

La numérisation et l'expérience du tableau : quelques problèmes de *versions* des œuvres d'art

Gian Maria Tore

RÉSUMÉS

Avec le numérique, le rôle des reproductions d'œuvres d'art est devenu capital : autant dans les pratiques scientifiques, qui étudient l'art de manière digitale, que dans les pratiques muséales, qui investissent massivement dans leur accès en ligne. Dans ce contexte, cet article propose de formuler le problème du rapport entre une œuvre expérimentée *in situ* et une œuvre connue par visualisation sur écran. Du moins, voudrait-il établir quelques éléments d'un tel problème, apparemment peu abordé. À partir d'une série de cas d'études concrets (notamment les œuvres exposées de Gustave Courbet), il essaye d'expliquer certains points faibles dans les tendances actuelles de la numérisation : d'ordre esthétique, historico-artistique, pédagogique et surtout sémiotique. Le risque majeur, en effet, est de fixer l'œuvre qui a été numérisée en cette seule version : d'oublier ou de négliger qu'il s'agit précisément d'une interprétation possible – et pas forcément la plus appropriée – de ce qu'on peut voir dans l'œuvre même. L'article illustre ainsi les biais (les limites sérieuses dans les cas abordés de Gustave Courbet) d'une approche tributaire de la réduction de l'œuvre à sa numérisation, tout en suggérant par ricochet les atouts d'une approche autre.

ENTRÉES D'INDEX

Mots-clés : reproduction (œuvres d'art), numérisation, visualisation, expérience, accès en ligne (musées), digital art history, sémiotique et pragmatique de la peinture, Courbet

Keywords : reproduction (works of art), digitization, visualization, experience, online access (Museums), digital art history, semiotics and pragmatics of painting, Courbet

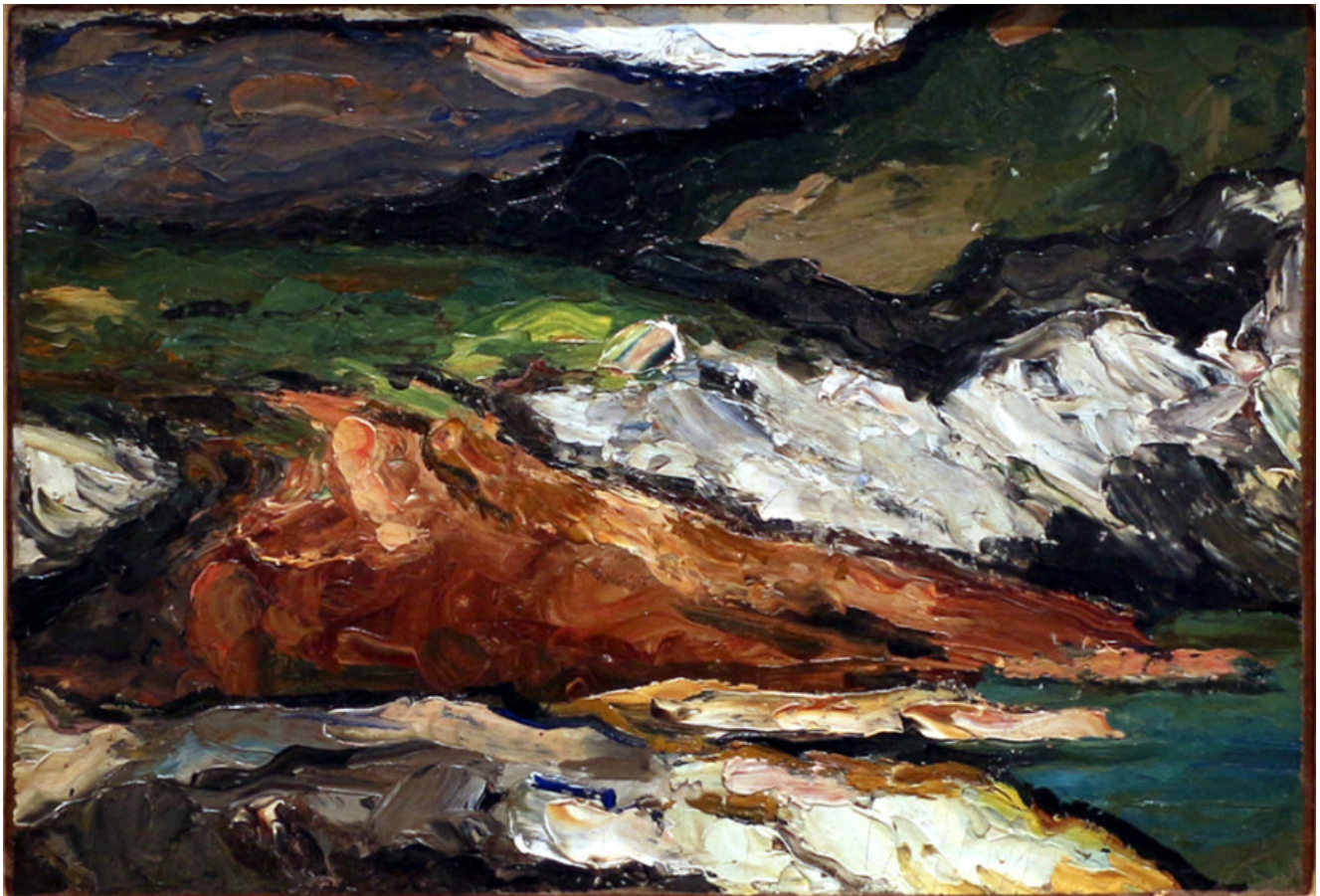
TEXTE INTÉGRAL

Peut-on se fier aux reproductions numériques des tableaux ?

- 1 Monsieur Untel, chercheur en histoire de l'art, tombe sur la mention d'un tableau de Paul Cézanne qu'il ne connaissait pas. Voulant savoir à quoi ressemble ce tableau, il s'empresse d'en trouver une bonne visualisation sur le Net. Il n'est pas un spécialiste du peintre en question. Bien qu'il possède, en bon érudit, le catalogue raisonné de Cézanne¹, il sait que ce n'est pas là qu'il peut trouver une bonne reproduction de son tableau. C'est Google, c'est Wikipédia qui l'aident instantanément, lui procurant l'image que voici (fig. 1). Notre chercheur en est épaté. Il savait que le jeune Cézanne présente une œuvre qu'on qualifie parfois de pré-expressionniste, mais en cette toile de 1865 il

voit même du pré-expressionnisme abstrait. Il est ébahi par la touche, par la texture de la couleur déposée sur la toile, si pâteuse et volontairement laide.

Fig. 1 : Paul Cézanne, *Rochers au bord de la mer* (1865-66), huile sur toile, 22,86 x 33,02 cm



Carnegie Museum of Art, reproduction sur Wikipédia [↗](#)

Alors qu'il pense à tous les cieux charmants de la tradition picturale française, qu'il connaît si bien, y compris les cieux des impressionnistes contemporains de Cézanne, il fixe avec stupeur le coin de couleur blanche posée lourdement en haut d'une vallée noire comme du charbon. Il observe l'épaisseur de ce blanc qui, serré et massif, surplombe la coulée du noir, bien plus homogène, détendu et étalé, mais qui va ensuite tomber sur des sortes de falaises en traits de pinceaux disgracieusement, ou magnifiquement, blancs... Bref, le jeu de contrastes apparaît, à tous les niveaux, aussi évident qu'agressif. Mais il veut vérifier. Il sait qu'on ne peut se fier *a priori* aux reproductions numériques et, en bon philologue, il cherche d'abord qui a contribué à la mise à disposition de l'image sur Wikipédia. C'est un particulier. Il veut alors vérifier si le musée qui possède ce Cézanne, le Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, présente sa propre reproduction sur le Net. Il la trouve (fig. 2). Voilà alors une nouvelle surprise : *c'est un tableau différent*. Le tableau n'est plus construit sur des contrastes dramatisés, il présente même beaucoup moins de noirceur, il est bien plus nuancé, et presque doux.

Le ciel au dépôt de peinture blanche de Wikipédia ressemble plus à un ciel nuageux dans la reproduction muséale : il est moins abstrait et expressif. La montagne à gauche et le plateau devant celle-ci prennent des couleurs plus variées. C'est plus sensuel, moins agressif. En fait, le tableau est plus coloré. Notre chercheur se dit : *ce tableau* est moins épatant, il est somme toute plus normal.

Fig. 2 : Cézanne, *Rochers...*



Reproduction du Carnegie Museum of Art en ligne [🔗](#)

Mais notre chercheur continue à raisonner comme s'il s'agissait du tableau et pas de ses reproductions numériques. Son scrupule est sans doute rare, mais tout se passe comme s'il portait simplement sur la question de savoir laquelle de ces images est le tableau de Cézanne. Non pas qu'il ignore que le tableau n'est pas sa visualisation sur un écran ; mais dans les faits, dans sa pratique comme dans son discours, il finit par réduire, par faire converger jusqu'à la superposition, les caractéristiques de la reproduction numérique à celle du tableau. Certes, il est loin d'être le seul : ce sont les experts mêmes de l'approche numérique de l'art – la Digital Art History – qui en constituent l'exemple le plus illustre aujourd'hui². Dans un scrupule professionnel, il a comparé des versions numériques différentes (comme le littéraire averti comparerait des traductions différentes au moment de se pencher sur un roman écrit dans une langue qui lui est

inconnue). Mais ira-t-il jusqu'à penser que chaque reproduction est une nouvelle *version* du tableau ? Disons même, avec le vocabulaire des arts de la performance : une nouvelle *exécution*, une *re-présentation* telle celle d'une pièce rejouée, une *re-production* au sens le plus plein ?³

Examinons les deux versions du Cézanne. *Du point de vue technique*, la version institutionnelle, une fois comparée à la version numérisée de Wikipédia, semble opter pour un éclairage uniforme qui réduit un maximum la saillance des coups de pinceaux et exalte un maximum la variété chromatique. *Du point de vue esthétique*, c'est une tout autre interprétation de cette œuvre d'art. C'est comme si le musée nous montrait l'esquisse d'un jeune peintre qui se veut original, une tentative réussie seulement à moitié, plutôt qu'une prise de position artistique forte, un sens aigu de la direction que doit prendre l'histoire de l'art de la modernité, qu'on voit davantage dans l'autre reproduction. Ainsi s'agit-il de deux lectures discordantes de Cézanne.

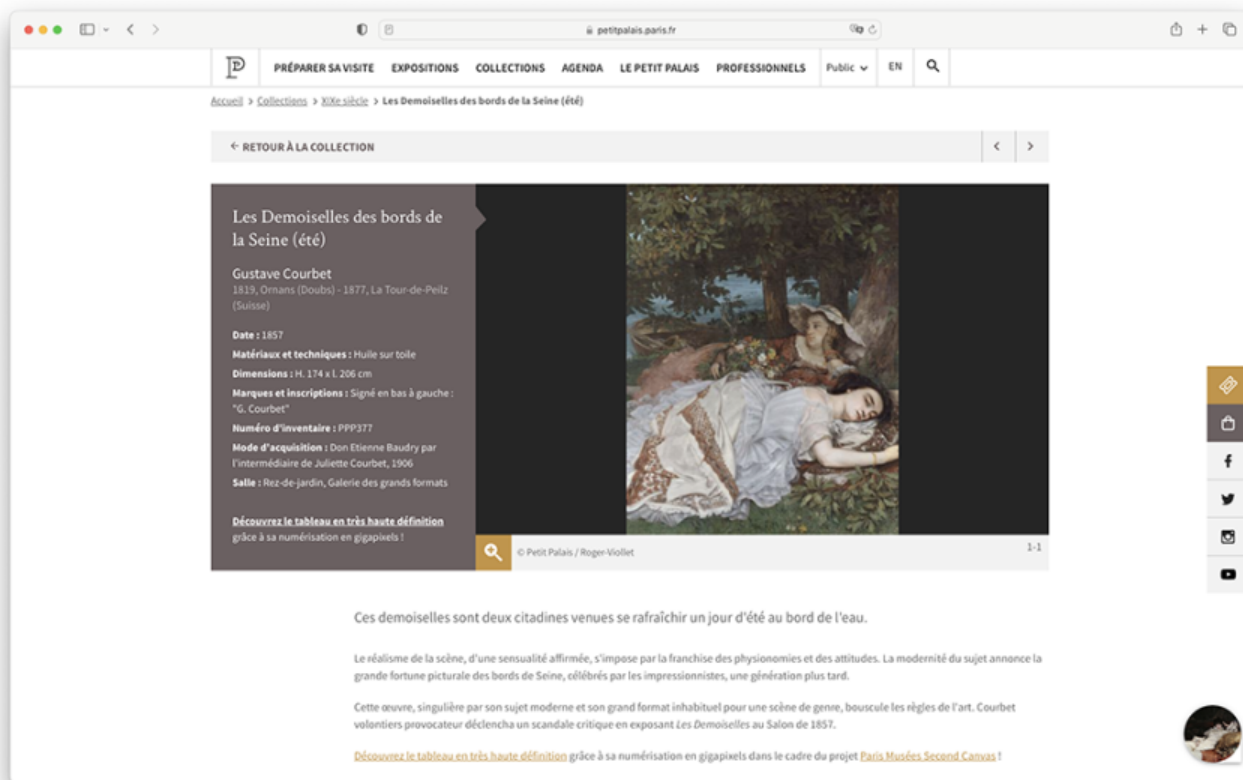
Sans doute notre savant, un peu positiviste, n'est pas enclin à penser l'art selon deux sens historiques opposés ; en tout cas, il est fort gêné de considérer une œuvre à la fois comme un ratage de jeunesse et comme une réalisation lucidement anticipatrice. Il doit trancher, et dans l'incertitude, il suit la voie prudente, voire conservatrice : il se fie à l'institution. Il décide qu'il faut oublier la version d'amateur, avec tout le potentiel artistique pourtant apparu. Mais a-t-il raison ? Faut-il croire vraiment que lorsqu'une institution artistique s'adonne à la numérisation de ses biens, c'est avant tout dans un souci de justesse esthétique ?


Peut-on se fier aux reproductions numériques offertes par les institutions muséales ?

Les études d'art ne font pratiquement aucun cas des reproductions sur lesquelles elles sont bien obligées de travailler (surtout lorsqu'elles étudient un corpus vaste, tel l'œuvre de Cézanne, qui ne peut être à leur disposition quotidienne, et qui peut bien leur rester inaccessible en partie)⁴. On peut même se demander combien les études artistiques se fondent sur des œuvres jamais vues en vrai... D'autre part, la visite des institutions et l'étude de l'œuvre *in situ* ne sont pas toujours aisées. Le Cézanne dont nous venons de discuter se trouve en Amérique, et selon le site du musée est « *not on display* » actuellement, il faudrait entamer ainsi une négociation aventureuse pour avoir accès aux réserves. En somme, comment trancher sur laquelle des deux reproductions mentionnées est la plus juste, si (tant est que) l'on se pose le problème ?

Pour examiner les tenants et les aboutissants de la question, penchons-nous sur une œuvre bien plus accessible et connue, du moins en Europe : *Les Demoiselles des bords de la Seine* de Gustave Courbet, exposé comme l'un des chefs-d'œuvre du Petit Palais de Paris. Abordons ce tableau, cette fois, directement par le site web du musée (fig. 3).

Fig. 3 : Gustave Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine (été)* (1857), huile sur toile, 174 x 206 cm



Petit Palais–Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, reproduction au sein de la page de présentation du Musée en ligne 

Une icône en bas à gauche du tableau (une loupe avec +) nous invite à le voir de près ; voici donc *Les Demoiselles* dans la version numérique offerte par le Petit Palais (fig. 4).

Fig. 4 : Courbet, *Les Demoiselles*...





Reproduction du Musée en ligne, *ibid*

Mais dans la même page de présentation du tableau, non pas en bas de ce dernier mais en bas de la fiche de présentation, il y a aussi un lien qui s'adresse à nous : « Découvrez le tableau en très haute définition ». Si on le suit, on « découvre » en effet une tout autre version du tableau, qui produit une tout autre impression (fig. 5).

Fig. 5 : Courbet, *Les Demoiselles...*





Reproduction en haute résolution du Musée en ligne [↗](#)

Que reste-t-il du tableau d'une version à l'autre ? Ou, à l'inverse, en quoi y a-t-il discordance – et ainsi problème – entre ces deux versions ? Du point de vue de l'*iconographie*, il s'agit certainement du même tableau. Du point de vue du *répertoire*, également : il s'agit de se référer au même objet possédé par le musée. Et, certes, le point de vue de l'*iconographie* intéresse énormément les spécialistes d'histoire ; le point de vue du *répertoire*, les institutions publiques comme le marché, y compris le marché numérique. Dans de telles perspectives donc, aucun problème ne subsiste. Mais nous devons mettre en vedette une autre perspective, qui semble étrangement négligée et est au cœur de cette étude : *mieux voir et comprendre l'œuvre d'art*. Si l'on se penche sur les deux versions numériques des *Demoiselles* du Petit Palais, on doit reconnaître qu'elles sont peu compatibles et même confondantes quant à ce qu'il faut voir et comprendre du Courbet (fig. 6).

Fig. 6 : Montage des deux versions précédentes de Courbet, *Les Demoiselles...*



Musée en ligne

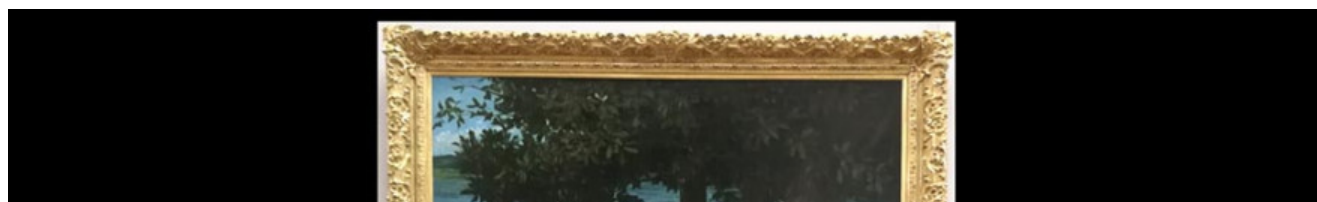
Cela est vrai, avant tout, du point de vue *esthétique*, c'est-à-dire de l'effet des deux reproductions sur le spectateur d'une part, et de toute la conception de l'œuvre d'art qui en découle d'autre part. Ensuite, elles sont incompatibles du point de vue *artistique et historique*, c'est-à-dire de leur rapport à la manière de peindre relative à un certain moment de l'histoire de l'art. Car il est bien connu qu'au XIX^e siècle l'art de la peinture, de Turner ou Delacroix à Monet ou van Gogh (pour ne pas dire aussi, en parallèle, des études de Goethe à celles de Chevreul), se joue énormément, dans la pratique comme

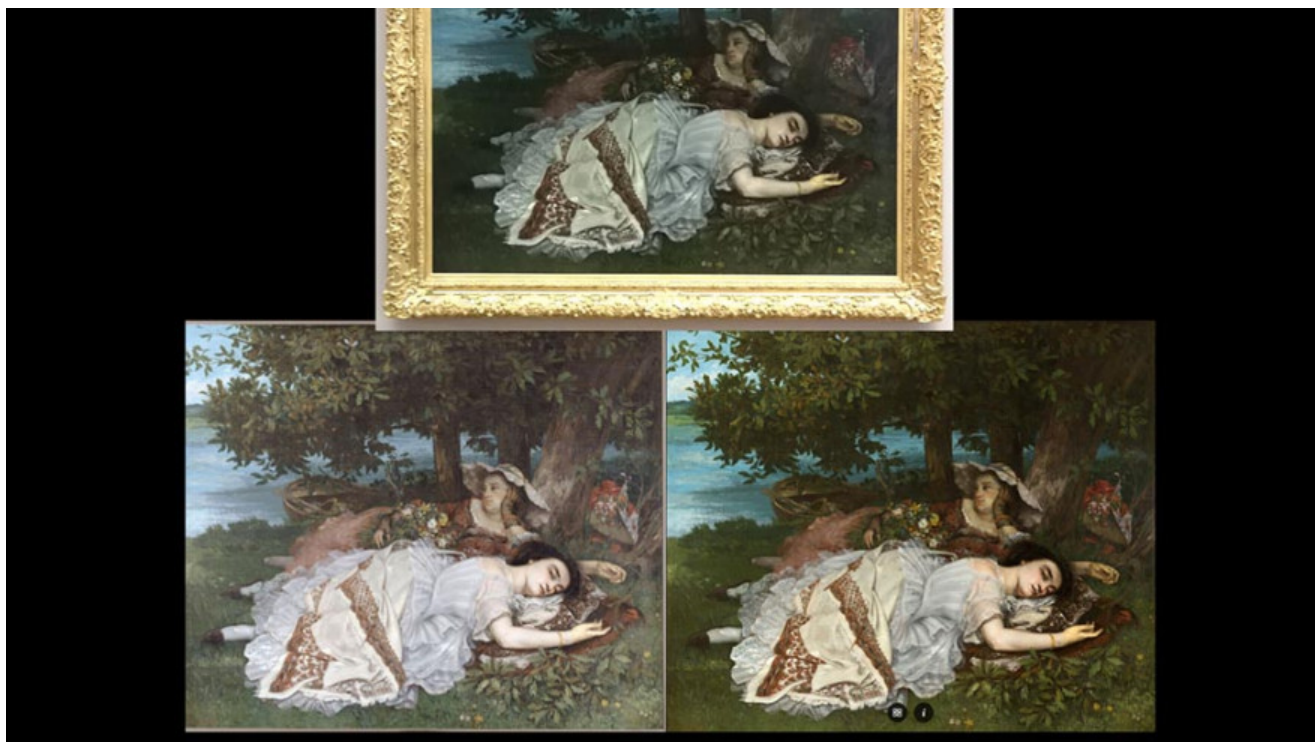
dans la théorisation, autour de la couleur. Or ces deux versions du Courbet se différencient radicalement, s'opposent presque, précisément quant à leurs couleurs. La version colorée et saturée de la haute résolution éloigne Courbet d'un Manet, par exemple ; alors que la version initiale, avec ses teintes délavées et sans relief, le rapproche. L'une nous présente ainsi un Courbet sensuel, intense, déjà sur la voie post-impressionniste ; l'autre un Courbet atone, scandaleusement détaché de son sujet, où l'on voit déjà la peinture assourdie de Manet et de sa révolution moderniste. Deux histoires de l'art différentes donc. Nous retrouvons le problème déjà rencontré avec les deux versions du jeune Cézanne : laquelle adopter car plus juste ?

Reste l'expérience de la rencontre directe avec l'œuvre. Non pas qu'une telle rencontre doive établir la vérité ultime du tableau. En effet, la rencontre avec l'œuvre d'art est – et doit rester –, elle aussi, variable, jamais définitive. Il est évident qu'elle dépend également des conditions plus ou moins heureuses d'exposition, comme la luminosité en salle ou le reflet d'ombres sur le tableau, notamment s'il y a une lumière en face (tel est le cas des grandes baies vitrées du Petit Palais en face du Courbet). Mais il y a quelque chose de bien plus fondamental, que nous allons développer dans la section suivante. Dans tous les cas, c'est précisément parce qu'elle fait vivre la variabilité constitutive de la vision même du tableau que la rencontre, l'expérience *in situ*, est capitale. Ainsi met-elle à l'épreuve toute reproduction comme étant justement une *re-production*... Nous y reviendrons.

Malgré sa mauvaise qualité, la photographie que j'ai pu prendre du tableau des *Demoiselles* accroché donc (fig. 7, photo supérieure) montre bien que le site web du Petit Palais tire le tableau de Courbet vers les deux extrêmes opposés. Elle est, en effet, leur entre-deux : elle peut témoigner qu'on est en droit de voir le Courbet dans l'un comme dans l'autre sens – exalté, peut-être exagéré, respectivement par l'une et l'autre des deux reproductions officielles (fig. 7, photos inférieures). En d'autres termes, les deux interprétations esthétiques, artistiques et historiques entraînées par les deux versions numériques du Petit Palais peuvent bien être recevables au même titre. Toujours est-il que la question se pose de la position de l'institution muséale face à son œuvre : la discordance, l'incohérence de son approche. Car il semble que le but de son site web n'est pas de thématiser la pluralité des interprétations possibles du chef-d'œuvre de Courbet.

Fig. 7 : Montage des deux versions précédentes de Courbet, *Les Demoiselles...*, avec, en haut, la version d'une photographie personnelle





Musée en ligne, avec, en haut, la version d'une photographie personnelle

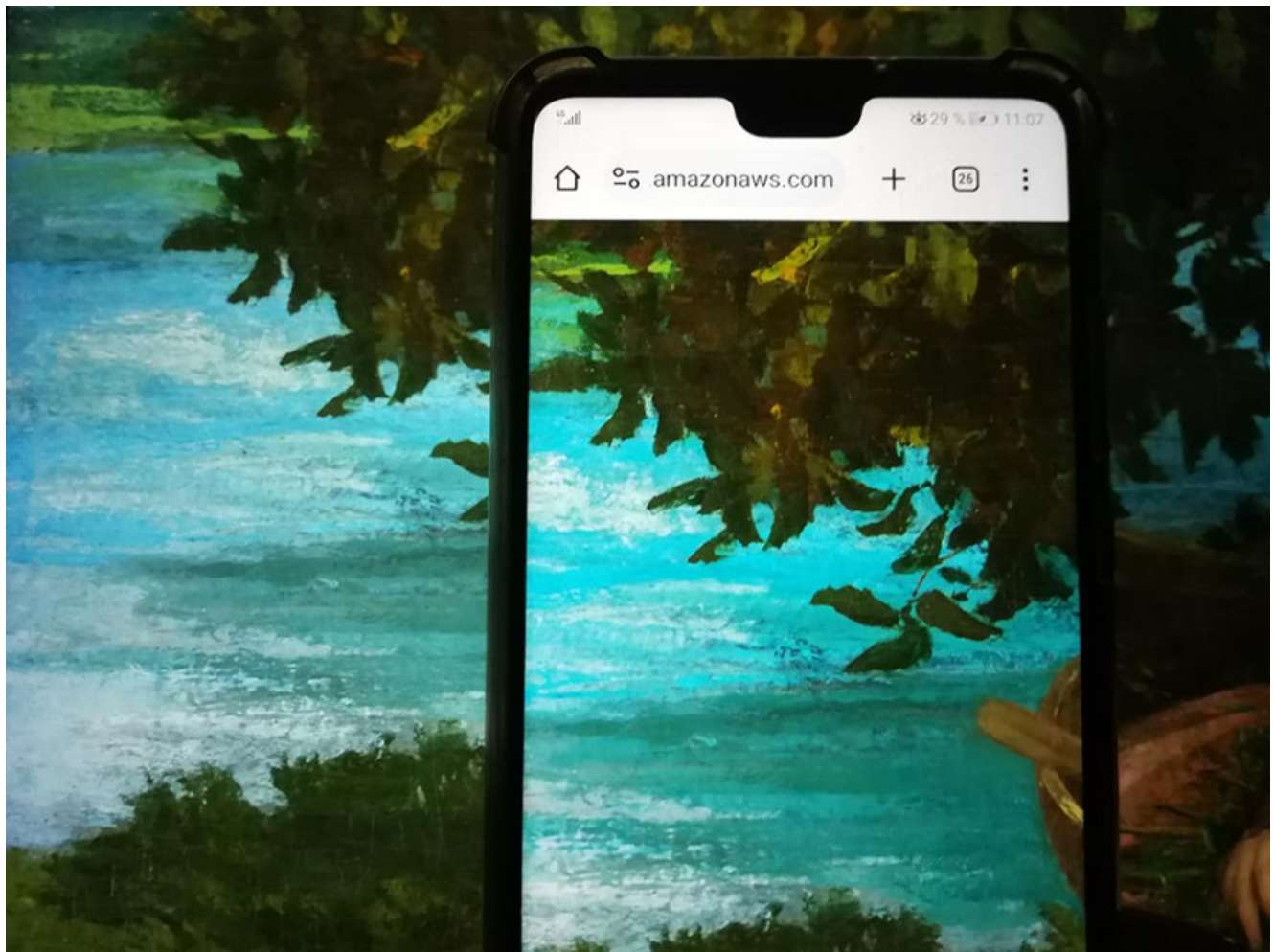
Le tableau en variation ou sur la sémiotique de la peinture

Que la couleur et la lumière soient une affaire délicate dans une reproduction photographique, c'est chose connue. Mais on ne peut pas en dire autant s'agissant de ce qui en découle dans l'approche de l'œuvre d'art. Non pas du point de vue technique, mais de ce que nous avons pointé d'un point de vue proprement esthétique, artistique et historique. C'est déjà là un problème considérable (y compris pour la mission d'un musée comme le Petit Palais), mais nous devons ajouter encore d'autres points de vue, et voir ainsi le problème encore plus en grand.

D'abord, il y a des implications d'ordre *pédagogique*. Elles concernent, en général, *notre appréhension réflexive de la démarche même par laquelle nous apprenons*. Eu égard du numérique, elles concernent plus précisément le fait que nous abordons le monde via les écrans : nous développons une connaissance qui se construit massivement par visualisations digitales (rappelons l'aventure initiale de notre historien de l'art). Dans quelle mesure, alors, avons-nous recours aux écrans aujourd'hui avec l'idée qu'il s'agit justement d'*écrans* : de filtres (de traducteurs suggérons-nous), avec tout ce qu'il y a de précieux, bien entendu, mais aussi d'essentiellement limité ? Par exemple : formulons-nous le problème de la restitution de la couleur avec la conscience que la couleur dépend aussi de l'écran même, et de la machine derrière l'écran ? Jusqu'où sommes-nous conscients que des écrans différents, d'appareils différents, produisent des visualisations différentes ? Dès lors, sur quoi construisons-nous notre approche de la couleur ? Soit

l'image ci-dessous : non pas tant les couleurs absolues, par exemple le bleu de la Seine, dans l'un ou l'autre des écrans, ici pris en photo par un troisième écran (que cet article, au moment de sa lecture, montrera sur un quatrième écran...), que leur différence relative (fig. 8).

Fig. 8 : Montage de deux visualisations de Courbet, *Les Demoiselles...*, détail de la Seine



Reproduction en haute résolution du Musée en ligne : sur ordinateur et sur téléphone personnels (écrans à luminosité maximale)

Mais les implications les plus méconnues et les plus précieuses à la fois, lorsqu'il est question de versions et donc d'interprétations, sont d'ordre *sémiotique*. Nous entendons par là qu'elles concernent *la lecture que nous ferons du tableau selon la manière dont nous pouvons et savons le visionner*. En ce qui touche à la reproduction du tableau, la question devient : dans quelle mesure l'image photographique nous aide-t-elle à la lecture du tableau même – ou bien nous l'empêche-t-elle, ou finalement y est-elle indifférente ? En d'autres termes, nous devrions supposer que le tableau est une chose qui doit être vue et interprétée, et dès lors nous attaquer à notre pouvoir-voir et savoir-voir d'une part et au rôle de ses reproductions, numériques en l'occurrence, comme d'un adjuvant d'autre

part. Nous devrions nous attaquer au couplage *entre ce que nous savons et pouvons face à une œuvre, d'une part, et ce que la série de ses reproductions, et le numérique en l'occurrence, peut faire pour ce savoir et pouvoir, d'autre part.*

C'est pourquoi la lumière et la couleur ne peuvent nullement être réduites à une question technique, mais participent de la problématique, bien plus vaste, qu'on peut appeler *la visibilité*. La peinture est, par constitution, quelque chose qui se manifeste sous nos yeux *diversement*. Pour commencer, elle est un drame raconté en figures, en représentations, en « contenus » comme on dit aujourd'hui, et à la fois performée en couleurs et en lignes, en matériaux déployés, dans une certaine présentation qui est proprement « picturale ». Elle est ainsi irréductible autant aux uns comme aux autres : autant à une organisation autonome de ce qu'elle met en scène figurativement, une représentation, un récit (selon le point de vue iconographique), qu'à un mesurage des techniques picturales, à une objectivité répertoriée (selon le point de vue plutôt patrimonial). Car elle est le va-et-vient entre elles. La peinture est ainsi *un événement*. Elle est une dynamique : non pas tant un espace que quelque chose qui s'y passe en lui et le fait exister. Elle exige alors *une durée*. L'approcher, en présence ou au travers de reproductions photographiques, c'est en effet la voir changer, et un tel changement doit compter en tant que tel, comme parcours, irréductible à une image ultime. C'est pourquoi on ne peut prétendre qu'une approche, une version, une reproduction, soit ultime, mais seulement qu'elle relance et réoriente le tableau.

La peinture, en somme, n'est pas une évidence, mais un foyer d'expériences de vision variables. C'est pourquoi elle ne peut jamais être réduite à une image numérisée, paramétrée, et éventuellement étudiée comme telle. La peinture est un champ – problématique – de visibilité : un ensemble ouvert d'accidents et de gratifications, du fait de savoir et pouvoir, à tout moment, voir (ou pas) tel ou tel autre de ses mille-et-un visages. Le tableau est donc déjà en lui-même variation, famille de versions⁵. C'est pourquoi chaque reproduction n'en fixera qu'une, la valorisant, la surévaluant peut-être (comme dans le cas du Petit Palais), à côté ou au détriment de foule d'autres.

Revenons-en aux *Demoiselles* de Courbet. Lorsqu'au musée je suis en face de ce tableau et m'en approche, je constate la technique picturale de Courbet – comme c'est toujours le cas lorsqu'on peut s'approcher d'une œuvre *in situ*. Je mets à l'épreuve et enrichis mon savoir en la matière : je le vois changer. En l'occurrence, je sais que la technique de ce peintre consistait à préparer la toile en noir, au lieu de partir d'une couleur claire, et à ajouter des couches sur ce fond obscur, selon une double direction : d'une part, du plus sombre au plus lumineux (Courbet disait qu'il faisait au tableau ce que le soleil fait à la nature) ; d'autre part, du plus grossier, avec des couches empâtées, étalées au couteau notamment, au plus fin, avec des touches probablement laissées par une éponge, un chiffon, un pinceau très large et souple⁶. L'une des singularités de l'art de Courbet

consiste ainsi à renoncer au spectacle d'une lumière qui éclaire la scène, et ainsi guide sa lecture – une lumière comme un axe de la vision –, pour produire une sorte d'apparition de la lumière depuis le fond – depuis l'intérieur du tableau même pour ainsi dire. L'effet est que ses tableaux demandent *une vision lente et concentrée, ou plutôt absorbée*. Mais ce qui est extraordinaire est qu'il s'agit là non seulement d'un procédé technique de Courbet : cela devient le sujet même de ses tableaux. De manière très particulière, Courbet privilégie en effet deux grandes sortes de motifs : soit des personnes absorbées, engourdis ou très prises, en tout cas à moitié absentes ; soit des paysages nullement panoramiques, des natures guère pittoresques, où la présence humaine est pratiquement absente, au point qu'on peut ne pas comprendre ce qu'il y a de si important à regarder ; bref, *des natures qui, comme les personnages absorbés, se tiennent aussi en elles-mêmes, ne sont pas là pour notre spectacle*⁷. Le Palais des Beaux-Arts de Lille possède précisément deux excellents exemplaires de cette double voie de Courbet : ce grand chef-d'œuvre d'absorbement, de somnolence peinte qu'est *L'après-dînée à Ornans* – une scène qui sort du noir et que les reproductions ne pourront jamais restituer en ces termes ; et cet étrange mur de roches et de peinture, cette perspective bouchée et coincée qu'est *La Meuse à Freyr* (fig. 9a-9b).

Fig. 9a : Gustave Courbet, *L'après-dînée à Ornans* (1849), huile sur toile, 195 x 257 cm



Palais des Beaux-Arts de Lille, reproduction du Musée en ligne [↗](#)

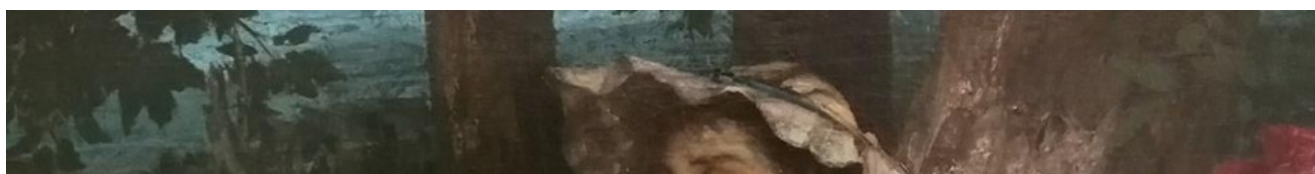
Fig. 9b : Gustave Courbet, *La Meuse à Freyr* (1856), huile sur toile, 58,5 x 82 cm



Palais des Beaux-Arts de Lille, reproduction sur Wikidata [↗](#)

Or, *Les Demoiselles au bord de la Seine* fusionne ces deux veines de l'absorbement de l'humain et du naturel, et donc de leur révélation singulière. Ce n'est pas seulement que ce tableau est on ne peut plus étrange dans de ce qu'il raconte, ou plutôt dans ce qu'il demande au spectateur d'imaginer à propos de ces deux dames, à moitié absentes, endormies ou songeuses, dans un paysage qu'on n'avait jamais vu en peinture avant, et qui marquera Manet et les impressionnistes (ce sur quoi nous ne pourrions nous arrêter). C'est aussi que ce tableau est particulier précisément pour sa technique, qui compose de manière indémêlable figures et couches de peinture, formes et fonds picturaux. C'est donc ce que je peux contempler au Petit Palais, en m'approchant du tableau et en prenant une nouvelle photographie (fig. 10).

Fig. 10 : Courbet, *Les Demoiselles...*, détail





Photographie personnelle

Malgré la mauvaise qualité technique de la photographie, on y voit sans doute mieux que dans les bonnes reproductions officielles cet étrange éclairage depuis l'intérieur typique de Courbet, cette sortie lumineuse du fond noir, ainsi que ses strates de peinture émergentes, ses reliefs d'une composition qui semble survenir de la matière brute. Que l'on y regarde, par exemple, le bouquet de fleurs ; ou le voile blanc transparent de la dame couchée qui monte jusqu'au bord inférieur du bouquet ; ou encore l'ourlet de cette sorte de coussin improvisé de la dame couchée ; ou, plus en général, toute cette composition écrasée et cette dynamique d'apparition d'éléments à la surface : cette tension étrange entre l'aplat et le relief. Cézanne disait que Courbet « maçonnait », mais que c'est « un raffiné, un fignoleur. [...] Il fait de la peinture grossière, mais il met le fin par-dessus »⁸. Toutefois – insistons puisque c'est étonnamment méconnu – tout cela n'est pas ce que fait expérimenter la reproduction en haute résolution. Et pour cause : elle éclaire la toile tout entière et intensifie les couleurs, les sature. Ainsi elle *homogénéise* le tableau : elle le rend brillant *tout entier et tout à la fois* (fig. 11). Elle rend moins importante la tension si grandiose de Courbet entre un « maçonnage » de fond, un fond obscur, et un éclaircissement « fignolé » de surface, une surface qui peut nous attirer de manière *très éventuelle et aléatoire*, par exemple avec le bouquet ou avec le voile de la jupe. En somme, cette reproduction muséale possède le défaut sémiotique de la plupart des reproductions photographiques : tout y est visible, au même niveau. Ce qui entraîne un défaut esthétique : tout est censé y être beau, d'emblée. Reconnaissons

que ce n'est pas là le propre de l'expérience d'une œuvre d'art, en tout cas d'une œuvre d'art moderne, mais plutôt d'une carte postale.

Fig. 11 : Montage de deux versions de Courbet, *Les Demoiselles...*, détail



Musée en ligne et photographie personnelle

La visualisation numérique du tableau ne peut-elle pas s'avérer une dissimulation sémiotique ?

Un nouveau cas d'étude permettra de fournir un exemple encore plus parlant de la gravité du défaut esthétique lié à la reproduction numérique des tableaux. Car après tout deux femmes couchées, un bouquet de fleurs et un décor champêtre peuvent toujours être attrayants quelle que soit la visibilité qu'on en offre : *Les Demoiselles* survit peut-être au défaut esthétique de ses reproductions offertes par le Petit Palais. Mais changeons de motif et de musée, examinons un Courbet accroché à la très prestigieuse, et récemment modernisée, Alte National galerie de Berlin (fig. 12).

Fig. 12 : Gustave Courbet, *Les Falaises d'Étretat* (1869), 65 x 81 cm, huile sur toile





Alte National galerie, reproduction du Musée en ligne [↗](#)

Ces *Falaises d'Étretat*, vues de la sorte, dans la reproduction officielle du musée, sont très peu intéressantes, d'autant si on les compare à la photographie que j'ai pu en prendre (bien qu'à nouveau dans de piètres conditions techniques : fig. 13).

Fig. 13 : Montage de deux versions de Courbet, *Les Falaises...*



Musée en ligne et photographie personnelle

Nous retrouvons, à l'Alte National galerie de Berlin, le problème de la reproduction numérique du Petit Palais de Paris : l'éclairage uniforme et frontal, la volonté de tout faire-voir simultanément, l'effet de carte postale. La photographie d'amateur, sans doute aussi du fait même de sa fragilité technique et esthétique affichée, ne peut que suggérer quelque chose qu'on expérimente en vrai, mais que la photographie institutionnelle gomme totalement. Nous l'énoncions dans la section précédente : *le tableau de Courbet se donne à voir à partir d'un fond noir, et sa vision est lente ; elle erre et découvre des détails,*

elle se pose des questions, qui s'avèrent difficiles à trancher. Par exemple, elle découvre une étrange porte-cabane dans le rocher à gauche, alors que la reproduction du musée la rend immédiatement visible. À la suite de la découverte progressive du détail, la vision du tableau est poussée à se faire plus proche, à inspecter. Et dans cette partie choisie de la toile, en bas à gauche, puis en continuant vers la droite, elle se confronte à l'indistinction de la ligne de partage naturelle, entre la mer et les falaises, ligne en revanche bien définie dans la reproduction officielle. Là, la vision du tableau tombe littéralement dans un autre mur de rochers, une grotte sans doute, qui demande en tout cas un examen proche et lent, douteux et curieux... Sans analyser davantage la lecture du tableau, ajoutons que la technique de la peinture au couteau de Courbet, le « maçonnerie » dont parle Cézanne, n'est pas vraiment visible dans la reproduction officielle. En somme, admettons que la reproduction muséale contrarie un projet de restitution de la peinture de Courbet (sa technique singulière et son positionnement artistique dans l'histoire de l'art), banalise le tableau (défaut esthétique), dissimule finalement sa sémiotique (la dynamique entre les formes et les fonds, les conjectures et lectures successives, la vision générale qui peut en être acquise au bout du parcours).

Encore une fois, il ne s'agit pas de soutenir que toute reproduction technologique étouffe la sémiotique d'une œuvre. Car, au contraire, si du point de vue sémiotique l'œuvre consiste en un éventail de lectures, liées à leur tour à une série de visions différentes, alors ses différentes reproductions – ses visualisations – peuvent soutenir l'une ou l'autre lecture⁹. Par la voie digitale *l'on peut* mieux voir et lire le tableau. Mais nous avons précisé quel est le problème : c'est la réduction du tableau à une image, donnée (et éventuellement consacrée par son institution gardienne). C'est la vision de la peinture *non pas comme une chose expérimentale et mentale, mais comme une image paramétrée et transposée*. Nous pouvons affirmer qu'au fond le problème est de dissiper la peinture en tant que problématique, de dissimuler le drame de sa visibilité, pour la mettre en circulation comme objet normalisé, selon des normes forcément fixées d'avance. Or, nous savons que l'univers numérique encourage une telle approche, car c'est là sa force même¹⁰. Sans discuter celle-ci, nous nous attaquons en ces pages à l'autre face de la médaille, la faiblesse : la grave banalisation de l'approche de l'œuvre d'art.

Le numérique entraîne toute une pragmatique : une gestualité efficace, une disposition et manipulation virtuellement sans limites de l'image. Mais il existe aussi une pragmatique du tableau même (nous nous l'appelons ici « expérience ») et le numérique ne doit pas la dissimuler. Au contraire, tout dispositif numérique devrait être conçu précisément pour l'augmenter, pour faire jouer le drame de la visibilité du tableau que nous sommes en train d'exposer ici, et pas pour le déjouer d'entrée de jeu (il devrait servir une analyse de ce que nous nommons la « rencontre » de l'œuvre d'art). Détaillons-en deux aspects, à l'aide de quelques derniers cas.

Commençons par la taille du tableau. Il en va de même que pour la couleur : il n'est pas sûr que l'on assume les implications du fait, pourtant reconnu, de son altération dans une visualisation sur écran. On sait que tout tableau est une dynamique de proportions, mais comme pour la couleur on semble vouloir chercher une solution de restitution dans l'absolu : on oublie qu'il s'agit surtout d'un positionnement du spectateur – qui doit faire face au tableau de manière forcément variable. (On réduit la peinture à information donnée, plutôt que l'aborder comme activité engagée.) Revenons aux *Demoiselles* de Courbet. On a beau connaître ce tableau, mais ce qu'une prétendue connaissance par reproductions ne peut faire soupçonner, et qu'un face-à-face patient avec cette toile finit pour rendre évident, c'est la disproportion flagrante de la composition, et notamment l'exagération de la taille de la tête de la femme au premier plan. La visualisation sur écran, comme sur livre par ailleurs, dissimule cet aspect frappant du tableau pour deux raisons. La première est claire : seulement un très grand format permet une appréciation de la proportion. La seconde, en revanche, mérite d'être soulignée : seulement une mise en relation de la vue éloignée avec la vue rapprochée et inversement permet de voir ce qui change dans le tableau, mais ne peut changer dans une reproduction photographique. En effet, *face au tableau, nous bougeons, nous oscillons*. C'est aussi le tableau qui nous le demande, nous l'évoquions. Ainsi miroite-t-il, selon ses angles de vue et donc ses tailles. Se produit alors un phénomène extraordinaire : différents éléments de la composition prennent un rôle différent, selon nos déplacements. En d'autres termes, non seulement nous bougeons, mais *nous voyons aussi le tableau bouger* : nous voyons certains éléments osciller (c'est la dynamique gestaltiste entre le fond et la figure) ; par exemple, ici, nous avons vu le relief que prennent, avec notre déplacement, les couches de la jupe ou des vêtements, ou les fleurs. Mais nous voyons également d'autres éléments résister ; et tel est le cas précisément de cette tête de dame couchée, toujours trop grande, même lorsque nous nous déplaçons sur la gauche, face à ses petits pieds. Car, de loin, ou sans doute sur une reproduction, nous pouvons penser que la tête est plus grande pour créer un effet de perspective par rapport aux pieds ; mais de près, nous constaterons que cet effet prévisible ne fonctionne pas. Nous constatons, au contraire, l'aplat vers lequel tend la peinture de Courbet (sans qu'il l'exhibe, comme le feront des peintres des générations suivantes). Plus en général, sa peinture nous attire à cause de ses détails, nous fait bouger, et par là même va saboter l'unité de la composition, pour nous décevoir. C'est une stratégie picturale de Courbet : on sait que ses très nombreux détracteurs ne l'accusaient pas seulement de laideur et de sujets insignifiants (voir encore les deux tableaux exemplaires de Lille, *L'après-dînée à Ornans* et *La Meuse à Freyr*), mais aussi de manque du sens des proportions, de mauvaises compositions¹¹. C'est pour nous une question extrêmement intéressante, et encore une fois, c'est à Berlin qu'elle devient épatante.

Prenons la version berlinoise de *La Vague* de Courbet, dont il est si difficile de retrouver la puissance esthétique en reproduction (fig. 14). Limitons-nous à la problématique de la visibilité liée à la taille. Non pas que, dans *La Vague*, elle soit très grande et que la reproduction la dissimulerait énormément

Fig. 14 : Gustave Courbet, *La Vague* (1869-70), 112 x 114 cm, huile sur toile



Alte National galerie, photographie personnelle

La question de la taille concerne aussi, à l'inverse, les détails (et on peut dire, encore une fois, qu'une reproduction, dissimulant autant la grandeur que les détails, *normalise*). On peut voir dans l'image ci-dessus, avec un peu d'attention certes, de petits voiliers apparaître à l'horizon, sur la gauche. Mais ce qu'on ne peut voir qu'en face du tableau, à moins qu'on ne l'apprenne ailleurs, c'est que sur la droite aussi il y a des voiliers à l'horizon. La reproduction empêche leur apparition, alors qu'il est difficile de la manquer en s'approchant du tableau au musée. Voici encore une fois une photographie personnelle que j'ai pu en prendre (fig. 15).

Fig. 15 : Montage de Courbet, *La Vague...* : entier (avec marques) et détail



Photographies personnelles

C'est une apparition de détails, une émergence progressive de figures, il faut du temps. La durée est ainsi le second aspect de la problématique de la visibilité, propre à la pragmatique de la peinture. Il y a ici une dramaturgie qui déploie sous nos yeux les voiles une à une, jusqu'à une petite dernière tout à droite (près du bord de l'image de détail ci-dessus). Ainsi voit-on le lien étroit entre la taille et la durée, comme les deux dimensions d'une scène spatiotemporelle. Et un événement qui se produit : leur jeu, leur affrontement. Cela se passe ici entre les voiles minuscules car éloignées, qui nous demandent de nous rapprocher de la toile, et les vagues et les nuages encombrants et menaçants car approchants, qui nous poussent à nous éloigner. C'est donc un drame ouvert, impliquant un spectateur. C'est une pragmatique de l'appel et de l'obstacle, du défi et de la difficulté, du paradoxe peut-être et du renouveau gratifiant de la vision, qui consisterait avec Courbet à essayer d'opérer la synthèse de deux visions qui autrement se télescopent, l'une rapprochée et l'autre éloignée (voir, toujours dans l'image ci-dessus, l'écart entre les deux vues, ainsi que le temps nécessaire pour faire converger la vue détaillée, proche, dans la vue d'ensemble, éloignée, malgré l'aide du rectangle jaune ; la difficulté à admettre qu'il s'agit d'*un* seul et même tableau...). C'est une problématique qui n'est ni simplement figurative, iconographique, ni exclusivement plastique, matérielle : elle surgit ici du nœud singulier de Courbet entre le « maçonnage » des vagues et des nuages d'une part et le « fignotage » des bateaux d'autre part. Et par là, entre l'aplat de sa peinture, et donc l'impossible construction illusoire de la perspective d'une part, et l'avancement dans le fond du tableau à cause de ses éléments figuratifs qui s'y révèlent d'autre part. En d'autres termes, plus on s'approche du tableau pour voir les voiles, plus on voit que la toile est plate et ne peut héberger les voiles, alors qu'elle nous perd dans sa vague, qu'elle nous noie, et nous pousse à nous en éloigner... C'est le saut dans une telle expérience esthétique qui permet de mieux voir et comprendre une composition autrement disproportionnée, bancale, collant ensemble des clichés (la

tempête romantique qui se donnerait en spectacle, les voiliers poncifs du lointain marin...). En ce sens, le tableau est modifié, et nous avec lui.

Mais si, face à la toile, nous bougeons, et nous transformons notre regard en même temps que le tableau, la photographie bloque la peinture en une image donnée. Si l'expérience du tableau est un parcours sur place de ses différentes visions et versions, le spectacle de leur orchestration possible, ou impossible, la numérisation (dans les pratiques muséales actuelles) donne un seul angle de vision, un seul mode. (Soulignons que ce n'est nullement là une déclamation « réactionnaire » sur la perte de l'aura du tableau une fois reproduit, c'est le rappel que numériser est une forme de traduction, et comme telle une restitution fatalement partielle, parfois éclairante précisément pour cette raison, mais toujours déjà captive et engagée dans une dynamique sémiotique englobante.) Si, devant la toile, nous zigaguons, en frayant un parcours, entre matériaux et figures, sous le signe de l'hétérogénéité, la reproduction, y compris dans les projets les plus avancés de la photométrie, tend à homogénéiser, sous le signe de la normalité. La raison, on la ressasse constamment : le numérique est là pour nous donner *un accès facile* à l'œuvre. C'est exactement le contraire de ce que nous avons vu dans cette étude : le sens de l'œuvre est *dans la confrontation dans la difficulté*. En réalité, les dispositifs numériques devraient nous initier à la difficulté assumée comme telle et s'en faire nos entraîneurs personnels. Concluons alors sur notre place de spectateurs. Le dernier exemple sera la toile la plus célèbre de Courbet : *Un enterrement à Ornans* (fig. 16).

Fig. 16 : Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans* (1849-50), huile sur toile, 315 x 668 cm



Musée d'Orsay, reproduction sur [Wikimédia](#)

Elle est immense : 3 mètres, 15 centimètres sur 6 mètres 68. En plus, elle est on ne peut plus remplie, fourmillant d'une cinquantaine de personnages. Il est clair qu'une reproduction peut très difficilement répercuter l'effet que ce tableau est censé produire ; elle nous le rendra maniable, accessible, bref infiniment plus normal. Sans doute devrait-elle pouvoir tendre à un mode de visualisation en taille augmentée pour suggérer, au contraire, le désarroi produit par *l'Enterrement*, son effet d'inaccessibilité très précisément. Malgré sa place reconnue dans l'histoire de l'art et sa présence dans ce musée si surpeuplé qu'est Orsay, très peu de monde y stationne devant. Par où le spectateur est-il appelé à accéder ? La reproduction fait littéralement écran à la réponse, qui devient évidente lorsque l'on se positionne en face du tableau. En effet, l'image photographique de *l'Enterrement* nous fait errer sur l'horizontale : elle nous fait balayer du regard le défilé funèbre ; mais ce n'est pas là la position la plus confortable du regard lorsque nous sommes en face du tableau, l'horizon étant beaucoup trop haut, et trop vaste. La rencontre avec le tableau accroché nous mène tout naturellement plus bas, dans un espace moins débordant : droit dans la fosse. Cette fosse, vide (c'est un enterrement qui n'est pas encore accompli – en devenir donc –, pour une morte anonyme – événement exceptionnel pour la peinture de l'époque et qui interpelle directement les anonymes que nous sommes comme spectateurs), est en face de nous, précisément à notre hauteur et à notre taille. Cependant, insistons, la reproduction ne la rend-elle pas un élément parmi d'autres ? Et quel sort réserve-t-elle de ce qui nous fait face également, à côté de la fosse, toujours en taille réelle lorsque nous allons voir *l'Enterrement* : le crâne (détail singulier car peu réaliste par ailleurs) ? Et de ce qui nous surplombe, nous guettant de près : le chien ? Encore une fois, les détracteurs de Courbet, qui ont connu le tableau sans passer par les reproductions, s'en indignaient justement : le chien surplombant semble là seulement pour rabaisser la scène et ainsi agresser ses spectateurs, ou en tout cas les positionner littéralement comme inférieurs. Mais le numérique risque très fortement de nous empêcher un tel accès au tombeau cruel du tableau... tout en nous promettant sa meilleure maîtrise¹².

Baschet, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, « folio », 2008.

Colas-Blaise, Marion et Tore, Gian Maria (éd.), « Re- ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Milan, Mimésis, 2021.

Courbet, Gustave, *Écrits, propos, lettres et témoignages*, éd. par R. Bruyeron, Paris, Hermann, « Savoir arts », 2011.

Dahlgren, Anna Näslund et Wasielewski, Amanda, « The Digital U-Turn in Art History », *Journal of Art History*, 90/4, 2021, p. 249-266.

Fried, Michael, *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, 1990; tr. fr. *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne, II*, Paris, Gallimard, 1993.

Galvez, Paul, *Courbet's Landscapes. The Origins of Modern Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 2022.

Gasquet, Joachim et alii, *Conversations avec Cézanne*, éd. par M. Doran, Paris, Macula, 1978 ; nouv. éd. 2011.

Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett; tr. fr. *Manière de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 1992.

Güdel, Niklaus Manuel, *Gustave Courbet – Une enquête sur le paysage*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

Haaren, Suzette von, « Physical Distancing from Manuscripts and the Presence of the Digital Facsimile », *Cambridge Medieval Graduate Students* (blog), may 2020.

Joselit, David, *After Art*, Princetown/Oxford, Princetown University Press, « Point », 2013.

Martin, Pauline et Parise, Maddalena, *L'œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard*, Lyon, Fage, 2012.

Massonnaud, Dominique, *Courbet Scandale. Mythes de la rupture et Modernité*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Orienti, Sandra, *Tout l'œuvre peint de Cézanne*, préface de G. Picon, Paris, Flammarion, 1975 (éd. orig. it., Milan, Rizzoli, 1970) ; rééd. 1995.

Pepi, Mike, « Is a Museum a Database ? : Institutional Conditions in Net Utopia », *e-flux*, 60, 2014, en ligne [🔗](#).

Ruby, Louisa Wood, « Layers of Seeing and Seeing through Layers: The Work of Art in the Age of the Digital Imagery », *The Journal of Aesthetic Education*, 42/2, 2008, p. 51-56.

Tissen, Liselore N. M. et Veldhuizen, Mané van, « Picture-Perfect – The Perception and Applicability of Facsmiles in Museums », *Art & Perception*, 11, 2023, p. 1-53.

Tore, Gian Maria, « *Remake, Rewind, Reset!* La question du "re-" et la leçon des arts et des médias aujourd'hui », dans M. Colas-Blaise et G.M. Tore (éd.), « *Re-* », *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Milan, Mimésis, 2021, p. 15-66.

Tore, Gian Maria et Visetti, Yves-Marie, « Expérience et explication de l'image à l'ère digitale : Une approche critique et utopique », *Signata – Annales des Sémiotique/Annals of Semiotics*, 14, 2023, en ligne.

Notes de bas de page

1. Sandra Orienti, *Tout l'œuvre peint de Cézanne*, préface de G. Picon, Paris, Flammarion, 1975

(éd. orig. it., Milan, Rizzoli, 1970) ; rééd. 1995.

2. La Digital Art History, à savoir l'histoire de l'art qui tire le plus grand profit de la numérisation des œuvres et de la computation ainsi possible, afin de maîtriser les grands corpus d'images, étudie par définition les reproductions digitales des œuvres. C'est dire que les œuvres sont forcément réduites à des images paramétrées. Mais dans quelle mesure une telle réduction est-elle acceptable, à quel prix et avec quel profit ? C'est la grande question escamotée, que notre étude voudrait pointer. Pour une introduction critique récente : cf. Anna Näslund Dahlgren et Amanda Wasielewski, « The Digital U-Turn in Art History », *Journal of Art History*, 90/4, 2021, p. 249-266. Plus spécifiquement, pour le rôle des institutions muséales, qui ont épousé l'idée de devenir des banques de données digitales : Mike Pepi, « Is a Museum a Database?: Institutional Conditions in Net Utopia », *e-flux*, 60, 2014, en ligne [🔗](#). Pour une vaste présentation et discussion de l'apport du numérique à l'expérience et à l'explication de l'œuvre peinte : Gian Maria Tore et Yves-Marie Visetti, « Expérience et explication de l'image à l'ère digitale : Une approche critique et utopique », *Signata – Annales des Sémiotique/Annals of Semiotics*, 14, 2023, en ligne.
3. Pour l'ensemble de ces questions : cf. Marion Colas-Blaise et Gian Maria Tore (éd.), « Re- », *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Milan, Mimésis, 2021.
4. Rarissimes sont aussi les études qui se penchent sur la question en soi d'étudier une œuvre à partir de sa reproduction – question qui est au cœur de cet article. Cf. Louisa Wood Ruby, « Layers of Seeing and Seeing through Layers : The Work of Art in the Age of the Digital Imagery », *The Journal of Aesthetic Education*, 42/2, 2008, p. 51-56 ; Suzette von Haaren, « Physical Distancing from Manuscripts and the Presence of the Digital Facsimile », *Cambridge Medieval Graduate Students* (blog), may 2020 ; Liselore N. M. Tissen et Mané van Veldhuizen, « Picture-Perfect-The Perception and Applicability of Facsmiles in Museums », *Art & Perception*, 11, 2023, p. 1-53.
5. Pour l'épistémologie des *versions*, sur laquelle cet article ne pourra pas s'appesantir : cf. au moins Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett ; tr. fr. *Manière de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 1992. On peut rappeler aussi la philosophie du multiple de Gilles Deleuze, ou la sociologie des modes d'existence de Bruno Latour ; cf. plus en général Gian Maria Tore, « *Remake, Rewind, Reset !* La question du "re-" et la leçon des arts et des médias aujourd'hui », dans M. Colas-Blaise et G.M. Tore (éd.), « Re- », *op. cit.*, p. 15-66.
6. Voir Gustave Courbet, *Écrits, propos, lettres et témoignages*, éd. par R. Bruyeron, Paris, Hermann, « Savoir arts », 2011, p. 259-274 (pour l'auto-comparaison avec le soleil, p. 274), ainsi que la rare étude de technique picturale de Paul Galvez, *Courbet's Landscapes. The Origins of Modern Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 2022 (sur les outils de Courbet, notamment p. 80-81). Cf. aussi Niklaus Manuel Güdel, *Gustave Courbet – Une enquête sur le paysage*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 126 s.

7. La caractérisation de la peinture de Courbet comme art de l'« absorbement » poussé à l'extrême, jusqu'à l'auto-projection étonnante du peintre en activité dans ses propres toiles, est la thèse de Michael Fried qui a fait date en littérature : Michael Fried, *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, 1990 ; tr. fr. *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne, II*, Paris, Gallimard, 1993. Fried explique ainsi un moment-clé des « origines de la peinture moderne », bien qu'il ne pousse pas loin sa thèse pour les natures de Courbet, ce dont se chargera l'étude de Paul Galvez, *Courbet's Landscapes, op. cit.*
8. Joachim Gasquet et alii, *Conversations avec Cézanne*, éd. par M. Doran, Paris, Macula, 1978 ; nouv. éd. 2011, p. 241 (texte de 1926).
9. Cf. le document, malheureusement extraordinaire, sur la place de la photographie dans la démarche scientifique de Daniel Arasse : Martin, Pauline et Parise, Maddalena, *L'œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard*, Lyon, Fage, 2012.
10. Cf. David Joselit, *After Art*, Princetown/Oxford, Princetown University Press, « Point », 2013, qui explique combien l'art à l'ère digitale compte comme « devise » ou « cours actuel » (*currency* ou *current*), une fois réduit en images, à leurs tours entendues comme contenu identifié mais en réseaux variables (la question du *format*, capitale pour le numérique selon Joselit).
11. C'est l'avis aussi de ses illustres contemporains : Ingres, Delacroix, Gauthier, Baudelaire, About... cf. Gustave Courbet, *Écrits, op. cit.*, notamment p. 279 et 361-369. Pour une étude documentée du « scandale » constitué par Courbet, notamment à partir de *La Baigneuse* de 1853 et dans une approche d'analyse discursive, plutôt que d'analyse picturale comme ici : Dominique Massonnaud, *Courbet Scandale. Mythes de la rupture et Modernité*, Paris, L'Harmattan, 2003.
12. En ce sens, le numérique ne ferait que conforter l'approche traditionnelle des œuvres : une approche qui, depuis toujours, n'est jamais assez pragmatiste, assez attentive à leur être « objets », voire « choses » : cf. Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, « folio », 2008.

Auteur

Gian Maria Tore

Université du Luxembourg

gian-maria.tore@uni.lu