qui caractérisait ces métiers à l'époque du film analogique²¹⁸.

Que la représentation du monde passe par le texte n'est pas en soi quelque chose de nouveau, mais l'échelle à laquelle s'exerce cette forme de représentation est considérablement accrue. Des gestes et des actes qui allaient de soi dans l'accomplissement ou l'accompagnement de la tâche doivent être nommés, décrits, explicités. Dans le cas de la visite virtuelle, la mise en ligne passe par l'ajout de textes à l'espace de visite à la fois pour structurer cet espace et pour accompagner le visiteur. Ce qui était suggéré et rendu possible par l'organisation du lieu doit être dit à travers l'organisation à l'écran et grâce à l'ajout de textes qui tout à la fois expliquent et soutiennent les pratiques

Textualiser des pratiques ne signifie pas seulement exprimer, par le langage ou par le graphisme, des actions ou des activités. Il s'agit également d'inscrire ces activités dans un contexte spatio-temporel, ne serait-ce que parce qu'il s'agit, le plus souvent de séquences d'actions enchaînées, (dimension temporelle) et qui supposent, dans le monde réel, des déplacements ou des modifications d'états physiques (dimension spatiale). Or tout ceci doit être représenté métaphoriquement dans un cadre restreint : la surface physique de l'écran de l'ordinateur éventuellement découpé en strates logiques sous la forme de fenêtres affichées parallèlement ou superposées. Ainsi, la taille de l'écran pose une contrainte spatiale forte : elle oblige à fournir des représentations synthétiques d'objets volumineux et à afficher un grand nombre de fonctionnalités sur une surface réduite. Il s'ensuit un glissement constant entre le temps et l'espace de la pratique et leurs représentations à l'écran.

La logique des bases de données contraint d'autre part à un calibrage des informations saisies et conduit également à la production de textes qui n'appartiennent qu'à l'univers digital. Au Musée d'Orsay par exemple, les sculptures d'Edgar Degas sont présentées dans la salle 33, au niveau supérieur du musée, dans la partie que forment les galeries impressionnistes. C'est l'organisation spatiale qui rattache cet artiste à ce courant et qui rassemble toutes les sculptures que le musée

²¹⁸ Dominique Cotte & Marie Després-Lonnet, « La sémiotisation d'une pratique professionnelle. L'activité de montage numérique dans l'audiovisuel », in Cécile Tardy & Yves Jeanneret (dir.), *L'écriture des médias informatisés. Espaces de pratiques*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007.

détient en rapprochant les chevaux, les danseuses ou une période particulière de la vie de l'artiste. Pour reproduire toutes ces associations en ligne il est nécessaire de s'assurer par exemple que toutes les sculptures de Degas qui représentent des danseuses sont bien référencées en utilisant le même terme et que les indications qui permettent de faire des rapprochements sont bien présentes. Une « danseuse », une « arabesque » ou une « petite danseuse » sont aisément associables lorsque l'on voit les sculptures, mais elles ne le seront pas en ligne, si leurs fiches descriptives ne comportent pas toutes le terme « danseuse » saisi dans la même graphie.

Ce patient travail de fourmi qui consiste à décrire chaque œuvre dans le détail a déjà en grande partie été fait, dans un autre cadre et pour répondre à une autre mission du musée : sa mission d'inventaire. Les fiches et les dossiers d'œuvres sont des mines d'informations qui ne sont que très rarement mises à disposition des visiteurs car ce sont les outils de travail des gestionnaires. Mais la machine exige des données structurées pour construire les visites virtuelles et puisque ces données existent dans des formats techniquement parfaitement *interopérables* il paraît logique de s'en servir.

Les visites virtuelles vont mettre en scène une série d'objets et un ensemble de discours plus ou moins adaptés à ce nouveau mode de découverte des collections. Dans certains cas, l'une des approches prévaut très nettement que ce soit l'inventaire, le feuilletage d'un *beau livre* ou la visite guidée, mais la plupart du temps différentes logiques se croisent : des informations et des *visuels* sont spécifiquement conçus ou adaptés pour les visiteurs et des informations existantes, émanent de diverses communautés, sont mobilisées de manière plus ou moins explicite pendant le déroulement de la visite et les modalités de déplacement reproduisent des pratiques et des modes de présentation que l'on peut rattacher à différents lieux de pratique et à différents supports. Par exemple, pour simuler la visite de la galerie des mammifères du Smithsonian National Museum of Natural History les concepteurs ont utilisé des photographies des lieux sur lesquels figurent les éléments de la muséographie. Si un visiteur clique sur un des points d'intérêt, ce peut être aussi bien une photographie d'inventaire qu'une photographie spécifiquement prise pour les besoins de l'animation qui s'affichera.

La visite de la galerie des pharaons du Louvre offre un panel encore plus varié : les vues en 3D sont couplées à un plan des locaux sur lequel figurent les points d'intérêt et chaque vue est accompagnée d'un court texte explicatif. Ce texte peut par exemple présenter le lieu affiché ou fournir des détails sur l'œuvre que le visiteur a sélectionnée pour en obtenir une vue plus proche. Alors que les informations

concernant le lieu sont des données liées à l'histoire architecturale du musée, les détails fournis à l'appui de la reproduction d'une œuvre sont tirées de l' « Atlas des œuvres exposées ». Y figurent par exemple sa biographie, ses dimensions ou encore son numéro d'inventaire. Les lieux sont également référencés en détail : « Rdc – Antiquités égyptiennes – Les Travaux des champs (salle 4) » ou encore « Entresol – Louvre médiéval – Donjon », et selon des nomenclatures plus probablement destinées aux professionnels du musée qu'à ses visiteurs.

Les propositions du Musée d'Orsay ou du Quai Branly démontrent encore plus précisément cette rencontre. Dans le premier cas, l'onglet « Découverte des collections » débouche sur l'affichage d'un carrousel qui permet de faire défiler les œuvres selon un ordre qui n'est pas indiqué et qui correspond très probablement à un « tirage au sort » dans la base de données.

Lorsqu'une œuvre accroche le regard et que l'on clique sur l'image correspondante, l'œuvre se retrouve placée au centre d'un carré dont chaque côté présente des reproductions miniatures d'œuvres détenues par le musée et qui lui sont proches selon différents critères de description ou d'indexation : les autres œuvres du même artiste en haut, de la même date à gauche, sur le même thème à droite et de même tendance esthétique en bas. Ce sont les données d'inventaire qui sont sollicitées et qui permettent au dispositif de fonctionner : des requêtes à la base de données sélectionnent les objets dont les textes descriptifs contiennent les mêmes « données » comme une date, un nom d'artiste ou un mot-clé (par exemple « Monde du travail » ou « Naturalisme », cf. Illustration 30).



Illustration 30 : Découverte des collections et mise en exposition de la documentation

Il est ensuite possible d'aller plus loin en choisissant « une navigation par mots-clés ». On passe alors du visuel au textuel et ce sont des parties des index documentaires qui remplacent les reproductions d'œuvres. Des listes de dates sont par exemple associées graphiquement à des listes d'artistes, de thèmes ou de courants artistiques (cf. illustration 2).

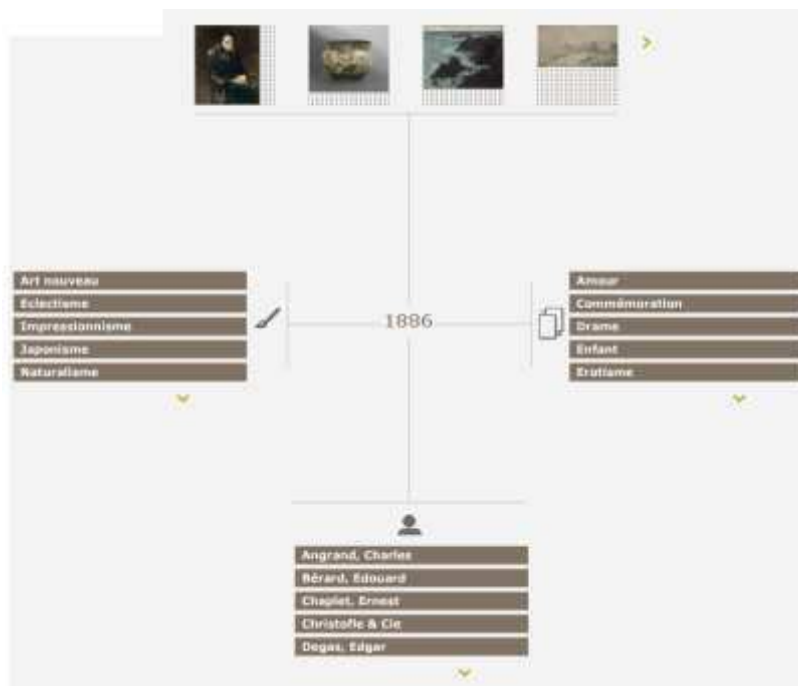


Illustration 31 : Navigation par mots-clés dans les collections du musée

Dans le cas du Musée du Quai Branly, la reproduction de chaque objet est accompagnée d'une description qui relève plutôt de la muséographie et d'informations présentées sous la forme d'une fiche ou d'une notice descriptive. Une figurine masculine est ainsi décrite, dans la partie supérieure de l'écran, comme « Figurine masculine nue debout, en argent avec coiffure incrustée de pâtes de couleur. » alors qu'on trouve, dans la partie inférieure, des données sur sa région d'origine dans le format normé et hiérarchisé propre aux pratiques documentaires : Région : Amérique > Amérique du Sud > Pérou > Hautes Terres du Sud. Les mots clés qui décrivent cet objet sont présentés sous forme de *nuage de tags*, pratique plus généralement associée aux folksonomies qu'à des dénominations plus institutionnelles.

3.3.2 Les données de la mise en exposition

Le site Joconde est certainement le site le plus intéressant à étudier de ce point de vue. Ce site, accessible depuis le portail du ministère de la culture et géré par le bureau de la diffusion numérique des collections, donne en effet accès au catalogue collectif des collections significatives des musées de France. L'objectif premier du catalogue est de regrouper, au sein d'un même outil de gestion, les catalogues d'inventaire de tous les musées, afin d'en améliorer la visibilité et d'en faciliter la gestion au niveau national. Ces notices sont rédigées par des conservateurs de

musées et des chercheurs dans le cadre de la mission d'inventaire du patrimoine. Elles répondent à des normes professionnelles très strictes, imposées pour rendre cohérents les différents textes produits. Une documentation détaillée, fournie à chaque musée reprend tous les items de la notice et indique précisément leurs contenus possibles. La majeure partie des textes qui décrivent les œuvres sur le site en ligne provient donc des notices.

Cependant le fait que son accès ait été rendu possible par internet a ouvert des perspectives nouvelles pour organiser et présenter les collections « en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public ». Les initiateurs du projet ont donc imaginé et conçu différents parcours de découverte. Le point commun entre les objets présentés pendant ces parcours peut être une technique (la céramique...), un artiste (Picasso...), un type d'objet (les bijoux...) ou un thème (le sport...) ». Trois modes de découverte sont proposés à côté d'outils documentaires traditionnels : Nouvelles notices, Parcours thématiques et Expositions virtuelles.

Le fait que ces parcours soient nécessairement construits à partir du catalogue m'a permis de différencier les données d'inventaire de celles qui avaient été ajoutées spécifiquement pour agrémenter les visites. Afin de bien comprendre comment fonctionne le dispositif de mise en texte, il importe de revenir d'abord sur le principe général de la recherche documentaire informatisée. L'interrogation d'une base de données comporte classiquement quatre étapes :

- 1) formulation d'une requête selon différents critères avec utilisation éventuelle du vocabulaire contrôlé (index ou thesaurus),
- 2) affichage d'un lot résultat,
- 3) sélection des résultats qui semblent pertinents,
- 4) affichage des fiches détaillées.

L'étape 1 pourra s'effectuer soit via un formulaire de saisie, soit en rédigeant une requête à l'aide d'un langage formel, dit langage de requête. La requête devra préciser la liste des champs de la base de données sur lesquelles les recherches portent ainsi que les valeurs qui devront être présentes dans l'un ou l'autre de ces champs. La requête :

```
(((RODIN AUGUSTE) :AUTR ET ((MAIN ET EXPRESSION DU CORPS) :REPR)))
```

Signifie que l'on cherche à retrouver les fiches qui comportent le texte RODIN AUGUSTE dans le champ [Auteur] et le texte MAIN ET EXPRESSION DU CORPS dans le champ [Représentation].

Cette demande peut aboutir à la présélection d'un grand nombre de fiches, la seconde étape doit donc permettre, sur la base d'un affichage synthétique, de vérifier la pertinence de la requête ou de choisir la fiche pour lesquelles un affichage détaillé pourra être obtenu.

Si nous revenons maintenant aux parcours de découverte, les deux premiers (« parcours thématiques » et « nouvelles notices »), sont construits de manière à cacher la première étape, c'est-à-dire la formulation d'une requête au visiteur. Dans le cas du parcours thématique par exemple, le visiteur se voit proposer différents thèmes très larges, comme par exemple, le sport ou l'armement, via une mosaïque d'images légendées. Lorsqu'il choisit une thématique en cliquant sur l'une ou l'autre des images, il déclenche la seconde étape du processus documentaire, à savoir l'affichage du lot résultat c'est-à-dire d'extraits de toutes les fiches qui correspondent à une requête qui a été prédéfinie par les concepteurs au moment du choix de la thématique. Ainsi, lorsque le visiteur choisit la thématique « Jeux et jouets » et le sous-thème « objets proprement dits », son action effective sur le système de gestion de la base de données consiste à demander l'affichage des résumés de toutes les fiches qui contiennent la valeur [JEUX – SPORTS – LOISIRS] dans le champ [DOM] et la valeur [JEU] ou la valeur [JOUET] dans le champ [UTIL] et qui comportent en outre une image.

Lorsque cette liste s'affiche, le visiteur a quitté, sans le savoir, le parcours de découverte qu'il avait choisi. Il n'est plus guidé dans sa visite et les choix qui lui sont proposés sont ceux de la recherche documentaire avancée. C'est ainsi qu'on retrouve par exemple en haut de la page les termes : [nouvelle recherche] et [affiner la recherche]. Si le visiteur, dont on peut supposer qu'il se croit encore accompagné dans sa visite, choisit ensuite d'affiner sa recherche, il se trouvera devant un formulaire pré-rempli, composé de champs très spécialisés, comme par exemple [Domaine] ou [Utilisation] dans le cas qui vient d'être évoqué. De plus, le langage dans lequel est formulée la requête ne laissera pas de le surprendre : l'auteur des dessins de Pablo Picasso se trouve par exemple être [PICASSO SAUF D'APRES], ce qui permet d'éviter que les œuvres inspirées du travail de l'artiste se trouvent affichées à côté de ces propres œuvres.

Le second mode de visite que j'ai étudié est intitulé « exposition virtuelle ». C'est celui qui se rapproche métaphoriquement le plus du modèle muséal. L'internaute est accompagné, guidé et informé, en tant que visiteur, jusqu'à l'affichage des fiches

complètes. Des pages-écrans, spécifiquement rédigées en fonction de la thématique de chaque exposition lui sont proposées et son cheminement est fortement guidé.

Ainsi, l'exposition « La main : objet d'études » propose plusieurs sous thématiques : telles que « De l'étude à l'œuvre » ou « Gestes et attitudes ». Chacune correspond à un enchaînement particulier de pages, agrémentées de textes courts qui fournissent des informations très générales sur les différentes entrées, comme par exemple « La main est l'objet d'études préparatoires afin d'exprimer au plus juste le geste et l'attitude. Certaines de ces études peuvent être mises en rapport avec une œuvre.

On retrouve ici la volonté affirmée de s'adresser à un public néophyte et de l'accompagner dans la découverte des œuvres. La page sur laquelle s'affichent des reproductions de différentes études de mains est sans doute celle qui emprunte le plus fortement à l'imaginaire du musée (cf. illustration 2). Le choix d'un fond rouge, l'ajout de petits cadres gris autour des tableaux et jusqu'aux petits panneaux ajoutés sous chaque image sont autant de références à la pratique de « l'accrochage ».



Illustration 32 : Reproductions d'études de main « accrochées » à l'écran

Le retour au mode documentaire ne se fait qu'à l'étape ultime, lorsqu'une fiche complète est affichée, à titre d'exemple, pour illustrer le propos ou si le visiteur clique sur un des petits panneaux placés sous les images.

Comme on le voit, plusieurs couches textuelles ont été ajoutées au processus documentaire qui préexistait, afin d'en remplacer certaines étapes et de simplifier

ainsi le parcours du lecteur. Cependant, la sélection finale des objets qui composeront chacun de ces parcours repose sur une équation de recherche particulière. En effet, après que le choix de la thématique a été arrêté, il n'y a plus d'intervention humaine dans la constitution des sous-ensembles. La sélection, ou plutôt l'appartenance ou non à un groupe donné, est décidée implicitement en amont, d'une part par l'indexeur qui aura, ou non, choisi certains termes pour décrire les œuvres versées au catalogue collectif, d'autre part par la personne qui a écrit la requête. De la même manière, les textes affichés ne sont que partiellement conçus en fonction du public visé. Les listes de résultats et les fiches n'ont pas été repensées. Elles sont identiques à celles qui s'afficheraient à l'issue d'une recherche classique. De plus, les requêtes sont dynamiques, c'est-à-dire que la base est systématiquement interrogée à chaque nouvelle visite. Les parcours sont donc potentiellement toujours différents, car construits à partir d'un état forcément temporaire du catalogue, celui-ci étant mis à jour en permanence.

Chaque liste est présentée dans un certain ordre. Le choix des critères de tri est un élément décisif pour la construction de la page, car c'est la manière dont les éléments seront ordonnés qui donnera un sens – à la fois en tant que direction et en tant que proposition d'interprétation – à la liste exposée. Pour les thématiques qui concernent un artiste, le classement s'opère sur le nom de l'auteur et sur le titre de l'œuvre. Pour celles pour lesquelles ces informations n'existent pas, comme les ivoires ou les jeux et jouets, c'est le type d'objet qui servira de critère principal. Le lecteur, confronté à une liste qu'on lui annonce comme thématisée, va y chercher une cohérence. Il va essayer de comprendre comment et pourquoi ce qu'il a devant les yeux s'y trouve justement réuni et ordonné. C'est ce fil conducteur qui le guidera d'un élément à l'autre et qui donnera sens à cette collection qui lui est présentée comme un tout²¹⁹.

Dans le cas de la thématique « Picasso-les sculptures » par exemple, on voit tout à coup surgir, les unes à la suite des autres des représentations de toutes les guitares, de toutes les chèvres ou de toutes les sculptures féminines créées par l'artiste et détenues par des musées de France. Il est absolument fascinant de voir des reproductions de centaines d'œuvres, éparpillées sur l'ensemble du territoire, ainsi rapprochées, alors même que, dans le musée qui en a la garde, elles ne sont pas

²¹⁹ Michel Melot, « De l'ostentation à l'exposition », *Les cahiers de médiologie*, vol. 1 - La querelle du spectacle, 1996, p. 221-233.

nécessairement accessibles au public. De plus, le fait de trier les notices en fonction du titre des œuvres amène à revenir implicitement à des catégories choisies par l'artiste, puis de les associer pour dévoiler ainsi des proximités parfois inattendues.

Les listes d'autorité, les index, les thesaurus s'affichent comme principaux éléments structurants pour la visite. Ce ne sont plus les choix des conservateurs ou des commissaires d'exposition qui guident le visiteur, mais bien ceux opérés par les professionnels de la gestion documentaire. Il est ainsi possible de feuilleter les collections à partir d'un thésaurus géographique, de regrouper des objets par date d'acquisition, d'organiser l'affichage des œuvres selon la liste alphabétique des noms des artistes qui les ont réalisés, de ne sélectionner que celles auxquelles sont associées un certain type de droit... Les modalités d'apparition des objets et leur mise en ordre à l'écran repose alors sur des requêtes adressées à la base de données.

Cependant, l'automatisation de la sélection et les hasards de l'indexation peuvent conduire à bien des surprises et quelques déconvenues. Pourquoi trouve-t-on tout à coup une série de modèles réduits de bateaux au milieu des chapeaux ? De même, la profusion de certains types d'objets, qui peuvent sembler très proches entre eux au néophyte, comme par exemple les quarante-cinq jeux de boule du musée de la Vie Bourguignonne, peut s'avérer lassante.

Ce n'est plus au commissaire d'exposition qu'il revient de porter un projet et d'en inscrire la cohérence dans la sélection des objets et dans la construction de parcours. La tâche a été en partie déportée vers le système technique, chargé de préparer et d'organiser une « visite » à partir d'une recherche documentaire et d'un tri alphabétique sur un champ ou un autre. Des feuilles de style permettent de pré-calibrer les pages en fonction de la structure des champs des notices descriptives et les données sont ensuite introduites aux emplacements prévus.

Il y a là une forme d'industrialisation des pages, qui mène à un affichage indifférencié, quelles que soient les particularités des éléments qui les composent. Ces textes que l'on peut dérouler sur plus de quatre-vingt pages-écrans successives ont tous la même forme et seule la présence de plusieurs représentations visuelles d'un même objet rompt la monotonie du défilement

Ce pré-formatage de la production éditoriale est de plus en plus fréquent sur le web. L'étude de sites touristiques que nous avons réalisée dans le cadre du projet

« tramedweb²²⁰ » a permis de mettre en lumière l'existence de multiples « petites formes » destinées à accueillir des *contenus*²²¹ et qui concourent à une standardisation de la mise en page. Les maquettes des journaux papier avaient en partie cette fonction. Elles étaient cependant suffisamment souples pour permettre par exemple d'utiliser la totalité de la « une » lorsqu'une information particulièrement importante devait être mise en avant. Dans le cas présent, le « contenu » est totalement indifférencié et la mise en page ne varie jamais.



Illustration 33 : Le qualibrage des résultats d'une recherche

De plus, les critères de sélection et de tri ne sont pas explicités et aucune indication, en dehors de l'organisation graphique de la page, ne permet au lecteur de comprendre les liens qui unissent les différents éléments entre eux. Si la cohérence d'ensemble de certaines thématiques peut apparaître clairement, certains rapprochements seront sans doute plus difficiles à faire à la simple vue des extraits des notices descriptives... Inversement, la logique computationnelle sur laquelle repose la sélection, ne permet pas de composer certains ensembles qui sembleraient pourtant pertinents, si l'on tient compte de l'objectif affiché et de l'intérêt montré

²²⁰ Marie Després-Lonnet & Dominique Cotte, « La médiation en question(s) de l'empilement au collapsus », in Jean Davallon (dir.) *L'Économie des écritures sur le web, volume 1 : traces d'usage dans un corpus de sites touristiques*, Paris :Hermès-Lavoisier, 2012.

²²¹ Etienne. Candel, Valérie Jeanne-Perrier, Emmanuël. Souchier, « Petites formes, grands desseins : d'une grammaire des énoncés éditoriaux à la standardisation des écritures » in Jean Davallon (dir.), *L'Économie des écritures sur le web*, Hermès Lavoisier, 2012, p. 135-166.

par les visiteurs. Ainsi, un nouveau parcours a été ajouté sur le site fin 2008²²² : « Les 100 images les plus consultées en 2008 » parmi lesquelles on trouve principalement des portraits d'écrivains (Molière, Victor Hugo, La Fontaine, Madame de Sévigné...), ou de rois et de reines (Charles Quint, Louis XIV, Anne d'Autriche...). Mais, en l'absence d'éléments terminologiques communs, il n'est pas possible d'écrire une requête qui permettrait de créer une « galerie des portraits » ou un « panthéon », parcours qui auraient pourtant rencontré un public nombreux, Molière ayant à lui seul comptabilisé plus de 30 000 signes d'intérêt...

3.3.3 Un imaginaire de la visite d'exposition

Ce mode de construction des pages-écrans par remplissage de formes pré-calibrées est une nouvelle forme d'écriture et de mise en textes basée sur la préexistence d'un ensemble de données, structurées au sein d'une base de données et dont certains extraits seront choisis en fonction de requêtes fondées sur des proximités terminologiques entre les contenus de certains champs.

Il ne faut cependant pas négliger les effets de sens produits par l'affichage, au sein d'un même espace graphique, de reproductions d'œuvres que l'idée même de parcours suggère implicitement d'associer. Les pages-écrans sont des « mise(s) en scène des co-énonciateurs qui les invite à partager une pratique de communication dotée d'une profondeur de sens, d'une forme de vie culturelle pratique, activité socialement et culturellement déterminée par des manières-de-faire fixées par l'usage²²³ ».

On voit bien que, dans la fabrication de ces textes, comme l'a noté Jean Davallon à propos des multimédia culturels, « certaines modalités de traitement des éléments sémiotiques, certaines manières de construire un ensemble signifiant, de produire du texte ne peuvent manquer d'évoquer ce qui se passe dans l'exposition²²⁴ ». L'imaginaire de la visite d'exposition est sollicité lorsque le lecteur/visiteur suit l'un des parcours, qu'il répond à l'invitation de découvrir un peintre ou une époque, ou

²²² Ce mode de découverte a été retiré du site quelques mois plus tard probablement en raison de la forte attirance du public pour les belles académies.

²²³ Nicole Pignier & Benoît Drouillat, *Le webdesign, sociale expérience des interfaces web*, Paris : Hermès Lavoisier, 2008.

²²⁴ Jean Davallon, & Joëlle Le Marec, « L'usage en son contexte. Sur les usages des interactifs et des cédéroms liés aux musées », *Réseaux*, n° 101, 2000, p. 173-195.

qu'on lui propose de mettre en lien un ensemble d'œuvres sur la base d'une thématique ou d'une technique que l'on aura préalablement pris soin de commenter.

L'écran est porteur de traces culturelles. Le lecteur se trouve face à des reproductions d'objets estampillés « de musée » et à des commentaires, qui peuvent rappeler les panneaux qui accompagnent les œuvres dans les salles d'exposition... La possibilité donnée d'agrandir les images suggère également un mouvement vers les objets, dont on a le sentiment de se rapprocher pour en découvrir les détails. Cet ensemble de textes et de pratiques correspond effectivement à la définition large de l'exposition, proposée par Jean Davallon : « [...] un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux²²⁵ ».

L'entrée « La main - objet d'étude » fait ainsi de nombreuses références au monde du musée. Au gré des différents parcours proposés, on retrouve des mises en scène et des mises en textes d'activités et de pratiques supposément typiques de ce lieu. La thématique « de l'étude à l'œuvre » met par exemple en regard des reproductions d'œuvres et différentes études préalables de l'artiste, ainsi qu'un texte explicatif qui n'est pas extrait des notices du catalogue, mais rédigé spécifiquement. La thématique « Gestes et attitudes » mime un accrochage – sur un fond qui fait penser à un mur rouge – de dizaines d'études de mains dans la même position. Les déplacements visuels parmi les œuvres et les thématiques proposées engagent physiquement le lecteur dans quelque chose qui va plus loin que la lecture et le simple feuilletage d'un support écrit : se rapprocher des objets, passer d'une thématique à l'autre, construire son propre cheminement à travers le site... La démarche est très proche de celle qui est proposée dans les cédéroms de musées.

En dehors des lieux architecturaux, la culture « exige des lieux matériels pour exister, comme la carte, la page, la gravure, le tableau ou se déploie la géographie des savoirs²²⁶ », les visites virtuelles sont destinées à devenir un de ces lieux qui organisent les savoirs. Mais en mobilisant des discours et des compétences qui émanent d'acteurs qui ne sont pas nécessairement ceux qui s'adressent habituellement aux visiteurs, la visite virtuelle modifie le contexte interprétatif dans

²²⁵ Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, 1999.

²²⁶ Yves Jeanneret, *Where is Monna Lisa ? Et autres lieux de la culture*, Paris : Le cavalier Bleu, 2009.

lequel sont placées les œuvres. Il y a donc un renversement de la logique de consultation : les collections se trouvent pour ainsi dire secondes par rapport aux textes qui parlent d'elles. Cependant, le visiteur en choisissant de faire une visite virtuelle se projette, tout comme celui qui se rend dans le lieu physique, vers et dans un lieu d'exposition du patrimoine et non dans un lieu de consultation d'un catalogue collectif.

Le choix de faire reposer le dispositif d'énonciation sur ce catalogue transforme radicalement la fonction et l'usage de la documentation, qui devient alors elle-même une entité visitable, un objet culturel à part entière car, comme le rappelle François Rastier, les objets culturels ne relèvent pas d'ontologies, mais d'une praxéologie : ils sont indissociables des actions qui les produisent, les utilisent et leur donnent sens dans l'interprétation²²⁷.

L'étude des propositions de visite virtuelle montre que la numérisation est un processus de réécriture des objets de patrimoine tout d'abord parce qu'elle produit de nouveaux documents en transformant les objets numérisés en images puis en les organisant à l'écran dans des ensembles signifiants. Mais surtout, le numérique a besoin du texte pour donner sens à ces objets numériques. Si dans le lieu de pratique que constitue le musée ou la bibliothèque, leur organisation et leurs mises en représentations ne reposent pas explicitement sur l'écrit, c'est en revanche le substrat nécessaire à leur affichage en ligne. Si donc le dispositif est présenté comme une simulation de visite en jouant notamment sur le déplacement et la mise en perspective spatiale des objets, ce que la visite virtuelle affiche, et ce peut être encore plus fortement que la visite dans le lieu, c'est la multiplicité des pratiques professionnelles et des discours tenus en son sein.

Dans la même perspective, plusieurs expositions récentes reposent sur un affichage très fort de la présence d'une documentation, explicitement désignée comme telle, autour des œuvres exposées²²⁸. L'objectif des commissaires d'exposition est de ne

²²⁷ François Rastier, « Objets et performances sémiotiques », *Texte !*, vol. XVI, n°1, [En ligne]. http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2734/rastier_namur.pdf, 2011.

²²⁸ Plusieurs études récentes ont été consacrées spécifiquement à la question de la place de la documentation dans le musée et aux liens qu'elle entretient avec les collections. Voir notamment :
Isabelle Fabre et Gérard Régimbeau, « Les musées et les bibliothèques : espaces de documents et organisation des savoirs », *Culture & Musées*, n° 21 - Bibliothèque et musée : notions et concepts communs, 2013, p. 153-171 ;

plus couper les œuvres ou les objets exposés des éléments qui permettent de comprendre comment ils ont acquis leur statut d'objets « de patrimoine ». L'exposition est conçue afin de les mettre en regard avec des documents qui fournissent par exemple des informations sur le processus créatif, les conditions de leur découverte, les étapes de leur valorisation ou encore l'état actuel des connaissances liées à leur interprétation.

Cette mise en exposition de la documentation scientifique et technique doit contribuer à réduire la distance à la fois physique et symbolique qui sépare les espaces et les discours dédiés aux *publics* de ceux qui s'adressent aux spécialistes ou aux collaborateurs du musée. De même que le visiteur du Louvre-Lens est invité à découvrir la « vie cachée des œuvres dans les réserves du musée », la mise en exposition de la documentation propose à l'internaute d'accéder à des lieux et à des pratiques qui ne lui sont d'ordinaire pas destinées.

Cependant, il n'y a pas, dans le travail de l'indexeur, d'intention communicationnelle envers des publics néophytes. Les inventaires informatisés ne sont envisagés, au départ, que comme des outils de gestion des fiches descriptives des objets. Chaque fiche doit simplement permettre de revenir à l'objet qu'elle décrit, elle n'a qu'une fonction indiciaire et *a priori* le même statut et le même usage que la fiche cartonnée qu'elle a remplacée. Il s'agit de tenir un registre, le plus précis possible des biens conservés dans les musées. Registre qui, selon la loi, devrait contenir principalement des « rubriques relatives au statut juridique des biens et aux conditions de leur acquisition », ainsi que des « rubriques portant description des biens ». Ce registre sert au récolement, c'est-à-dire à « vérifier, sur pièce et sur place, la présence d'un bien dans les collections, sa localisation, l'état du bien, son marquage, la conformité de l'inscription à l'inventaire [...] ».

Le recueil de données n'est pas pensé sur la base d'un projet de médiation culturelle, mais d'un projet de « documentarisation » du patrimoine, qui ne déborde pas, pour l'indexeur, le strict cadre de l'institution. Le spécialiste porte un regard de gestionnaire sur l'art²²⁹, il n'écrit pas pour raconter les objets, ou pour expliquer à

Bernardette Dufrêne et Madjid Ihadjadene, « La médiation documentaire dans les institutions patrimoniales », *Culture & Musées*, n° 21 - Bibliothèque et musée : notions et concepts communs, 2013, p. 111-130.

²²⁹ Corinne Welger-Barboza, *Le patrimoine à l'ère du document numérique : Du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris : L'Harmattan, 2001.

d'autres comment les regarder, car il ne connaît pas, lorsqu'il rédige la notice, le projet vulgarisateur qui sera mis en place en bout de chaîne. Ce sont ses compétences d'expert, son langage d'expert, son regard d'expert sur les objets qui font la valeur des textes qu'il produit sur eux. Sa tâche principale est de rassembler les renseignements les plus précis pour identifier et décrire chaque objet, préciser son contexte historique, indiquer son statut juridique, ainsi que ses conditions d'acquisition ou de dépôt, répertorier les expositions auxquelles il a participé ou lister les éléments bibliographiques le concernant²³⁰. D'où la présence d'informations techniques, telles que le numéro d'inventaire ou le statut juridique et le recours au vocabulaire des archives avec des termes comme conservation ou millésime.

Le regard posé sur la collection est un regard savant et la manière dont les éléments qui la composent sont décrits, montre une volonté d'exhaustivité à visée patrimoniale. Chaque notice est une mine de renseignements et de données savantes, tels que la description détaillée du sujet de l'œuvre, sa biographie ou les références bibliographiques des sources documentaires qui s'y rapportent. Si l'on exclut la tâche stricte d'inventaire, ces renseignements sont clairement compilés à l'usage d'autres experts, chargés de la conservation du patrimoine ou de la recherche historique et non pour guider un potentiel visiteur.

3.4 CONCLUSION

À l'issue de cette analyse, on constate que les pages-écrans sont prises dans une tension entre trois modèles de références, appartenant à des univers professionnels, que le projet de numérisation a amené à intervenir, sans doute à des moments distincts. D'abord celui de la conservation du patrimoine, qui a conduit à la production normée de textes catalographiques que l'on pourrait appeler « premiers ». Puis celui de l'ingénierie informatique qui a fourni les cadres formels et graphiques propres à porter ces écrits à l'écran, dans la logique du projet documentaire, mais également en fonction de modèles (et de modules) techniques

²³⁰ Selon les directives fournies par la Direction des Musées de France (DIRECTION DES MUSÉES DE FRANCE. 2005. *Joconde - Catalogue des collections des musées de France. Méthode d'inventaire documentaire informatisé*, disponible à l'adresse : www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/methode.htm, 2005.)

sous-jacents ; et enfin celui de la médiation culturelle qui a en partie réécrit le projet de départ pour tenter de présenter le catalogue à travers divers parcours de découvertes faisant plutôt référence à l'exposition.

C'est donc finalement la question de l'opérativité symbolique du dispositif mis en œuvre qui reste à élucider. Son objet ne serait pas exactement ou pas seulement de faire « découvrir les collections » à travers « quelques thèmes » (comme cela est annoncé sur le site). Il serait plutôt de révéler l'envers du décor à ceux qui connaîtraient plus le musée à travers sa mission de diffusion et de présentation des collections au public, qu'en tant qu'institution chargée de la conservation et de l'inventaire du patrimoine culturel. En faisant reposer le dispositif sur l'outil de gestion et non sur le fonds ou les collections, les concepteurs ne mobilisent pas directement les objets du patrimoine, mais bien les discours construits sur eux par les experts. Il y a là un double processus de réécriture. Tout d'abord le spécialiste – dont nous avons vu qu'il ne travaille pas dans l'optique de porter une information à la connaissance d'un public néophyte, mais bien de produire un discours savant sur les objets – rédige la notice. Son objectif n'est pas de produire un catalogue d'exposition, mais bien d'inventorier et de réunir les informations techniques et scientifiques précises sur chaque objet. Il se plie, au cours de son travail d'écriture, à un exercice contraignant de normalisation, qui passe notamment par l'usage d'un langage justement dit contrôlé. Les photographies des objets sont également produites à but d'inventaire, lors de campagnes systématiques, au cours desquelles il n'est pas demandé au photographe de produire de belles images mais des images efficaces pour identifier, décrire et répertorier chaque objet. La qualité de ces images, l'éclairage, l'angle de prise de vue différent souvent d'un fonds à l'autre, si bien que des exemplaires d'une même œuvre ou d'un même objet, peuvent paraître très différents.

Les textes « seconds » sont écrits sur la base de ces données à visée documentaire. Leur objectif sera de les adapter et de les mettre en scène pour un public désireux de découvrir les collections. L'exercice est difficile car, compte tenu de la masse d'informations stockées dans la base, il ne s'agit pas de tout revoir, de tout réécrire, mais bien de penser à un autre mode d'accès à ces informations. Il y a nécessairement des retours vers le dispositif tel qu'il a été conçu à l'origine, c'est-à-dire à une logique de recherche documentaire au sein d'une base de données. Nous avons vu par exemple que l'organisation générale des pages écrans est en partie dictée par des choix effectués en amont et parfois même hors du dispositif, puisque ce peut être le titre donné à l'œuvre par son auteur. Et, même s'il existe un ordre

dans les critères de tri, le résultat final dépendra de l'existence ou non de certaines informations dans certains champs. Impossible donc d'anticiper ce qui va s'afficher *in fine* et de donner au lecteur des clés de lecture. Les textes qui s'affichent sont pris dans une tension permanente entre une tentative d'organiser la présentation à l'écran avec, comme représentation sous-jacente, le modèle de l'exposition et les contraintes inhérentes à l'organisation technique et textuelle du dispositif premier sur lequel repose l'ensemble.

Certes, le visiteur choisit son propre cheminement à l'écran. Cependant, compte tenu de cette tension référentielle, ce n'est pas à une exposition (même virtuelle) dans le sens muséal du terme qu'il est convié, mais plutôt à la découverte du contenu des dossiers documentaires et du gigantesque travail d'érudition nécessaire à la constitution d'une base destinée à collecter l'ensemble des données d'inventaire du patrimoine conservé dans tous les musées de France. Il passe « de l'autre côté » du musée. Il accompagne le gardien qui passe les étagères des réserves en revue lors du récolement.

Alors, l'ordre dans lequel les textes et les pièces sont présentés prend un autre sens. Il n'est plus question de mettre en scène quelques œuvres soigneusement sélectionnées et organisées selon une thématique particulière, mais d'envisager l'entière des collections des musées français et d'ordonner les documents qui les décrivent à partir d'un langage de description normé et selon une stricte logique de classement, nécessaire dans toute opération d'inventaire de cette envergure. Rien d'étonnant donc, si l'on suit ce projet, dans l'affichage simultané et le défilement de dizaines de coiffes bressanes, de centaines de jeux de sociétés ou de toutes les sculptures de Picasso. Car il s'agit là de proposer aux « curieux » de consulter un gigantesque hyperdocument formé par la réunion de milliers de notices descriptives d'œuvres et d'objets matériellement éparpillés sur l'ensemble du territoire. Hyperdocument à qui, comme le note Bruno Bachimont à propos des dossiers de patients à l'hôpital, seule l'informatisation confère une unité électronique objectivable²³¹. On mesure alors mieux l'intérêt, mais aussi la redoutable complexité d'un projet qui viserait à concevoir un dispositif propre à rendre intellectuellement appréhendable un tel ensemble électronique. Ce dispositif ne devrait effectivement

²³¹ Bruno Bachimont, « Intelligence artificielle et écriture dynamique : de la raison graphique à la raison computationnelle », in Jean Petitot et Paolo Fabbri (dir.), *Au nom du sens : Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Paris : Grasset, 2000, p. 310.

pas se contenter de mimer à l'écran les pratiques de médiation culturelle en cours dans les espaces physiques du musée ou de mobiliser les outils et pratiques d'écriture des conservateurs chargés de l'inventaire. Il implique que les attendus soient clarifiés que les publics soient mieux identifiés et que la médiation soit repensée en cohérence avec les données de ce projet communicationnel.

L'observation des pratiques info-documentaires d'enfants et de jeunes étudiants montre que la compréhension du projet au service duquel chaque document est produit est déterminante pour l'interprétation et l'attribution d'une valeur relative à ce document à l'aune de leurs propres projets. La reconnaissance de la situation sociale qui encadre le document s'opère au-delà de la figure de l'émetteur. C'est en référence à un « lieu de pratique » qu'il trouve son usage, qu'il est possible d'en comprendre les intentions constitutives et donc de l'interpréter. La transformation des contextes interprétatifs, qui se traduit par une dé-localisation des ressources documentaires, modifie en profondeur les repères spatiaux et temporels qui permettaient de les situer socialement et de donner sens aux situations dans lesquelles nous nous trouvons engagés.

La textualisation d'une part de plus en plus importante de ces repères demande l'acquisition de compétences interprétatives et d'une littératie de l'écrit d'écran. Mais il faut surtout prendre acte d'une transformation profonde des structures fondamentales de notre culture que Milad Doueïhi propose d'envisager comme un « humanisme numérique » qui serait « le résultat d'une convergence entre notre héritage culturel complexe et une technique devenue un lieu de sociabilité sans précédent²³² ». Il nous faut donc interroger les catégories de notre héritage culturel et tenter de les redéfinir dans ce nouveau contexte. Ainsi, plutôt que de s'intéresser à la légitimité relative de certaines pratiques info-documentaires en référence à des modèles hérités de la culture du livre, on pourrait se demander à quelles pratiques les notions d'information, de documentation renvoient aujourd'hui et ce qu'elles nous apprennent des modalités effectives de conservation, de médiation et d'appropriation des savoirs à l'ère d'internet.

²³² Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris : Éditions du Seuil, 2011, p.9.

CONCLUSION

Les études que j'ai présentées dans ce mémoire s'inscrivent dans la perspective qu'Yves Jeanneret propose d'ouvrir dans son livre « Penser la trivialité²³³ ». Le programme de recherche qu'il y expose représente un tournant majeur tant du point de vue théorique que méthodologique au sein de notre discipline. Je souscris pleinement à ce projet, non pas d'élaborer une nouvelle « théorie générale » des faits communicationnels, mais de changer de regard sur les processus de communication et sur la manière de les analyser.

La documentation et de la documentarisation font partie des processus qui contribuent à construire et à faire vivre ces mixtes d'objets, de textes et de représentation que sont les êtres culturels, en contribuant à leur circulation sociale. En effet, leur rôle ne se limite pas à la production de textes qui parleraient de ces objets : elles transforment les objets existants, produisent de nouveaux artefacts, reposent sur des représentations ou des anticipations d'usages et contribuent à leur construction. Elles sont partie prenante dans toutes les dimensions constitutives des êtres culturels. Si donc je m'y suis intéressée c'est du point de vue du rôle qu'elles jouent dans la circulation des objets et des idées.

LA VIE NUMÉRIQUE DES ÊTRES CULTURELS

J'ai tenté, au cours de mes recherches, de repérer les transformations qui s'opèrent à différents moments clés du processus documentaire et de les mettre en regard avec les usages observés dans différents contextes d'usage liés à la gestion et à la valorisation de notre patrimoine culturel. Je me suis intéressée aux lieux de vie des êtres culturels et aux liens de sens qui se construisent et se transforment au gré de leur circulation à différents moments de leur « cheminement à travers les carrefours de la vie sociale ».

L'approche par les lieux, m'a permis de montrer en quoi la documentation est un processus au cours duquel, les liens qui unissent les phénomènes documentés et les documents chargés d'en rendre compte s'établissent dans une dualité constante entre proximité et éloignement : La documentation est d'abord une mise à distance à

²³³ Yves Jeanneret, *Penser la trivialité. Volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2008

la fois matérielle et intellectuelle de l'observable. Son objectif est de rendre compte d'une situation, de décrire un objet, de transcrire une pratique en faisant des choix en conformité avec le projet au profit duquel cette documentation est produite. À chaque étape de la mise en documents certains éléments seront retenus, précisés, mis en exergue, quand d'autres sont voués à l'oubli. Des discours portés par différentes couches sémiotiques s'interposent entre la chose décrite et les personnes qui voudraient en prendre connaissance au travers des documents produits. Cette mise à distance par la mise en textes est doublée d'une mise à distance matérielle. Le document a pour vocation de permettre une consultation différée dans l'espace et dans le temps.

Inversement, les choix opérés ont pour but de faciliter le travail de ceux auxquels la documentation est destinée. Ils constituent une première mise en sens orientée vers le collectif à l'usage duquel cette documentation a été conçue. Ces choix vont doter les documents d'attributs spécifiques qui, pour faciliter les pratiques de ceux auxquels ils sont destinés, vont localiser ces documents. Approcher cette question à travers la photographie documentaire, m'a permis de percevoir des dimensions des processus de localisation et d'attribution de valeur qui existent dans toute pratique documentaire mais que l'image demande d'explicitier. En m'intéressant à des photographies de travail, à l'infra-ordinaire de la recherche, j'ai pu échapper à la fascination du contenu pour me focaliser sur les modalités d'une lecture experte de ces supports en tant que documents.

L'étude des projets de mise en ligne de documentations spécialisées a permis de prolonger cette réflexion sur les liens de sens qui unissent les objets décrits, les projets documentaires et les lieux auxquels ces projets se rattachent. Photographier une zone de fouille ou un bec d'amphore, décrire une cassette VHS ou un tableau de Picasso c'est décider de faire entrer ces objets dans un certain ordre documentaire au service d'un projet au sein duquel ils prennent sens. Toute tentative de déplacement de cette documentation demande que ce projet soit tenu pour existant et reconsidéré. Prendre appui sur la seule compatibilité technique et terminologique pour rassembler des documents établis dans d'innombrables contextes spatiaux, temporels et culturels au prétexte qu'ils émaneraient d'institutions culturelles c'est justement nier l'existence de ces contextes

L'observation des pratiques info-documentaires de jeunes élèves et d'étudiants montre que la compréhension du projet au sein duquel chaque document est produit est déterminante dans l'attribution d'une valeur relative à cette ressource

potentielle à l'aune de son propre projet. Nos pratiques documentaires et informationnelles font partie de l'outillage pratique et conceptuel qui nous permet de comprendre le monde, d'y entrer et d'y trouver une place. Cette façon d'envisager l'info-documentation permet de poser la question de l'attribution d'une valeur informationnelle aux ressources trouvées en ligne dans une perspective beaucoup plus large que celui de l'interprétation d'un texte à l'écran.

POUR UNE ANTHROPOLOGIE DE LA CULTURE NUMÉRIQUE

Alors que nos pratiques convergent vers les écrans, le projet d'observer et de tenter d'élucider les conditions d'élaboration et de circulation des « êtres culturels » nécessite que nous adaptions nos approches à ce nouveau contexte matériel mais également social et culturel. La production, la validation, la transmission des savoirs ne sont pas des étapes abstraites, mais des opérations qui impliquent des acteurs, des lieux, des objets, des supports d'inscriptions, des pratiques spécifiques. Ces différents éléments se prêtent à une observation ethnologique, attentive aux dispositifs matériels, aux gestes, aux modes d'interaction des sujets, à la mise en scène des activités de savoir. La disparition d'une partie de l'observable dans les réseaux, dans les serveurs, derrière les écrans nous oblige à penser d'autres méthodes d'investigation, d'autres approches et d'autres modes d'analyse des activités observées.

Si l'on considère l'écran comme le point de rencontre entre une intention de communication et l'attention que le lecteur lui porte, il paraît important pour comprendre ce qui se joue dans cet espace restreint de considérer l'ensemble du dispositif communicationnel ainsi constitué. Il y a bien en effet « devant » et « derrière » ces écrans des personnes, des projets des objets techniques, des pratiques, des normes, des discours, bref, des « contextes », et c'est la prise en compte de cet ensemble qui permet de redonner toute son épaisseur et donc tout son sens à la situation que l'on considère pour les acteurs qui y sont engagés.

En raison de la très forte cohésion usage/outil et de la multiplicité des pratiques que l'on peut associer aujourd'hui partiellement ou totalement à l'usage d'un dispositif informatique, il n'est plus possible de se contenter de mener une analyse technique ou sémiotique du dispositif ou de tenir un discours distancié sur d'hypothétiques changements en cours. Il faut saisir la situation dans son ensemble et tenir compte, dans le même temps, des fonctionnalités techniques, de la matérialité de la situation,

des représentations des acteurs impliqués, des pratiques observées et des contextes spatiaux et temporels dans lesquels ces activités prennent sens pour eux.

Cependant, comme le montre le recours fréquent aux guillemets ou à l'italique dans ce mémoire, nous manquons encore de mots pour désigner précisément tous les phénomènes que nous étudions. Le recours à des expressions aussi génériques que « web de la connaissance » est révélateur d'une aporie conceptuelle. Il y a là me semble-t-il un double risque.

Tout d'abord, s'agissant de « nouvelles technologies », il est tentant de voir de la « nouveauté » dans tout ce qui a trait à l'informatique et à ses usages, nouveauté qui se devrait d'advenir et qu'il nous faudrait rechercher ou, inversement, de se référer toujours, et donc de retomber sans cesse, dans les catégories « d'avant » à partir desquelles tout devrait pouvoir être défini. Cependant, l'arrivée de cette nouveauté a du bon : elle nous replace devant des objets ou des pratiques qui avaient presque disparu de nos préoccupations de chercheurs car leur existence relevait d'une quasi-évidence. De par les transformations matérielles et contextuelles dont elles font l'objet, elles se mettent tout à coup à exister et à poser question. Ainsi le numérique a créé le « papier » et la problématique du document numérique a contribué à renouveler l'intérêt des chercheurs pour le concept de document.

Le second risque est d'envisager des phénomènes d'une telle généralité qu'il sera impossible de définir précisément ce que nous étudions. Milad Doueïhi propose de résoudre cette difficulté d'une façon radicale : nous devons admettre qu'étudier les pratiques humaines en lien avec « le numérique » ne consiste pas à mesurer des évolutions rendues possible par l'usage d'un ensemble de technologies, mais que nous sommes déjà « des humains numériques²³⁴ » c'est-à-dire que nous appartenons à une culture numérique. C'est donc depuis l'intérieur de cette culture que nous devons nous interroger sur la façon dont les nouvelles technologies modifient l'espace, le temps, les liens sociaux et, en général, la façon qu'à l'homme de se rapporter au monde.

²³⁴ Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris : Éditions du Seuil, 2011, p.17.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2007.

Aïm Olivier, « La transparence rendue visible : médiations informatiques de l'écriture », *Communication & Langages*, n°147, 2006, p. 31-45.

Allamel-Raffin Catherine, « La complexité des images scientifiques. Ce que la sémiotique de l'image nous apprend sur l'objectivité scientifique », *Communication & langages*, n° 149, 2006, p. 97-111.

Ames Michael M., « How Anthropologists Stereotype Other People », in *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1992, p. 49-58.

Amelunxen Hubertus (von) & Pohlmann Ulrich (dir.). *Les lieux du non-lieu : l'état des choses dans la photographie française contemporaine*, Amsterdam : Verlag der Kunst, 1997.

Amougou Emmanuël, *La question patrimoniale : de la "patrimonialisation" à l'examen de situations concrètes*, Paris : L'Harmattan, 2004.

Augé Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Editions du Seuil, 149 p., 1992.

Bachimont Bruno, « Intelligence artificielle et écriture dynamique : de la raison graphique à la raison computationnelle », in Jean Petitot et Paolo Fabbri (dir.), *Au nom du sens : Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Paris : Grasset, 2000, p. 290-319.

Balandier Georges, « Les lieux se défont, des "espèces d'espaces" se font », in *Le Grand Système*, Paris : Fayard, 2001, p. 62-76.

Barker Philip, *Techniques of Archaeological Excavation*, Troisième édition, Londres : Routledge, 2002.

Barthes Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980.

Baudelot Christian, « Préface », in Christophe Evans et al., *Les habitués : le microcosme d'une grande bibliothèque*, Paris : BPI, pp.9-12. (Études et recherche)

Becker Howard S., « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est une affaire de contexte », *Communications*, n° 71, 2001, p. 333-351.

Becker Howard S., « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, vol. 37, n° 2007/1, 2007, p. 33-42.

Beguïn Annette, « Le corps dans les lectures à l'écran », *Spirales*, n° 28, 2001, p. 145-157.

Beguïn Annette et Amougou Bénédicte, « Du laboratoire au cédérom : expérience simulée et construction de connaissances », *Recherches en communication*, n° 1, 2001 p. 111-130.

Beguïn Annette (dir.), *Nouveaux outils, nouvelles écritures, nouvelles lectures*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, (Spirales).

Beguïn-Verbrugge Annette, « Le traitement documentaire est-il une énonciation ? », in *Actes du XIIIe congrès national de la SFSIC*, Les recherches en information et en communication et leurs perspectives : histoire, objet, pouvoir, méthode, Marseille, 7-9 octobre 2002, SFSIC, 2002, p. 329-335.

Beguïn-Verbrugge Annette, *Images en texte, Images du texte*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Beguïn-Verbrugge Annette & Kovacs Susan (dir.), *Le cahier et l'écran. Culture informationnelle et premiers apprentissages documentaires*, Paris : Hermès Science Publications, 2011.

Belaën Florence, « L'immersion dans les musées de science : Médiation ou séduction ? », *Culture & Musées*, n° 5, 2005, p. 91-110.

Belisle Claire (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Lyon : Presses de l'Enssib, 2011.

Bénichou Anne (dir.), « Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains », Dijon : Les presses du réel, 2010.

Berthelot Jean-Michel, *Épistémologie des sciences sociales*, Paris : PUF, 2001.

Berthelot Pierre, « Les médias magasins : Du prétexte à l'implication », *Communication & langages*, n° 146, 2005, p. 41-53.

Bertin Jacques, *La graphique et le traitement graphique de l'information*, Paris : Flammarion, 1977.

Bonaccorsi Julia, « Le livre déplacé, une bibliothèque hors-les-murs », *Communication & langages*, n° 127, 2001, p. 21-34.

Boubée Nicole, « Les stratégies des jeunes chercheurs d'information en ligne », *Questions de communication*, n°14, 2008, p. 33-48.

Boudon Pierre, « Recherches sémiotiques sur le lieu », *Sémiotica*, vol. 7, n° 3, 1973, p. 189-225.

Bourdeloie Hélène, « La conjonction de la technique et de la culture : Des médias de masse au multimédia », *COMMposit* [en ligne], vol. 2001, n° 1, 2001, URL : <http://commposite.org/v1/2001.1/articles/bourde.html>.

Breton Pierre, *L'utopie de la communication : le mythe du village planétaire*, Paris : La Découverte, 1997, (Essais).

Briet Suzanne, *Qu'est-ce que la documentation ?*, Paris : EDIT, 1951.

Broadbent Stefana. & Cara Francesco, « Les nouvelles architectures de l'information », in N. Arikha et G. Origgi (dir.), *Text-e : Le texte à l'heure de l'Internet* [en ligne], Paris : BPI, 2003, URL : <http://www.text-e.org>.

Brochu Danielle, Davallon Jean, « L'organisation du musée confronté à l'arrivée des nouvelles technologies », *Actes du 11^{ème} congrès national de la SFSIC - Médiations sociales, systèmes d'information et réseaux de communication*, Université de Metz, 3-5 déc. 1998. Paris : SFSIC, p. 389-400.

Candel Etienne, Jeanne-Perrier Valérie, Souchier Emmanuël, « Petites formes, grands desseins : d'une grammaire des énoncés éditoriaux à la standardisation des écritures » in Jean Davallon (dir ;), *L'Économie des écritures sur le web*, Hermès Lavoisier, 2012, p. 135-166.

Caune Jean, *Pour une éthique de la médiation, le sens des pratiques culturelles*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1999.

Certeau (de) Michel, « Des espaces et des pratiques », in *La culture au pluriel*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1980, p. 233-253.

Certeau (de) Michel, *L'invention du quotidien. 1 - Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1980.

Chartier Roger, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence : Alinéa, 1993.

Chéné André et al., *La pratique photographique en archéologie*, Aix-en-Provence : Edisud, 1999.

Chirollet Jean-Claude, *Numériser, reproduire, archiver les images d'art*, Paris : L'Harmattan, 2005.

Claro Louis-François et al., « La place de l'informatique et des supports numériques », in Annette Beguin-Verbrugge & Suzan Kovacs (dir.), *Le cahier et l'écran : culture informationnelle et premiers apprentissages documentaires*, Paris : Hermès-Lavoisier, pp. 153-196, 2011.

Conord Susan, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, vol. 37, n° 2007/1, 2007, p. 11-22.

Cotte Dominique et al., « Signes et sens à l'ère du numérique », in *Actes du colloque H2PTM'03*, Paris, 2003, p. 114-152.

Cotte Dominique & Després-Lonnet Marie, « Le document numérique comme "lego®" ou La dialectique peut-elle casser des briques ? », *Revue I3*, vol. 4, 2004, p. 159-171.

Cotte Dominique, « Écrits de réseaux, écrits en strates : sens, technique, logique », *Hermès*, n° 39, 2004, p. 109-115.

Cotte Dominique, « Tout peut-il être média ? », *Communication et langages*, n°146, 2005, p. 35-40

Cotte Dominique, « Espace de travail et logique documentaire », *Études de communication*, n°30, 2007, p. 25-38.

Cotte Dominique & Després-Lonnet Marie, « Information et document numérique : entre métaphore et matérialité », *Sciences de la société*, n°68, 2006, p.81-92.

Cotte Dominique, « A la recherche de la forme perdue ? Mimétisme et chassés croisés, le fantôme de la forme page papier dans les sites de presse en ligne », in *Actes du colloque Entic2007*, Athènes, 2007.

Cotte Dominique & Després-Lonnet Marie, « La sémiotisation d'une pratique professionnelle. L'activité de montage numérique dans l'audiovisuel », in Cécile Tardy & Yves Jeanneret (dir.), *L'écriture des médias informatisés. Espaces de pratiques*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007.

Coulon Alain, « Le métier d'étudiant. L'entrée dans la vie universitaire », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, 1998.

Couzinet Viviane (dir.), 2001, *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, Paris : ADBS éditions, 2001.

Couzinet Viviane, « De la communication scientifique à la médiation spécialisée : communication des savoirs et formes d'hybridation », in Fabrice Papy (dir.), *Problématiques émergentes dans les Sciences de l'information*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2008, p. 57-86.

Davallon Jean, *L'image médiatisée : de l'approche sémiotique des images à l'archéologie de l'image comme production symbolique*, Thèse de doctorat d'état es Lettres et Sciences Humaines, EHESS, 1990.

Davallon Jean, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, 1999.

Davallon Jean et al., « Les CD-Roms de musée, vers de nouveaux rapports du public aux oeuvres ? », in D. Chateau et B. Darras (dir.), *Arts et multimédia : L'oeuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1999, p. 135-148.

Davallon Jean & Le Marec Joëlle, « L'usage en son contexte. Sur les usages des interactifs et des cédéroms liés aux musées », *Réseaux*, n° 101, 2000, p. 173-195.

Davallon Jean, « Comment se fabrique le patrimoine », *Sciences Humaines*, Hors-série n°36 – Qu'est-ce que transmettre ?, mars/avril/mai 2002.

Davallon Jean, et al., « L'usage dans le texte : les "traces d'usage" du site Gallica », in Emmanuël Souchier, Yves Jeanneret & Joëlle Le Marec (dir.), *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques dans les médias informatisés*, Paris : Bibliothèque publique d'information - Centre Georges Pompidou, 2003, p. 47-89.

Davallon Jean, « Objets concrets, objets d'étude, objets de recherche », *Hermès*, n° 38, 2004, p.30-37.

Davallon Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Hermès - Lavoisier, 2006.

Davallon Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace : vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès*, vol. 2011/3, n° 61, 2011, p. 38-44.

Davallon Jean (dir.), *L'économie des écritures sur le web. Volume 1 : traces d'usages dans un corpus de sites de tourisme*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2012.

De Brabanter Philippe et al., « Les usages déférentiels », in Alban Bouvier et Bernard Conein (dir.), *L'épistémologie sociale, une théorie sociale de la connaissance*, Paris : EHESS, 2007, p. 139-162.

Debruyne François, « Le disquaire et ses usagers. Du magasin au site web », *Communication et langages*, n°173, 2012, pp. 49-65.

Delarge Alexandre, « Pratiques interprétatives en muséologie », *Études de communication*, n°24, 2001, p. 24-70.

Demoule Jean-Pierre et al., *Guide des méthodes de l'archéologie*, Paris : La Découverte, 2009.

Després-Lonnet Marie, *Contribution à la conception d'interfaces de consultation de bases de données iconographiques*, Université de Lille, Thèse de doctorat, 2000.

Després-Lonnet Marie, « Écrits d'écran : le fatras sémiotique », *Communication & langages*, n°142, 2004, pp.33-42.

Després-Lonnet Marie et Cotte Dominique, « Usages professionnels des TIC, vers une textualisation des pratiques », in *Enjeux et usages des TIC : Aspects sociaux et culturels*, vol. 1, Bordeaux, 2005.

Després-Lonnet Marie, « Les stratégies de recherche documentaire des étudiants, entre attentes institutionnelles et pratiques réelles », in F. Papy (dir.), *Usages et Pratiques dans les bibliothèques numériques*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007, (collection "Management et gestion des STIC").

Després-Lonnet Marie, « L'écriture numérique du patrimoine, de l'inventaire à l'exposition : Les parcours de la base Joconde », *Culture & Musées*, n° 14, 2009, p. 19-38.

Després-Lonnet Marie, « La dématérialisation comme délocalisation du contexte interprétatif », *Communication et langages*, n° 173, 2012, p. 101-111.

Després-Lonnet Marie, « La photographie de travail dans les recherches en archéologie : un objet hybride entre prise de note informelle et compte rendu normé », *Sciences de la société*, n° 89 - L'infra-ordinaire de la recherche : archives, mémoires et patrimoine scientifique, 2013, p. 74-94.

Després-Lonnet Marie, « La photographie documentaire d'un site culturel, fabrique d'atopies », *Communication & Langages*, 2014.

DIRECTION DES MUSÉES DE FRANCE. 2005. *Joconde - Catalogue des collections des musées de France. Méthode d'inventaire documentaire informatisé*, disponible à l'adresse : www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/methode.htm, 2005.

Donnat Olivier et Tolila Paul (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003.

Donnat Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Enquête 2008, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.

Doueïhi Milad, *La grande conversion numérique*, Paris : Éditions du Seuil, 2008, (La Librairie du XXI^e siècle).

Doueïhi Milad, *Pour un humanisme numérique*, Paris : Éditions du Seuil, 2011.

Dufrêne Bernardette et Gellereau Michèle, « La médiation culturelle : enjeux professionnels et culturels », *Hermès*, vol. 38, 2004, p. 199-206.

Dufrêne Bernardette et Ihadjadene Madjid, « La médiation documentaire dans les institutions patrimoniales », *Culture & Musées*, n° 21 - Bibliothèque et musée : notions et concepts communs, 2013, p. 111-130.

Ducrot Oswald & Schaeffer Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Editions du Seuil, 1995

Eco Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Editions Grasset, 1979.

Ertzscheid Olivier, Gallezot Gabriel, « Chercher faux et trouver juste », *Actes du X^o colloque CIFSIC* [en ligne], Université de Budapest, Juillet 2003.

URL : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000689.

Evans Christophe, Camus Agnès, Crétin Jean-Michel, *Les habitués : le microcosme d'une grande bibliothèque*, Paris : BPI, 2000.

Ezrati Jean-Jacques, « Les panneaux d'exposition », *Muséofiches - Publications de la Direction des musées de France*, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.dmf.culture.gouv.fr/museofiches/EQUIPMUSa.pdf>, 1998.

Fabre Isabelle, *L'espace documentaire comme espace de savoir : itinéraires singuliers et imaginaires littéraires*. Thèse de Doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Toulouse Le Mirail, 2006.

Fabre Isabelle et Régimbeau Gérard, « Les musées et les bibliothèques : espaces de documents et organisation des savoirs », *Culture & Musées*, n° 21 - Bibliothèque et musée : notions et concepts communs, 2013, p. 153-171.

Farge Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris : Le seuil, 1989.

Feyler Gabrielle, « Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, vol. 99, n°2, 1987, pp. 1019-1047.

Fischler Claude et Lahlou Saadi, *Dossiers, piles d'attente et corbeilles : La digestion quotidienne de l'information dans les bureaux*, Clamart : EDF, direction des études et recherches, 1995.

Fornel (de) Michel et Quéré Louis, *La logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris : Éditions de l'ÉHESS, 1999.

Foucault Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, (Tel).

Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1968.

Foucault Michel, « Des espaces autres - Hétérotopies », in *Dits et Écrits*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris : Gallimard, 2001, p.1578-1591.

- Foucault, Michel. 1994. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris : Gallimard, 2001, p.789-820.
- Garfinkel Harold, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris : Presses Universitaires de Paris, 2007.
- Garnier François, *Thesaurus iconographique : système descriptif des représentations*, Genève : Le Léopard d'Or, 1984.
- Gellereau Michèle, Dufrêne Bernadette, « La médiation culturelle », *Hermès*, n° 38, 2004, p. 199-206.
- Gendrot Carine, « L'investigation du territoire par l'image : apport de la notion de "série" dans l'exploitation de fonds photographiques », *L'espace géographique*, vol. 4, n° 31, p. 357-368, 2002.
- Gharsallah-Hizem Soumaya, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : Analyse du processus communicationnel et signifiant*, Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Thèse de doctorat, 2008.
- Gillet Alexandre, « Dérives atopiques », *EspacesTemps.net – Travaux* [en ligne], 2006, URL : <http://www.espacestemp.net/articles/derives-atopiques/>.
- Ginioux Pierre, « Recherche et stratégies de sélection : quand la forme affecte le sens », *Médialog*, n°35, 1999, p.63-65.
- Goffman Erving, *Comment se conduire dans les lieux publics*, Paris : Economica, 1963, (Etudes Sociologiques).
- Goffman Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, Paris : Éditions de Minuit, 1973.
- Goffman Erving, *Les rites d'interaction*, Paris : Editions de Minuit, 1974.
- Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, traduit de l'anglais par Isaac Joseph, Paris : Editions de Minuit, 1974.
- Goodwin Charles et Goodwin Marjorie Harness, « La coopération au travail dans un aéroport », *Réseaux*, vol. 15, n° 85, 1997, p. 129-162.
- Goodwin Charles, « Action and embodiment within situated human interaction », *Journal of pragmatics*, vol. 32, 2000, p. 1489-1522.

Goody Jack, *La raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

Goody Jack, Watt Ian, « Les conséquences de la littératie », *Pratiques*, n° 131-132, p. 31-68, 2006.

Goody Jack, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris : La dispute, 2007.

Gottesdiener Hana, « La lecture des textes dans les musées d'art », *Public & Musées*, n° 1, 1992, p. 75-89.

Guichard Vincent, Chazelle Claude, « Mettre en valeur l'invisible : Réflexions sur le site archéologique de Bibracte », in Actes du colloque *De la restitution en archéologie*, Ensérune (Hérault), octobre 2005, 2008.

Gunthert André, « La rétine du savant : la fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques*, n° 7, 2000.

Harris Roy, *Sémiologie de l'écriture*, Paris : Presses du CNRS, 1993.

Herbert Karine, *Histoire et idées du patrimoine, entre régionalisation et mondialisation*, Québec : Editions Multimondes, 2010.

Hester Thomas et al., *Field methods in archaeology*, Walnut Creek, CA : Left Coast Press 2009.

Héritier François, « Saisir l'insaisissable et le transmettre », *L'Homme*, n° 185-186- Lieux et non-lieux de Marc Augé, 2008.

Hert Philippe, « Internet comme dispositif hétérotopique », *Hermès*, n°25 - Le dispositif entre usage et concept, p.93-107.

Hopwood Nick et al. « Seriality and scientific objects in the nineteenth century », *History of Science*, vol. 48, n°141, 2010, pp. 251-285.

Jacob Christian, « Navigations alexandrines : lire pour écrire », in Christian Jacob & Marc Baratin *Le Pouvoir des Bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Paris : Albin Michel, 1996, p. 47-83.

Jacob Christian et Baratin Marc (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en occident*, Paris : Albin Michel, 1996.

Jacob Christian, « Faire corps, faire lieu », in Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoir : Espaces et communautés*, Paris : Albin Michel, 2007, p. 17-40.

Jacob Christian (dir.), *Lieux de savoir : Espaces et communautés*, Paris : Albin Michel, 2007.

Jacobi Daniel, *Images d'exposition, exposition d'images*, Dijon : Éditions OCIM, 2005.

Jacobi Daniel et al., *Ecrire sur les murs*, OCIM, traduction et adaptation de Writing on the wall, Dijon : OCIM, 1993.

Jeanneret Yves, « Matérialités de l'immatériel : pour une sémiotique du multimédia », in M. Heussern (dir.), *Text and Visuality*, Atlanta : Rodopi, 1999, p. 248-257.

Jeanneret Yves, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Jeanneret Yves, « Communication, transmission, un couple orageux », *Sciences Humaines*, n° 36, 2002, p. 24-27.

Jeanneret Yves, *Penser la trivialité. Volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2008.

Jeanneret Yves, « La relation entre médiation et usage dans les recherches en information-communication en France », in *Electronic Journal Commun. Information and Innovation in Health*, Vol. 3, n° 3, <http://www.reciis.cict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/276/320>

Jeanneret Yves, *Where is Monna Lisa ? et autres lieux de la culture*, Paris : Cavalier Bleu, 2011.

Jutant Camille, *S'ajuster, interpréter et qualifier une pratique culturelle : Approche communicationnelle de la visite muséale*, Université du Québec à Montréal, Université d'Avignon et des pays du Vaucluse, Thèse de doctorat, 2011.

Joseph Isaac, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998. (collection « Philosophies »).

Klinkenberg Jean-Marie, « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture, de la linéarité à la tabularité », *Bulletin de la Classe des Lettres*, 6e série, tome XVI, Académie Royale de Bruxelles, 2005.

Lamizet Bernard, « La question de l'espace dans les Sciences de l'information et de la communication », in *Actes du XIIIe Congrès national de la SFSIC : Les recherches en information et communication et leurs perspectives : histoire, objet, pouvoir, méthode*, Marseille, 7-9 octobre 2002, SFSIC, 2002, p. 425-430.

Lapierre Nicole, « Dialectique de la mémoire et de l'oubli », *Communications*, vol. 49, 1989, p. 5-10.

Laplantine François, *L'anthropologie*, Paris : Payot & Rivages, 2001.

Latour Bruno, « Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections », in Christian Jacob et Marc Baratin (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, Paris : Albin Michel, 1996, p. 23-46.

Laulan Anne-Marie, *Images et communication*, Paris : Éditions Universitaires, 1972.

Laulan Anne-Marie, *La résistance aux systèmes d'information*, Paris : Retz, 1985.

Lefebvre Henri, *La production de l'espace*, Paris : Economica, 1974 (collection Ethnosociologie).

Leleu-Merviel Sylvie, « Effets de la numérisation et de la mise en réseau sur le concept de document », *Information-Interaction-Intelligence*, vol. 4, n°1, 2004, pp. 121-140.

Le Marec Joëlle, « Ecrans du regard, regards à l'écran », in Laurent Gervereau, *Pent-on apprendre à voir ?* Paris : ENSBA, 1999, p. 50-55.

Le Marec Joëlle, « L'usage et ses modèles : quelques réflexions épistémologiques », *Spirales*, n° 28, 2001, p. 105-122.

Le Marec Joëlle, *Ce que le "terrain" fait aux concepts : vers une théorie des composites*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 7, 2001.

Le Marec Joëlle, Babou Igor, « De l'étude des usages à une théorie des composites : objets, relations et normes en bibliothèque », in Souchier Emmanuël, Le Marec Joëlle, Jeanneret Yves (dir.), *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris : Editions de la BPI/Centre Pompidou, 2003.

Le Marec Joëlle, « Usages : pratiques de recherche et théorie des pratiques », *Hermès*, n° 39, 2004. p. 141-148.

Le Marec Joëlle, *Publics et Musées : La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 219 p., 2007.

Le Moigne Jean-Louis, *La modélisation des systèmes complexes*, Paris : Editions Dunod, 1993.

Liquette Vincent, « Faut-il reconsidérer la médiation documentaire ? », *Les enjeux de l'information et de la communication*, Grenoble : GRESEC, 2010, p. 43-57.

Lopes Dominic M., « Drawing in a social science : Lithic illustration », *Perspectives on Science*, vol. 17, no 1, 2009, pp. 5-25.

Lugon Olivier, *Le style documentaire ; d'Auguste Sander à Walter Evans 1920-1945*, Paris : Éditions Macula, 2001.

Luhmann Niklas, *La confiance : un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, Paris : Économica, 2006.

Marc Edmond & Picard Dominique, *L'interaction sociale*, Paris : PUF, 1989.

Marronne Gianfranco, « Le monde regarde le monde : la spatialité dans le journal télévisé », in Andrea Semprini (dir.), *Analyser la communication 2 : Regards socio-sémiotiques*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 49-68.

Maury Yolande, *Espaces documentaires, espaces de savoir, espaces d'expérience : vers une (re)définition du modèle des CDI ?*, *Actes du 39^{ème} congrès CAIS-ACSI : Les intersections, gens, lieux, informations*, Saint Thomas, Fredericton, 2011.

Melot Michel, « De l'ostentation à l'exposition », *Les cahiers de médiologie*, vol. 1 - La querelle du spectacle, 1996, p. 221-233.

Melot Michel, « La bibliothèque multimédia contemporaine », in Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoir : Espaces et communautés*, Paris : Albin Michel, 2007, p. 637-653.

Meyriat Jean, « Pour une compréhension plurisystématique du document (par intention) », *Sciences de la société*, n° 68, 2006, p. 11-26.

Merleau-Ponty Maurice, *La structure du comportement*, Paris : Presses Universitaires de France, 1942.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.

Merzeau Louise, « Du monument au document », *Les cahiers de médiologie*, n° 7, 1999, p. 47- 57.

Meunier Daniel, « Espace de médiation et partage des savoirs : le cas des débats publics des années 90 sur la violence à la télévision », au Québec et au Canada, in Jean-Paul Metzger (dir.), *Médiation et représentation des savoirs, recherches en sciences de l'information et de la communication*, Paris : L'Harmattan, 2004.

Meyrowitz Joshua., *No sense of place. The impact of electronic media on social behavior*, Oxford: Oxford University Press, 1984.

Miège Bernard, *La société conquise par la communication : 2. La communication entre industrie et espace public*. Grenoble : PUG, 1997.

Moles Abraham et Rohmer E., *Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'actions*, Paris : Librairie des Méridiens, 1982.

Müller Bertrand, « Les lieux de savoir : un entretien avec Christian Jacob », *Genèse*, n° 76, 2009, p. 116-136.

Newhouse Victoria, *Art and the Power of Placement*, New York : The Monacelli Press, 2005.

Nouvel Pierre, Jouffroy-Bapicot Isabelle, « Rythmes et mobilité d'occupation dans le massif du Morvan », *Second International Workshop on Archaeology of European Mountain Landscape*, Université Toulouse II-Le Mirail, 8-11 octobre 2009.

Ogien Albert, « Éléments pour une grammaire de la confiance », in Ogien Albert et Quéré Louis (dir.), *Les moments de la confiance : Connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, p. 217-232.

Ogien Albert et Quéré Louis, *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris : Ellipses, 2005.

Paquot Thierry et Younès Chris (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, 2012.

Pédauque Roger T., « Document : forme, signe et médium, les reformulations du numérique », *STIC-CNRS* [en ligne], 2003,
URL http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000511.html.

Pédauque Roger T., *La redocumentarisation du monde : le document à la lumière du numérique*, C&F Éditions, 2006.

Pédauque Roger T. et Salaun Jean-Michel, *Le document à la lumière du numérique*, Caen : C&F Éditions, 2006.

Peraya Daniel, « Médiation et médiatisation : le campus virtuel », *Hermès*, n°25 – Le dispositif entre usage et concept, 1999, p. 153-168.

Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Paris :Galilée, 1974.

Perec Georges, *Penser/Classer*, Paris : Hachette, 1985.

Peroni Michel & Roux Jacques (dir.), *Le travail photographié*, Paris : Éditions du CNRS, 1996.

Petite Segolène et Le Douarin Laurence, « La diversité des usages et des étudiants au sein de la médiathèque Jean Levy à Lille », *Bibliothèque(s)*, n° 40, 2010, p. 66-68.

Piaget Jean & Inhelder Bärbel, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975.

Pignier Nicole & Drouillat Benoît, *Le webdesign, sociale expérience des interfaces web*, Paris : Hermès Lavoisier, 2008.

Proulx Serge, « Penser les usages des technologies de l'information et de la communication aujourd'hui : enjeux, modèles, tendances, *Actes du colloque Enjeux et usages des TIC : aspect sociaux et culturels*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 7-20.

Rasse Paul, « La médiation, entre idéal théorique et application pratique », *Recherches en communication*, n° 13, 2000, p 38 -61.

Rastier François, « Objets et performances sémiotiques », *Texte !*, vol. XVI, n°1, [En ligne], http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2734/rastier_namur.pdf, 2011.

Régimbeau Gérard, *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse – Le Mirail, 1996.

Régimbeau Gérard (dir.) *Documenter les collections, cataloguer l'exposition*, Coordination du n°22, Culture & musées, 2013.

Régimbeau Gérard, « Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs », *Hermès*, n° 66, 2013, p. 58-72.

Renoue Marie, « Aux rencontres de la photographie d'Arles 2011 : les Coréennes : approche sémiotique et communicationnelle d'une exposition arlésienne », *Communication*, vol. 31, n° 1, 2013, <http://communication.revues.org/3814>

Rieusset-Lemarié Isabelle, « Du musée imaginaire aux musées virtuels : l'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction métamorphique », in Dominique Chateau et Bernard Darras (dir.), *Arts et multimédia : L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 1999, p. 175-188.

Rizza Maryse, « La numérisation du dossier d'œuvre : enjeux organisationnels pour les musées ». *Culture & musées*, n° 22 - Documenter les collections, cataloguer l'exposition. (sous la dir.de Gérard Régimbeau), 2014, p. 25-45

Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

Roselli Mariangela & Perrenoud Michel, *Du lecteur à l'usager : Ethnographie d'une Bibliothèque Universitaire*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2010.

Roussin Philippe & Pataut Marc, « Photographie, art documentaire », *Tracés*, Hors-série : À quoi servent les sciences humaines ?, 2011, p. 47-66.

Salaun Jean-Michel, « La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information », *Études de communication*, n° 30, 2007, p. 13-23.

Salaun Jean-Michel, « Web, texte, conversation et redocumentarisation ». *Actes des JADT 2008*, Lyon, 12-14 mars 2008, 2008, p. 1-9.

Sanson Pascal, « Les problématiques de l'espace habité en interaction avec les recherches en information et en communication », *Actes du congrès national de la SFSIC : Histoire, objet, pouvoir, méthode*, Marseille, 7-9 octobre 2002, SFSIC, 2002, p. 461-470.

Schaeffer Jean-Marie, *L'image précaire ? Du dispositif photographique*, Paris : Le Seuil, 1987.

Schiele Bernard, *Le musée de sciences : Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*, Paris : L'Harmattan, 275 p., 2001.

Semprini Andrea (dir.), *Analyser la communication 2 : Comment analyser la communication dans son contexte socioculturel*, Paris : L'Harmattan, 2007.

- Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier, 1958.
- Silverstone Roger, « Les espaces de la performance : musées, science et rhétorique de l'objet », *Hermès*, vol. 1998/1, n° 22, p. 175-188, 1998.
- Sontag Susan, *On photography*, Londres : Penguin Books, 1977.
- Souchier Emmanuël, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », *Communication & langages*, vol 107, n°107, 1996, pp. 105-119
- Souchier Emmanuël, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, vol. 6, n° Pourquoi des médiologues ?, 1998, p. 137-145.
- Souchier Emmanuël, Jeanneret Yves & Le Marec Joëlle (dir.), *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques dans les médias informatisés*, Paris : Bibliothèque publique d'information - Centre Georges Pompidou, 2003.
- Souchier Emmanuël, « La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation. Pour une poétique de "l'infra-ordinaire" », *Communication & langages*, n° 172, juin 2012, p. 3-19.
- Sperber Dan et Wilson Deirdre, *Relevance : communication and cognition*, 2nd, Oxford ; Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 2001.
- Tardy Cécile, *Représentations documentaires de l'exposition*, Paris : Hermann éditeur, 2012. (Cultures numériques).
- Tardy Cécile et Jeanneret Yves, *L'écriture des médias informatisés. Espaces de pratiques*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007.
- Tardy Cécile, « La photographie, outil documentaire : des musées aux paysages », *Recherches en communication*, n° 27, 2007, p. 151-164.
- Tardy Cécile (dir.), *Les médiations photographiques des patrimoines*, Paris : L'Harmattan, 2014.
- Thomas Fabienne, « Dispositifs narratif et argumentatif : quel intérêt pour la médiation des savoirs ? », *Hermès*, n° 25, 1999, p. 219-232.
- Treleani Mateo, *Mémoires audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens ?*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2013. (Parcours numériques).

Vancassel Paul, « Les regards photographiques comme dispositifs anthropotechniques », *Recherches en communication*, vol. 27, n° 13-30, 2007.

Verhaegen Philippe, « Les dispositifs techno-sémiotiques, signes ou objets ? *Hermès*, n°25, 1999, p. 109-121.

Veron Eliseo, « De l'image sémiologique aux discoursivités : le temps d'une photo », *Hermès*, vol. 13-14, 1994, p. 45-64.

Welger-Barboza Corinne, *Le patrimoine à l'ère du document numérique : Du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris : L'Harmattan, 2001, p.8.

Zacklad Manuel, « Processus de documentation dans les Documents pour l'Action (DopA) », *Le numérique : impact sur le cycle de vie du document*, Université de Montréal, 13-15 octobre 2004.

URL : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-1209>, 2004.

Zacklad Manuel, « Annotation : attention, association, contribution », *in* Pascal Salembier et Manuel Zacklad (dir.), *Annotations dans les Documents pour l'Action*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2007, pp. 29-46.

Zacklad Manuel, « Réseaux et communautés d'imaginaire documédiatisées », *in* Roswitha Skare, Niels Windfeld Lund et Andreas Varheim (dir.), *A document (re)turn*, Franckfurt am Main : Peter Lang, 2007, p. 279-297.

Zacklad Manuel, « Quelle formalisation pour les contenus culturels ? », *Documentaliste-Sciences de l'information*, Vol. 48, 2011/4, 2011, p. 40-41.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Une photographie « prise de note » - Bibacte ©	48
Illustration 2 : Photographie d'une tranchée prise au cours d'un diagnostic archéologique	49
Illustration 3 : Photographie d'une statuette en bois prise au cours d'un diagnostic archéologique	50
Illustration 4 : Photographies d'un objet « hypothétique »	52
Illustration 5 : Deux enseignes militaires recomposées numériquement	53
Illustration 6 : Critères sur lesquels reposent différentes catégories documentaires.	58
Illustration 7 : Photographies d'objets prises au laboratoire	61
Illustration 8 : Mise en scène d'objets dans un journal de fouille à destination des publics scolaires	64
Illustration 9 : Mise en scène d'un bec verseur d'amphore en forme de tête de sanglier	65
Illustration 10 : Carte postale réalisée à partir d'images du centre de recherche	67
Illustration 11 : Une série <i>in situ</i> prise sur un chantier de fouilles	70
Illustration 12 : « Photoreportage » de la visite du site de Bibracte par un groupe d'élus	73
Illustration 13 : « Storyboard » de la découverte d'une urne sur un chantier de fouille	73
Illustration 14 : « Notice de montage » d'un encadrement de fenêtre	74
Illustration 15 : Inventaire photographique de pièces de monnaies	75
Illustration 16 : Un objet « sérié »	75
Illustration 17 : Séries et représentation du temps	75
Illustration 18 : La « notice de montage » d'un encadrement de fenêtre	81
Illustration 19 : Hétérotopie créée par la présence de personnalités politiques sur le site	86
Illustration 20 : Une zone de fouille, rupture spatiale et temporelle entre chercheurs et visiteurs	90
Illustration 21 : Photographie prise en 1967 sur le site du sanctuaire d'Ai Khanoum en Afghanistan	91
Illustration 22 : Les étapes d'acquisition d'informations sur un objet de fouille	99
Illustration 23 : Territoires symboliques à l'échelle de la base de données	101
Illustration 24 : La fiche descriptive du téléfilm sur le site de la BNF	114
Illustration 25 : Éléments du Dublin Core devant être utilisés par les fournisseurs de données	119
Illustration 26 : Fiche du film le petit Claus et le grand Claus constituée à la BNF	121
Illustration 27 : Fiche du film Le petit Claus et le grand Claus constituée par l'INA	122
Illustration 28 : Fiche du film Le petit Claus et le grand Claus sur le site Europeana	123
Illustration 29 : Références à la 1 ^{ère} page des « Caprices » de Goya fournies par six organismes européens	124
Illustration 30 : Découverte des collections et mise en exposition de la documentation	174
Illustration 31 : Navigation par mots-clés dans les collections du musée	175
Illustration 32 : Reproductions d'études de main « accrochées » à l'écran	178
Illustration 33 : Le qualibrage des résultats d'une recherche	181

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	4
DES PRATIQUES « NUMÉRIQUES » ?	7
OBSERVER DES LIEUX DE SAVOIR.....	16
DES TERRAINS COMPLÉMENTAIRES.....	20
INSCRIPTION SOCIALE DES DOCUMENTS DANS DES LIEUX.....	22
PARTIE 1 LA DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE, UNE PRISE DE POSITION SUR LE RÉEL.....	28
1.1 DES PHOTOGRAPHIES « DOCUMENTANTES » ?	32
1.1.1 <i>Le document photographique.....</i>	<i>34</i>
1.1.2 <i>La photographie, outil des chercheurs.....</i>	<i>42</i>
1.1.3 <i>Conditions de vérité du discours photographique</i>	<i>59</i>
1.2 MISES EN SÉRIES, MISES EN RÉCITS.....	68
1.2.1 <i>La série, exigence scientifique.....</i>	<i>70</i>
1.2.2 <i>Séries et représentation du temps</i>	<i>72</i>
1.2.3 <i>Des séries inutiles ?</i>	<i>80</i>
1.2.4 <i>Documenter des lieux de vie</i>	<i>82</i>
1.3 LA DOCUMENTATION, FABRIQUE D'ATOPIES.....	82
1.3.1 <i>Des lieux hétérotopiques.....</i>	<i>85</i>
1.3.2 <i>Pénétrer dans une hétérotopie, une question de regard</i>	<i>88</i>
1.3.3 <i>De l'hétérotopie à l'atopie</i>	<i>90</i>
1.4 CONCLUSION	93
PARTIE 2 LA DÉLOCALISATION DES CONTEXTES INTERPRÉTATIFS	95
2.1 LE PATRIMOINE CULTUREL NUMÉRIQUE ?.....	96
2.1.1 <i>Documentarisation et négociation du sens des images.....</i>	<i>97</i>
2.1.2 <i>La documentation, une étape de la patrimonialisation</i>	<i>103</i>
2.1.3 <i>Documenter pour amplifier les collections.....</i>	<i>106</i>
2.2 LES LIEUX DE VIE DES ÊTRES CULTURELS.....	109
2.2.1 <i>Rattacher les objets à des lieux.....</i>	<i>110</i>
2.2.2 <i>Des objets « calculables »</i>	<i>115</i>
2.2.3 <i>La véritable figure du monstre.....</i>	<i>125</i>
2.3 CONCLUSION	131

PARTIE 3 LES ESPACES DE PRATIQUE COMME CADRES DE CONFIANCE	134
3.1 SOCIALISER LES ÉCRITS D'ÉCRANS.....	135
3.1.1 <i>La recherche d'une certification institutionnelle.....</i>	<i>138</i>
3.1.2 <i>Je trouve pas le Shire.....</i>	<i>144</i>
3.1.3 <i>Des documents en contexte(s) ?</i>	<i>151</i>
3.2 LE LIEU DE PRATIQUE, COMME CADRE DE CONFIANCE.....	155
3.2.1 <i>Lieux et espaces de médiation</i>	<i>157</i>
3.2.2 <i>Situer sa visite dans un cadre de confiance</i>	<i>161</i>
3.3 LA VISITE VIRTUELLE, COMME PROLONGEMENT DU LIEU	165
3.3.1 <i>Interroger la catégorie du virtuel.....</i>	<i>166</i>
3.3.2 <i>Les données de la mise en exposition</i>	<i>175</i>
3.3.3 <i>Un imaginaire de la visite d'exposition</i>	<i>182</i>
3.4 CONCLUSION	186
CONCLUSION	191
LA VIE NUMÉRIQUE DES ÊTRES CULTURELS	191
POUR UNE ANTHROPOLOGIE DE LA CULTURE NUMÉRIQUE.....	193
BIBLIOGRAPHIE	195
TABLE DES ILLUSTRATIONS	213