La production documentaire au musée d'archéologie : de l'objet à la photographie

The Documentary Production of Archaeology: From Object to Photograph

Dominique Trouche et Emilie Flon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/5169>

DOI : 10.4000/edc.5169

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 129-144

ISBN : 978-2-917562-09-3

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Dominique Trouche et Emilie Flon, « La production documentaire au musée d'archéologie : de l'objet à la photographie », *Études de communication* [En ligne], 40 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edc/5169> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.5169>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© Tous droits réservés

La production documentaire au musée d'archéologie : de l'objet à la photographie

The Documentary Production of Archaeology: From Object to Photograph

Dominique Trouche et Emilie Flon

- 1 Traditionnellement, la photographie est un outil central au musée d'archéologie. De par sa fonction documentaire, elle retrace le parcours de l'objet archéologique de la fouille à la communication publique, en passant par l'inventaire pour accompagner le savoir scientifique (Chéné *et al.*, 1999, 7-16). Dans ce contexte muséal et disciplinaire, l'objet archéologique et la photographie sont tous deux porteurs d'informations : ils sont des documents, qui vont être l'objet de plusieurs lectures et qui vont participer à la construction et à la transmission des connaissances archéologiques en occupant des statuts différents. A la suite des travaux de Viviane Couzinet sur la définition et la construction du document en histoire (2004), nous avons choisi d'explorer la production documentaire dans le contexte particulier du musée d'archéologie. En archéologie comme en histoire, « la manière de travailler le document développée par les historiens [ou les archéologues] construit, au moins en partie, les dimensions qu'ils lui attribuent de fait » (*ibid.*, 20). Au sein du musée d'archéologie, le « travail des documents » (pour reprendre l'expression de Viviane Couzinet) circule du vestige à ses photographies : une interrogation sur la production documentaire doit donc tenir compte des allers-retours entre l'objet et les images produites. Afin de saisir ces « allers-retours », nous nous sommes intéressées aux pratiques et aux représentations de la photographie documentaire du binôme à l'origine de la production photographique dans le contexte muséal : le photographe et le conservateur. Nous abordons donc le document (vestige puis photographie) comme « construit social » (Couzinet, 2004, 25), à partir de son contexte de production.
- 2 Pour ce faire, nous avons mené une enquête ethno-anthropologique sur deux terrains, le Musée départemental de l'Arles antique et le Musée gallo-romain Lyon – Fourvière

de 2009 à 2011¹, fondée sur des observations et des entretiens auprès des acteurs impliqués dans l'usage de la photographie (photographes, conservateurs, mais aussi les services des publics ou de la communication). Partant du constat du développement d'un usage de la photographie documentaire dans ces musées qui n'est plus cantonné au service scientifique, on peut s'interroger sur le sens d'un document en archéologie lorsqu'il sert également pour les services des publics et de la communication : qu'est-ce alors que documenter par la photographie ? Qu'est-ce que la photographie documentaire pour la discipline archéologique et pour les musées d'archéologie ?

- 3 Le rapprochement des terrains d'Arles et de Lyon permet d'obtenir une vue d'ensemble du processus de production documentaire à travers la photographie, car les structures institutionnelles et les pratiques sont proches et à la fois témoignent de différences significatives. D'un côté au musée gallo-romain de Lyon – Fourvière, le travail conjoint des photographes et du conservateur est un pilier dans le fonctionnement du service scientifique. L'enquête fait ressortir les normes d'une pratique scientifique et technique de la photographie documentaire, proche des manuels techniques. D'un autre côté, au musée départemental de l'Arles antique, le départ à la retraite du photographe a été l'occasion d'une externalisation de la fonction, et l'enquête fait ressortir l'implication particulière de la conservatrice dans la production des photographies, et les modalités de sa collaboration avec le photographe prestataire. Après avoir traité ces deux aspects, l'article ouvre la discussion sur les modalités de production photographique au sein de l'univers de pratiques du musée d'archéologie, dans lequel la photographie est le résultat d'une articulation entre les savoirs de la discipline et une interprétation de l'objet archéologique qui peut être partiellement subjective. Dans ce contexte, comment définir et normaliser la production documentaire par la photographie ?

Produire la photographie documentaire : normes dans les pratiques et les représentations

- 4 Deux photographes en poste au musée gallo-romain de Fourvière sont en charge des prises de vue des objets pour l'inventaire, suivent les découvertes lors de fouilles et répondent aux besoins d'images des services des publics et de la communication. S'ils obéissent à des commandes ils n'en sont pas moins considérés comme les spécialistes de la prise d'images dans cette institution muséale et ont, à ce titre, une très grande liberté sur le rendu des images à produire. Ils travaillent en étroite collaboration avec le conservateur lors de la production des photographies d'inventaire, et partagent avec lui des pratiques et des représentations de la photographie documentaire, qui s'articulent autour de normes et procédures. Nous avons distingué trois pôles qui structurent leur rapport au document photographique : des normes sociales qui attribuent une certaine valeur à leurs pratiques ; des normes techniques qui cadrent leurs pratiques ; et une compétence esthétique qui légitime leur autonomie de pratique dans l'institution.
- 5 Premier point, les photographes établissent une opposition entre image et photographie. Le public, avec les téléphones portables ou les appareils photos compacts, font des « images », alors qu'en tant que professionnels les photographes produisent des « photographies ». D'une part, parce que ces derniers utilisent des appareils de qualité ; d'autre part, parce que leur maîtrise des normes de production des photographies et leurs connaissances archéologiques leur permettent d'allier une vision esthétique et une

description documentaire dans une même photographie. Par la réflexion nécessaire à la prise de vue, ils réduisent le nombre d'images produites ; à l'inverse du public, qui photographie à outrance selon les photographes. La distinction posée entre image et photographie participe sans doute à la nostalgie de la photographie argentique. L'adaptation à l'évolution technologique est perçue comme nécessaire mais les questionnements sur les qualités de l'argentique et du numérique perdurent sans réellement être tranchés. La « virtualité » de la photographie numérique est perçue comme équivoque : l'argentique, par ses modes de développement et de manipulation, instaure un rapport physique à la photographie, absent avec le numérique. Ce changement est lié au sentiment exprimé par les photographes d'être en « léthargie » avec le numérique. Cette contradiction dans les discours, entre la prise en compte de la supériorité qualitative de l'image numérique et le sentiment d'une perte de reconnaissance des photographes, dans la qualité des prises de vue, peut s'expliquer par les transformations des tâches quotidiennes des photographes. Elles sont aujourd'hui davantage centrées sur les prises de vue en studio et la gestion numérique de la photothèque alors qu'auparavant ils avaient du temps pour suivre les chantiers de fouille et travailler au développement des clichés en chambre noire.

- 6 Ces deux oppositions image/photographie et numérique/argentique reposent sur des valeurs sociales qui permettent aux acteurs : d'une part de justifier l'importance de leur travail pour mener à bien le suivi documentaire des objets archéologiques, et d'autre part de travailler dans un contexte institutionnel marqué par des budgets plus restreints et, en conséquence, par une réduction de leurs marges de manœuvre. Si l'accès à la technologie numérique, par de nouveaux appareils, a été assez rapide, en revanche le musée ne dispose pas de fonds photographiques destinés à classer et *in fine* valoriser le travail des photographes et donc les archives produites par le service de la conservation.
- 7 Deuxième point, comme opposition à la multiplication, à la facilité et à la rapidité des images numériques, les photographes et le conservateur développent un discours sur les compétences techniques du photographe qui leur permet de souligner les principes de la construction d'une « bonne photographie »², modalité d'explicitation de normes techniques. Ainsi, la photographie est présentée comme une construction mathématique, qui nécessite une réflexion et une composition. Elle doit relever d'une « démarche » ; prendre une « bonne » photographie ne relève pas du « hasard », « c'est d'abord avant tout un état d'esprit » qui mènera à une prise de décision³. Les photographes soulignent par exemple l'importance accordée aux règles de composition dont le nombre d'or et la règle des tiers. La photographie doit également respecter des normes « archéologiques » telles que la prise de vue en studio pour un objet, la présence de la mire, d'un fond en couleur ou encore d'ombres portées destinées à renseigner sur les trois dimensions de l'objet. Celui-ci est documenté par une série photographique, et est lui-même pensé dans une dimension sérielle. Par exemple photographier une poterie signifie documenter d'une part ce qui permet de l'identifier culturellement (et/ou de la dater), c'est-à-dire ce qui la rapproche d'autres poteries connues ; d'autre part documenter ce qui la rend unique dans cette série d'objets : le détail d'un décor ou d'une forme. L'expression de « bonne photographie » revient régulièrement dans les discours et regroupe les dimensions techniques, archéologiques (importance du caractère descriptif de l'objet photographié) et un aspect esthétique. À ce propos, Jan Baetens dans un article fait référence à Lorraine Daston et Peter Galison (2007) qui perçoivent trois époques différentes du concept d'objectivité pour l'histoire culturelle. Après « la fidélité à la

nature » et l'« objectivité mécanique », la troisième période débute au XX^e siècle et signe l'émergence de l'association entre objectivité et interprétation et donc subjectivité (Baetens, 2010, 45-46). La recherche d'un équilibre entre aspects documentaire et esthétique par les photographes du musée gallo-romain de Lyon – Fourvière n'oblitére donc pas l'ambition scientifique des images produites. Elle est au contraire « censée produire une série de données à même de faire avancer les connaissances scientifiques » puisqu'il s'agit de saisir que « l'image fait penser l'archéologue, mais à la condition expresse de pouvoir se soustraire aux attentes documentaires immédiates des scientifiques » (Baetens, 2010, 52). L'expression de « bonne photographie » a été employée par Pierre Bourdieu, à dessein, pour remplacer celle de « belle photographie » (Bourdieu, 1965, 162). Les représentations des photographes sur les « bonnes photographies » sont sous-tendues par un jugement de valeur et de goût sur la pratique des photographes amateurs et visent à instaurer une distance en soulignant objectivement le statut et les compétences du professionnel. Les photographes affirment de cette façon leur légitimité.

- 8 Troisième point, en tant que professionnel de la photographie, les photographes portent aux yeux des autres acteurs du musée une compétence esthétique inhérente à leur statut qui conditionne leur autonomie. Ils sont porteurs d'un « œil d'expert » à même de déterminer la meilleure caractéristique de l'objet à mettre en valeur dans la photographie. Ce sont également eux qui transmettent les clichés de la photothèque lorsque des services en ont besoin pour des publications scientifiques, de médiation, de communication ou pour des demandes émanant du public ; bien que la sélection opérée par les photographes fasse l'objet par la suite, dans les différents services, d'une seconde sélection fondée sur leur besoin. Les connaissances archéologiques des photographes couplées à leur statut et à cette dimension esthétique immanente produite par des « artistes », comme les entretiens l'ont montré, suffisent à expliquer leur marge de liberté dans l'institution. En tant que photographe, les acteurs expliquent qu'ils sont à même de savoir ce qu'il faut montrer à travers la photographie. L'intention artistique n'est pas posée et analysée par le conservateur et les photographes du musée, au contraire de la dimension esthétique qui est en revanche associée à des procédures normatives (éclairage, connaissances archéologiques, mise en scène de l'objet, etc.).
- 9 Pour conclure sur la production de la photographie documentaire à partir du terrain lyonnais, la co-présence d'un conservateur et de photographes pour mener à bien la couverture photographique des objets se traduit par un consensus autour de la photographie documentaire. Les documents photographiques produits par ce binôme sont élaborés dans le but de délivrer une information. La photographie documentaire est conçue comme « document par intention »⁴ par l'articulation de normes techniques (comme les manuels de photographie d'archéologie l'explicitent : Racinet, 1988 ; May, 1998 ; Chéné *et al.*, 1999), de connaissances fines de l'archéologie attendues dans ce contexte institutionnel, et d'une compétence esthétique reconnue dans l'institution muséale. Ce document photographique par intention s'adapte à l'objet archéologique, en faisant ressortir ses caractères génériques tout en rendant lisibles ses particularités.

Produire l'objet archéologique comme document à travers la photographie : pratiques d'interprétation

- 10 Jusqu'en 2009, la situation au musée départemental de l'Arles antique était similaire à celle du musée gallo-romain de Fourvière : la présence d'un photographe à demeure

permettait au musée de répondre à ses besoins de clichés. Suite à son départ à la retraite⁵, son poste a été transformé pour répondre aux nécessités de renseignement du nouvel inventaire numérisé. La conservatrice a alors pris en charge les campagnes de photographies effectuées désormais par des photographes prestataires extérieurs sur appel d'offres. En opposition à Fourvière où les photographes interviennent en tant que professionnel de l'image possédant les codes de la prise de vue archéologique, à Arles c'est la conservatrice qui possède, comme compétences, tout à la fois un savoir archéologique et des intentions précises : la photographie doit révéler, selon elle, le regard « originel » porté sur l'œuvre, celui « pour lequel l'objet a été prévu ». La photographie est alors un processus qui vise à inscrire par la prise de vue une interprétation documentaire de l'objet en fonction des connaissances archéologiques de la conservatrice, interprétation qui porte sur l'intentionnalité des hommes du passé producteurs de l'objet. Par conséquent, les normes techniques et les compétences esthétiques mobilisées lors de la production photographique doivent être au service de ce projet interprétatif.

- 11 Lorsque la conservatrice lance un appel d'offres pour compléter la numérisation des collections permanentes, celui-ci n'indique pas d'autres informations qu'une couverture d'un certain nombre d'objets archéologiques à effectuer sur une durée. La particularité d'Arles est l'investissement de la conservatrice dans la production des photographies par le professionnel : derrière l'aspect documentaire de base, impératif pour chaque image, elle développe sur les photographies à produire une réelle intentionnalité, un parti-pris esthétique et archéologique fort. À chaque objet et à chaque campagne ce parti-pris singularise le regard de la conservatrice, ce qu'elle souhaite donner à voir aux scientifiques comme au public. Si les photographies ont un objectif documentaire, elle recrute des photographes qui ont une ligne artistique singulière et qui répondront ainsi au regard qu'elle porte. Pour le buste de César, découvert dans le Rhône en 2007, seul buste connu réalisé du vivant de l'empereur, elle a tenu à montrer l'humanité de César⁶. La conservatrice a ainsi souligné visuellement les particularités du buste sculpté qui montre toutes les spécificités connues du visage de César (calvitie, nez, fossette supra-thyroïdienne). Du vivant de César (à l'inverse de la période augustienne), les bustes réalisés ne magnifiaient pas un individu à des fins politiques, au contraire les sculpteurs s'attachaient à reproduire fidèlement le sujet. Ainsi le travail très fin du sculpteur dévoile un visage qui, par les éclairages, apparaît avec une humanité troublante, la pierre ayant été façonnée comme une peau au grain fin. Par exemple, certaines photographies s'attachent à montrer la transparence du marbre autour du lobe de l'oreille de César. Ce faisant, les photographies produites détournent le regard de l'objet archéologique pour l'amener sur un être regardant les spectateurs de l'image. Le buste de César semble prendre vie, comme s'il avait été photographié de son vivant ; le présent de l'image photographique redouble en quelque sorte le sens de l'expression barthésienne du « ça a été ». D'une part la photographie de César renvoie à l'espace-temps de l'acte photographique proprement dit. D'autre part, cette photographie produit également un sentiment de « résurrection » évoqué par Roland Barthes (Barthes, 1980, 129) ; le sujet photographique renvoie non pas à l'espace-temps de la prise de vue mais à celui de la fabrication de l'objet archéologique du vivant de César en l'occurrence.
- 12 La conservatrice reconnaît la dimension fortement subjective des photographies produites. Toutefois elle souligne combien l'objet, à ses yeux, porte en lui cette humanité qui permet à chacun de voir un être vivant dans la photographie. Si la conservatrice

souligne combien le regard du photographe est primordial, ses intentions et ses orientations lors des prises de vue sont capitales. Elle a ainsi passé des heures avec le photographe n'hésitant pas à diriger les prises de vue par les modifications des éclairages, le positionnement de l'appareil ou le fond de l'image pour obtenir ce regard considéré comme « originel » sur l'objet. Si la conservatrice souligne les compétences artistiques du photographe choisi pour la prestation, force est de constater que l'intentionnalité propre à chaque image produite est bien de son fait. Elle ne pense pas seulement l'objet en terme archéologique mais le regarde dans un au-delà. L'objet n'est pas saisi uniquement pour une intentionnalité communicationnelle, mais il prend par la maîtrise scientifique, le regard élaboré et le savoir-faire de la conservatrice, des dimensions qui lient étroitement documentaire et esthétique. En un sens, la rencontre entre un photographe prestataire choisi pour son sens artistique et le regard de la conservatrice, dont les compétences dépassent le cadre archéologique, produit des photographies utilisées autant pour la conservation que pour la médiation et la communication et qui témoignent d'un fort partage des compétences lors des décisions à l'origine des prises de vue.

- 13 L'engouement pour l'exposition temporaire sur César entre 2010 et 2011, dont une des photographies, prises par le binôme photographe prestataire-conservatrice, a été utilisée comme principal visuel sur l'affiche de la campagne de communication, a eu des retentissements auxquels le musée n'était pas préparé. La photographie utilisée pour l'affiche a fait l'objet de nombreuses demandes médiatiques et du public. Or, le photographe prestataire a fait valoir ses droits. Le musée ne s'étant pas protégé, il ne peut plus utiliser et distribuer les photographies de cette campagne pour d'autres domaines que la conservation. L'accent placé par l'institution sur la production et la gestion des archives numériques a ainsi produit une réorganisation des postes et des fonctions portant sur la production des photographies documentaires. La question de l'institutionnalisation de cette nouvelle répartition se pose à travers le problème des droits d'auteur sur des images dont les modalités de production et les usages sont autant documentaires et scientifiques (liés à l'inventaire muséal) qu'esthétiques et commerciaux. Françoise Benhamou et Dominique Sagot-Duvaurox posent justement la question de « la notion d'auteur dans une économie de commande » et soulignent « la forte pression à la contractualisation des relations auteurs/producteurs » qui tend ainsi à affaiblir les auteurs (Benhamou et Sagot-Duvaurox, 2007/8, 5 et 16). Cette problématique est amplifiée à Arles par le regard directif de la conservatrice sur le travail du photographe. La complexité artistique actuelle tend à multiplier les auteurs, et la création devient un acte collectif qui rend plus difficile de saisir le degré d'intervention des différents auteurs (Moureau, Sagot-Duvaurox, 2002, 37-38). La double-auctorialité, dans le cadre des prises de vue à Arles entre la conservatrice et le photographe prestataire, a imposé une solution pragmatique à travers des appels d'offres explicites qui définissent la propriété exclusive du musée sur les photographies commandées, afin que le musée respecte sa mission publique et notamment celle de la gratuité des images dans le cadre de sa politique interne.
- 14 Pour conclure sur le terrain arlésien, la conservatrice élabore, par l'interprétation archéologique, un regard « originel » sur l'objet archéologique que la photographie doit retrouver et traduire. Sa représentation des images produites n'est pas explicitée en termes d'esthétique ou d'artistique. Mais de manière similaire à Lyon, c'est le choix d'artistes-photographes qui fait la différence. Ce regard « originel » de la conservatrice est une construction à posteriori qui articule connaissances fines de l'objet archéologique

et questionnements sur l'image pour documenter des objets muséaux. Son regard vise à lire un objet en traduisant visuellement ce que celui-ci dit des intentions de son créateur. Ce processus porte en lui une part de fiction parce qu'il s'agit à partir de traces présentes sur l'objet et des connaissances scientifiques sur la période concernée, d'imaginer et de projeter ce que l'artiste et l'artisan ont voulu faire dire à leur objet. Cela coïncide avec l'analyse de Jan Baetens d'une « immixtion de la 'fiction' dans le champ de la photographie scientifique » (Baetens, 2010, 48) qu'il présente ainsi :

Négativement parlant : non pas le rejet, mais le dépassement, la régionalisation de la photographie documentaire. Positivement parlant : l'adjonction à la palette des techniques photographiques d'une visée « esthétique », dont le but n'est pas de projeter sur le monde le point de vue du photographe, mais de produire des images qui aident à pratiquer l'archéologie d'une manière différente [...] (Baetens, 2010, 48).

- 15 Dans le processus à l'origine des images, la conservatrice utilise donc une forme de fiction au sens de « construction d'un monde », qui mêle ses connaissances archéologiques sur la période avec sa sensibilité personnelle pour inscrire dans l'image l'intention attribuée au (x) sculpteur(s) du buste de César. La photographie permet ainsi de saisir, en sus de la déduction scientifique, l'objet à l'origine. Si l'archéologie mobilise régulièrement ce mode heuristique, dans l'activité de recherche ou à l'occasion de son exposition au public (Flon, 2012), l'intérêt ici est de souligner la position de la photographie documentaire dans ce processus. Elle devient l'inscription volontaire de l'interprétation d'un document par attribution (l'objet archéologique), soit un objet qui « devient document à partir du moment où l'on y cherche une information » (Frayssé, 2011, 44).

Pour conclure : vers une identification du processus documentaire par la photographie au musée d'archéologie

- 16 L'étude des représentations et des pratiques de la photographie documentaire chez les acteurs responsables de la production photographique (photographes et conservateurs) dans deux musées archéologiques, visait à questionner la production de documents en archéologie à travers la photographie dans un contexte situé. L'enquête y a identifié deux facettes de la production de photographies documentaires d'objets archéologiques : l'une fait ressortir le caractère normé de cette production, sans toutefois aller jusqu'au protocole ; le rapport aux objets qui s'y exprime s'identifie dans le principe sériel : série des photographies qui décrivent toutes les faces de l'objet, série d'objets aux caractéristiques communes et aux détails uniques. L'autre facette souligne la variabilité des exigences de ce type de photographie en fonction des qualités propres des objets, interprétés comme des documents uniques. Que peut-on en conclure sur l'usage de la production de la photographie dans une perspective documentaire ?
- 17 Examinons, au regard de notre contexte institutionnel situé, les quatre paramètres retenus par Viviane Couzinet pour définir les dimensions du concept de document à partir de la méthodologie historique⁷ : la valeur ou le crédit accordé au document, le rôle du contenu documentaire au sein d'enjeux à identifier, l'importance du contexte de production initiale du document et la prise en compte du support documentaire. En archéologie, la valeur ou le crédit accordé au document dépend pour beaucoup des conditions de la fouille et de la position du vestige dans le contexte archéologique

(stratigraphie, dimension spatiale, hypothèses sur la perturbation des sols, etc.). Les enjeux à dégager afin de replacer le document dans une problématique plus générale dépendent, comme en histoire, des savoirs de la discipline et des compétences du chercheur.

- 18 En revanche l'importance du contexte de production initiale du document et la prise en compte du support documentaire sont directement impliquées dans la production de la photographie documentaire. On a vu que le projet interprétatif de la conservatrice du musée d'Arles se focalise sur la réinsertion de l'objet-document dans son contexte de production, afin d'inférer les intentions de son producteur. Ainsi, comme en histoire, replacer le document dans son contexte historique et idéologique, « dans la période qui l'a vu naître permet de comprendre le sens que lui a attribué son auteur ou son commanditaire » (Couzinet, 2004 : 24). L'objectif est alors d'inscrire cette interprétation de l'objet archéologique par la prise de vue photographique. La photographie devient le support de l'interprétation de l'objet archéologique, et par là même un document de seconde main pour la recherche archéologique. Dans ce processus, il est évident que la prise en compte du « support » documentaire, autrement dit des caractéristiques propres de l'objet photographié, est essentielle. La photographie devra faire ressortir certains traits physiques de l'objet, sur lesquels porte l'interprétation scientifique. La prise de vue traduit un rapport à l'objet comme document, unique et/ou inscrit dans une série construite par la discipline archéologique.
- 19 C'est pourquoi la production photographique en archéologie, si elle est cadrée par des normes, ne peut faire véritablement l'objet d'un protocole. Cette situation s'explique aisément à l'observation de la construction de la photographie et de l'objet archéologiques comme documents : la photographie est l'inscription d'informations propres à chaque objet (forme, traces des matériaux ayant servi à la fabrication, usure liée à l'usage, peintures, etc.) accessibles par l'interprétation scientifique et sensible. Cette souplesse dans les normes de production facilite la multiplicité des usages des photographies produites à des fins documentaires, par exemple lorsque le service de la communication du musée utilise l'une de ces photographies pour l'affiche de l'exposition phare du musée. L'objectif initial de la prise de vue (« révéler l'objet » et les intentions de son producteur) insufflé une présence à l'objet photographié et une ouverture dans la lecture de la photographie qui permettent sa médiatisation, indépendamment des savoirs archéologiques à l'origine de l'image.

BIBLIOGRAPHIE

Baetens J., (2010), *Photographie et sites archéologiques : vers un art « in situ » ?*, in *Visible*, n° 6, pp. 41-54.

Barthes R., (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 192 p.

Benhamou F. et Sagot-Duvauroux D., (2007/8), *Économies des droits d'auteurs. V. Synthèse*, in *Culture études*, n° 8, pp. 1-16.

- Bourdieu P. et Castel R.** (dir.), (1965), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 368 pages.
- Chéné A., Foliot P. et Réveillac G.**, (1999), *La Pratique de la photographie en archéologie*, Aix-en-Provence, Episud, 143 p.
- Couzinet V.**, (2004), *Le document : leçon d'histoire, leçon de méthode*, in *Communication et langages*, n° 140, pp. 19-29.
- Frayse P.**, (2011), *Document*, in *Approche de l'information-documentation. Concepts fondateurs*, Cécile Gardiès (dir.), Toulouse, Cépaduès, pp. 36-73.
- Flon É.**, (2012), *Les mises en scène du patrimoine : Savoir, fiction et médiation*, Paris, Hermès/Lavoisier, (à paraître).
- Maresca S.**, (2010), *Photographes, sociologie d'une profession mal connue*, <http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/MP3/colloquesenat/2903maresca.MP3>, date de la dernière visite : 18 mai 2011.
- May K.**, (1998), *Imaging the ancient*, Philadelphie, The University Museum/University of Pennsylvania, 58 p.
- Meyriat J.**, (1981), *Document, documentation, documentologie*, in *Schéma et schématisation*, n° 14, pp. 51-63.
- Moureau N. et Sagot-Duvauroux D.**, (2002), *Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur*, in *Revue d'économie industrielle*, vol. 99, pp. 33-48.
- Racinet P.**, (1988), *Photographie, art, archéologie*, in *Histoire médiévale et archéologie*, vol. 2, pp. 147-151.

NOTES

1. Nos travaux s'inscrivent dans le cadre du programme ANR Jeunes Chercheurs *Médiations Photographiques du Patrimoine : la photographie documentaire, outil et média* (Medphopa ; ANR-08-JCJC-0117), porté par Cécile Tardy (Equipe Culture et Communication de l'Université d'Avignon). Nous remercions le Musée départemental de l'Arles antique et le Musée gallo-romain Lyon – Fourvière pour nous avoir accueillies dans le cadre de cette recherche, ainsi que toutes les personnes qui se sont prêtées au jeu de l'entretien.
2. On retrouve une attention similaire portée aux dimensions techniques dans la description du type d'appareil nécessaire en archéologie pour une « bonne photo-graphie » terrestre et aérienne (Dassier, 1978, 44 ; Chéné *et al.*, 1999, 25-26).
3. Les citations entre guillemets sont ici des extraits de nos entretiens avec les photographes.
4. Un document fait pour communiquer une information par intention de son auteur ; le document a alors « des fonctions principales et des fonctions subordonnées qui sont à prendre en compte pour interpréter correctement l'information transmise » (Frayse, 2011, 44 ; d'après Meyriat, 1981).
5. Sylvain Maresca souligne le faible taux de renouvellement des postes de photographe et le vieillissement des acteurs. Voir Maresca S. (2010), « Photographes, sociologie d'une profession mal connue », <http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/MP3/colloquesenat/2903maresca.MP3>, date de la dernière visite : 18 mai 2011.
6. En revanche, pour le buste d'Auguste, dans le cadre d'une réflexion sur le pouvoir, la conservatrice a engagé un photographe qui travaille sur les figures du pouvoir. Voir « Olivier

Roller : les figures du pouvoir », Interview par Raphaël Schott, <http://www.galerie-photo.com/olivier-roller-figure-du-pouvoir.html>, date de la dernière visite : 18 mai 2012.

7. La comparaison entre les méthodes de l'histoire et de l'archéologie n'étant pas l'objet de cet article, les rapprochements qui sont faits ici concernent l'acception de la notion de document. La démarche globale de la construction du document en archéologie est proche de celle de sa construction en histoire, depuis que celle-ci (avec l'École des Annales dans les années 1930) donne également le statut de trace aux documents non écrits et aux témoignages involontaires, de phénomènes économiques, sociaux ou culturels inscrits dans la durée, mais aussi potentiellement dans des objets (Couzinet, 2004).

RÉSUMÉS

Cet article étudie la production du document au sein des musées d'archéologie à travers la photographie. Basée sur une étude empirique des binômes d'acteurs conservateur/photographe dans deux musées, les auteurs montrent que la prise de vue traduit un rapport à l'objet comme document, unique et inscrit dans une série d'objets construite par les savoirs de la discipline. Le support documentaire et le contexte de production initiale du document sont directement impliqués dans la production de la photographie documentaire, car ils permettent de situer l'objet dans une série tout en identifiant ses caractéristiques uniques. La photographie devient le support d'interprétation de l'objet : l'objet archéologique est le document de première main, quand la photographie est un document de seconde main.

This article discusses the collaboration between photographer and curator during the documentary photography production, in the specific context of an archaeological museum. It shows that filming reveals the archaeological object both as a single and a serial document. Two aspects have to be considered: the initial context of production of the document, and its physical specificities. Photography stands as the inscription of the artifact interpretation. The sections in this special issue are organized as follows: While the first part explores cross-fertilization between theory and practice, the second questions the input provided by the adoption of constructivist epistemologies.

INDEX

Mots-clés : document, archéologie, musée, photographie, objet, information

Keywords : document, archaeology, museum, photograph, archaeological object, information

AUTEURS

DOMINIQUE TROUCHE

LERASS (EA 827), équipe MICS – Université Paul Sabatier, Toulouse 3

Dominique Trouche, LERASS (EA 827) – équipe MICS, Université Paul Sabatier – Toulouse 3, Médiations des connaissances (rapport à l'histoire et à la mémoire), Évolution de la fonction

sociale et symbolique des dispositifs de communication. Trouche D., (2010), *Les Mises en scène de l'histoire. Approche communicationnelle des sites historiques des Guerres mondiales*, Paris, L'Harmattan (coll. Nouvelles études anthropologiques). Lambert E. et Trouche D., (2011) (dir. 2009), *Art, mémoire et territoire*, in Sciences de la société, n° 78. Adresse électronique : dtrouche@gmail.com.

EMILIE FLON

Centre Norbert Elias (UMR 8562), équipe Culture et Communication, UFR SLA – Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Emilie Flon, Centre Norbert Elias (UMR 8562) – équipe Culture et Communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, UFR SLA. Ses recherches interrogent les, à partir d'une approche technosémiotique en situation d'usage des modes de médiation incarnés dans les dispositifs de communication. Modalités discursives, rapport au temps et à l'espace impliqués par les mises en scène et leurs médiations dans les domaines de l'archéologie, du voyage touristique et du patrimoine. Flon É. et Jeanneret Y., (2010), « La notion de schème organisateur, outil d'analyse sémio-pragmatique des écrits d'écran », RIHM : revue des interactions humaines médiatisées, vol. 11, n° 1. Revue en ligne : <http://europia.org/RIHM/V11N1.htm>. Flon É., (2012), *Les mises en scènes du patrimoine. Savoir, fiction, et médiation*, Paris, Hermès/Lavoisier (coll. Médiation, Communication et construits sociaux). Adresse électronique : flon.emilie@gmail.com.