

Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett

L'œuvre et sa réplique

1. Vue d'une salle de l'exposition « Deep Fakes: Art and Its Double », Lausanne, Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, 17 septembre 2021 – 1^{er} mai 2022, avec la statue numérisée en 3D de *Sainte Cunégonde* de l'abbaye Saint-Michel de Bamberg. Le projecteur numérique Insight 4k HFR 360 Multi-View 3D a été spécialement développé pour permettre une consultation simultanée par plusieurs visiteurs.



« Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible¹. » Depuis cette célèbre assertion de Walter Benjamin, formulée pour la première fois en 1935, la question de la reproduction en art s'est considérablement actualisée. Bien loin de susciter une « perte d'aura » de l'œuvre, toujours fondamentale, comme en attestent les foules qui se pressent dans les grands musées, la reproduction est un outil depuis longtemps indispensable à la diffusion et à la connaissance des œuvres, et elle est omniprésente dans la culture visuelle contemporaine. Pour certains publics, la reproduction peut même être le seul accès possible à l'art ; les récents événements liés à la crise sanitaire de 2020-2021 ont révélé – et peut-être même encore accentué – un fort besoin d'images permettant de garder le contact avec des collections parfois lointaines². L'apparition et le développement de nouvelles technologies numériques ces dernières années sont pour beaucoup dans ce renouvellement du regard porté sur la reproduction. Des scans en très haute définition librement accessibles sur le Web³ aux *deep fakes*⁴ (fig. 1), en passant par la réalité virtuelle⁵, les modalités de la reproduction en art se sont aujourd'hui diversifiées, définissant par là-même de nouveaux usages. Ces technologies s'inscrivent dans une longue histoire du perfectionnement des techniques de reproduction, qui, depuis le moulage jusqu'à la photographie, ont permis pendant des siècles de répondre au besoin de multiplier l'œuvre, d'en garder une trace, de diffuser son image. Au-delà de la simple copie, ce numéro de la revue *Histoire de l'art* invite à considérer sur un temps long l'ensemble des techniques de reproduction et leurs usages, notamment

dans la pratique de la discipline de l'histoire de l'art, mais aussi dans le domaine des musées, du patrimoine et, *in fine*, de la création artistique.

Techniques, acteurs et circuits de diffusion

L'invention de techniques de reproduction grâce à des outils, des matériaux, des procédés mécaniques ou industriels, constitue, depuis l'Antiquité, un enjeu majeur de la production artistique, dont

il convient de garder à l'esprit la dimension esthétique, commerciale, socio-économique, mais aussi juridique. Les cas abordés dans ce numéro embrassent ces différentes approches et permettent de rendre compte de grandes inflexions sur le plan historique.

Pour les images en deux dimensions, l'époque moderne puis le XIX^e siècle ont été, avec l'invention de l'imprimerie, des procédés de l'estampe et de la photographie, des moments clefs de réflexion sur le statut des reproductions comme œuvres uniques et autonomes. Il en fut de même avec les objets en trois dimensions, grâce aux outils d'agrandissement ou de réduction. Dans la Rome post-tridentine, les *Agnus Dei*, petites figures en cire qui circulaient dans les milieux pontificaux, curiaux et diplomatiques, constituent pour Anne Lepoittevin un motif d'enquête privilégié afin de comprendre les enjeux multiples de la citation ou de la reproduction d'œuvres romaines sous la forme d'objets de dévotion tridimensionnels, dans des cercles d'abord restreints puis de plus en plus larges au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle. Antoine Gallay montre quant à lui comment, alors même que l'estampe est reproductible, artistes, marchands et collectionneurs ont pu chercher, aux XVII^e et XVIII^e siècles, à donner aux épreuves rares un supplément de valeur, jusqu'à volontairement mettre en place des stratégies de limitation de tirage, pour conserver le gain de valeur associé à la rareté. Cette stratégie fut souvent mise en œuvre par les artistes au XX^e siècle, y compris dans des médiums comme la tapisserie. L'étude de Laura Pirkelbauer consacrée à la collectionneuse et marchande Marie Cuttoli, qui a commandé entre les années 1930 et 1960 des tapisseries d'après des peintures ou des photographies d'artistes contemporains, fait ainsi état de sa volonté de limiter les tissages à deux ou trois exemplaires, parfois même un seul.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'invention de la photographie est entrée en concurrence avec les techniques traditionnelles et nouvelles de l'estampe, en particulier la lithographie. Il n'est pas anodin, comme le montre l'article de Steffen Siegel traduit pour la première fois en français à l'occasion de ce numéro thématique, que Nicéphore Niépce ait utilisé des estampes anciennes pour mettre au point et faire la démonstration de son procédé d'héliographie, en parallèle de son expérimentation de la *camera obscura*. Le déclin de la gravure d'interprétation dans la seconde moitié du XIX^e siècle, encouragée de manière isolée à travers la politique d'une institution d'État telle que la Chalcographie du musée du Louvre, étudiée par Jean-Gérald Castex et Cloé Viala, est ainsi imputable en partie aux perfectionnements de la photographie.

Pour la sculpture également, les techniques de reproduction mécanique mises au point après la Révolution ont profondément modifié la manière de répliquer des œuvres dans différents formats et matériaux, parfois dans une perspective d'industrialisation. C'est le cas des bronzes édités dans certains ateliers parisiens spécialisés, tels que ceux des Barbedienne, à destination des musées comme des particuliers, analysés par Élodie Voillot. Des techniques de reproduction spécifiques ont pu également être au cœur de l'activité de création de certains artistes. L'étude de Federica Vermot consacrée au sculpteur tessinois Vincenzo Vela montre que celui-ci employait, comme d'autres de ses contemporains, tant la photographie que le moulage d'après nature. Par ailleurs, François Blanchetière propose une approche inédite de l'usage du pantographe par Auguste Rodin, étape cruciale dans la production de ses œuvres de grand format.

Les reproductions posent aussi des problèmes juridiques pouvant conduire à des litiges ou à une nécessité de contrôle strict, comme cela a été le cas dès l'invention



2 Marcantonio Raimondi d'après Albrecht Dürer, *La Visitation*, 1506, burin, 30,2 x 21,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie (Rés. EB-5 (+, 14)-BOITE ECU). Le monogramme de Dürer est repris sans que le nom de Raimondi soit mentionné.

de l'estampe. À ce sujet, les conflits entre Marcantonio Raimondi et Albrecht Dürer sont bien connus⁶ (fig. 2). Si de nombreux artistes ont cherché depuis la Renaissance à contrôler la diffusion de leur œuvre à travers différents médiums, la question des droits d'auteurs, en particulier concernant les reproductions photographiques d'œuvres d'art, constitue un débat très actuel, et d'autant plus important à l'heure du libre accès. Pour ne citer que deux exemples européens, la France et l'Allemagne ont adopté des législations très différentes en matière d'utilisation des images dans les publications imprimées ou électroniques⁷. En vertu du droit de citation (*Bildzitat*) prévu dans la loi sur le droit d'auteur (*Urheberrechtsgesetz*)⁸, il est possible, en Allemagne, d'utiliser pour des publications scientifiques des images déjà publiées par ailleurs, que celles-ci soient ou non protégées par un droit d'auteur, à condition qu'elles ne soient pas modifiées et fassent l'objet d'une analyse intellectuelle – les utilisations à des fins seulement illustratives étant proscrites. En France, les chercheurs doivent composer au cas par cas, y compris pour les reproductions d'œuvres appartenant au domaine

public et conservées dans des collections publiques, ce qui n'est pas sans poser problème au regard du nombre souvent important d'illustrations nécessaires aux publications en histoire de l'art.

La reproduction comme outil de l'histoire de l'art

La reproduction – photographies, moulages, projections – a occupé et occupe toujours une place centrale dans les pratiques pédagogiques de l'enseignement de l'histoire de l'art. Entre musées et universités, les collections de moulages sont emblématiques des usages hybrides, à la fois scientifiques et pédagogiques, de ces objets longtemps délaissés par ces institutions, ce que montre l'étude de Sarah Betite, Lina Roy et Anne-Laure Sounac sur le cas lyonnais à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

Les projections lumineuses, au potentiel résolument spectaculaire, susceptibles de toucher un public aussi bien savant que populaire, comme celui des conférences données entre 1900 et 1914 par Raphaël Gaspéri, analysées par Hélène Zanin, constituent depuis la fin du XIX^e siècle l'un des principaux supports de l'enseignement de l'histoire de l'art. Leurs potentiels, leurs limites et leurs biais⁹ apparaissaient déjà dans les réflexions pionnières menées par Heinrich Wölfflin sur les conséquences de l'inversion fortuite des plaques de verre qu'il présentait à ses étudiants avec deux projecteurs lors de ses cours, et qui ont conduit

aux développements célèbres de ses *Réflexions sur l'histoire de l'art*¹⁰. De l'apparition du diaporama au PowerPoint, une approche critique de l'usage de la reproduction dans les salles de cours comme dans les livres et revues s'est constituée au xx^e siècle avec, comme points de réflexions majeurs, la question du détail, de l'agrandissement et de la réduction ainsi que celle de la couleur¹¹. En 1943 déjà, James M. Carpenter s'opposait à l'usage des diapositives couleurs à des fins pédagogiques sous prétexte qu'elles étaient susceptibles de biaiser la perception que pouvaient avoir les étudiants des œuvres ainsi reproduites, la photographie ne pouvant se substituer, selon lui, à l'observation des objets *de visu*¹². Dans ses éditions comme dans la revue *Cahiers d'art*, Christian Zervos n'hésitait pas à jouer avec les détails et les agrandissements de clichés monochromes pour monumentaliser et magnifier certaines œuvres, comme le souligne l'étude d'Eleni Stavroulaki à partir de l'exemple des objets préhistoriques. Les publications d'André Malraux, en particulier *Le Musée imaginaire*¹³ et ses 147 planches en noir et blanc comparant des œuvres de différentes époques et continents, s'inscrivaient aussi dans cette approche, de même que la collection « L'univers des formes » (Paris, Gallimard, 1955-1997), conçue par lui et dans laquelle les images jouent un rôle fondamental¹⁴.

Les risques engendrés par une perte de contact avec la matérialité de l'objet ont, de manière paradoxale, été perçus parallèlement à l'augmentation de la qualité des reproductions, que ce soit sur papier ou sur écran. L'accès à des quantités de plus en plus importantes d'images sur Internet contribue à actualiser ce débat déjà ancien. Le haut niveau de définition de certains clichés ou scans numériques – y compris en 3D – conduit aujourd'hui à s'interroger davantage sur la manière dont les reproductions peuvent au contraire dépasser, en termes de possibilités de visualisation, l'observation directe¹⁵. Ces enjeux d'expérience matérielle de l'art sont aujourd'hui particulièrement importants en termes de muséologie, tant dans une perspective de médiation que dans la présentation de reproductions d'objets, qu'il s'agisse de moulages ou de photographies, par exemple. Si les reproductions constituent des outils fondamentaux pour l'histoire de l'art, l'étude de leurs modalités d'utilisation par les chercheurs permet de porter un regard réflexif sur les méthodes et l'épistémologie de la discipline dans tout sa diversité. De l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg (fig. 3) à la photothèque de Bernard Berenson, du *connoisseurship* à l'iconologie, les reproductions ont pu ainsi servir des desseins divers et sont l'un des fondements essentiels de la démarche scientifique.

La reproduction dans le champ des pratiques muséographiques et patrimoniales

« Une œuvre photographiée est à demi-sauvée¹⁶ », écrivait Jacques Thuillier en 1986. La reproduction d'une œuvre permet en effet sa survie dans les mémoires, notamment lorsque l'original est conservé dans la réserve d'un musée ou a disparu. Dans ce dernier cas, le moulage et la photographie prennent valeur de témoignage et de document irremplaçables. L'exposition « Das verschwundene Museum » (Le musée disparu), organisée au Bode-Museum de Berlin en 2015, qui présentait notamment des agrandissements photographiques d'œuvres détruites durant la Seconde Guerre mondiale, a souligné à la fois l'importance historique et patrimoniale des reproductions, mais aussi leur fort potentiel émotionnel¹⁷. Alliée de la mémoire, la reproduction est également l'outil privilégié de la conservation du patrimoine existant, quand celui-ci est particulièrement fragile. Dans ce numéro,

Justine Bohbote évoque par exemple l'Enquête sur le mobilier traditionnel, menée entre 1941 et 1946 sous l'égide de Pierre-Louis Duchartre, Urbain Cassan et Georges Henri Rivière. Conçue dans le but de constituer un « conservatoire de savoir-faire et de modes de vies vernaculaires », elle suscita des centaines de moulages et de photographies de pièces de mobilier et d'ornements, particulièrement précieuses en raison de la dispersion, voire de la disparition des originaux. Dans un autre registre, la contribution de Christine Vivet-Peclet, en abordant l'usage des moulages au sein de la galerie Demotte, entre la France et les États-Unis dans la première moitié du xx^e siècle, rappelle que des tirages en plâtre ont parfois pu se substituer dans les musées à des œuvres originales – non sans susciter à plusieurs reprises quelques remous judiciaires.

À une tout autre échelle, les reproductions de sites archéologiques particulièrement sensibles sous forme de fac-similés – grottes ornées préhistoriques, tombeaux égyptiens – bénéficient d'une large couverture médiatique et ne cessent d'attirer un public fasciné par l'usage de technologies toujours plus sophistiquées, mises au service d'une illusion qui se veut parfaite et d'une expérience « authentique¹⁸ ». Le caractère « à l'identique » de ces reproductions est par ailleurs souvent invoqué à propos de la reconstruction d'édifices endommagés ou détruits. Les récents débats sur la reconstruction de la flèche de Notre-Dame de Paris ont ravivé cette question, mettant en valeur les limites intrinsèques de la reproduction, qui, inévitablement, et même à partir de matériaux identiques à ceux de l'édifice disparu, réactive

avant tout une image, en l'occurrence une silhouette familière¹⁹. En raison des destructions patrimoniales intentionnelles de grande ampleur au XXI^e siècle, la reproduction virtuelle a quant à elle pris une importance considérable dans le champ de la conservation du patrimoine. Les technologies numériques sont ainsi de plus en plus mises à profit pour préserver la mémoire de monuments irrémédiablement détruits, comme les Bouddhas de Bamiyan ou certains édifices du site de Palmyre²⁰. En parallèle, et à destination du grand public, les expositions « immersives » se multiplient, mêlant images, musiques et ambiances sonores, pour plonger le spectateur dans les grandes heures d'Alep et de Mossoul ou dans un Pompéi reconstitué²¹. Dans une veine encore plus événementielle, les « expositions numériques », entièrement fondées sur des reproductions projetées, animées et sonorisées, d'artistes phares de l'histoire de l'art, comme Gustav Klimt, Vincent van Gogh ou Marc Chagall, sont désormais monnaie courante et largement attendues par le public et les médias. Dans ce numéro, Olivier Lugon replace ces dispositifs au sein d'une histoire des projections lumineuses, ou « murs d'images », qui, à partir des années 1960-1970, opèrent le rapprochement entre les reproductions destinées à l'édition d'art et le monde de l'audiovisuel. L'auteur met en valeur le rôle clef de différents acteurs, comme Marcel Hamelle, Gérard Blanchard ou Albert Hollenstein, dans l'avènement d'une « civilisation de l'image » fondée sur une relecture du *Musée imaginaire* cher à Malraux. Par contraste,



3. Aby Warburg, *Atlas Mnémosyne* (première version), planche XXIII, 1928, épreuve argentique, dimensions inconnues, Londres, Warburg Institute.

ce retour aux origines du phénomène permet de réfléchir à ce que l'ivresse des reproductions, dans laquelle le public est aujourd'hui intentionnellement immergé, engendre chez le spectateur quand il est confronté aux œuvres originales, dans leur immobilité, leur silence et leur réalité matérielle.

Usages et pratiques artistiques de la reproduction

La représentation de reproductions d'œuvres d'art dans la peinture est chose ancienne, que l'on pense aux portraits d'artistes – Charles Le Brun par Nicolas de Largillière, au Louvre, qui trône près d'une gravure de son tableau *La Tente de Darius* –, ou aux aristocrates du Grand Tour posant à côté de statuettes d'après l'antique. La reproduction contribue alors à anoblir la personne dépeinte, en faisant allusion à ses chefs-d'œuvre ou à sa culture. S'inscrivant dans cette tradition, Édouard Manet introduit une image de son *Olympia*, une autre des *Burachos* de Diego Velázquez et une estampe japonaise d'Utawaga Kuniaki II dans son *Portrait d'Émile Zola* (1868), conférant à la reproduction une valeur de manifeste artistique (fig. 4). Au cours du XIX^e et surtout du XX^e siècle, la massification de la reproduction des œuvres d'art, sous la forme d'estampes et de photographies notamment, a incontestablement modifié le rapport des artistes à la reproduction. Face à la prolifération des images, ceux-ci assument pleinement la démultiplication de leur œuvre, depuis Gustave Courbet, qui a cherché, dès 1855, à intégrer la reproduction photographique dans sa stratégie de diffusion,

jusqu'à Marcel Duchamp, qui propose des fac-similés de ses travaux (*Boîte de 1914*, *Boîte-en-valise*, 1936-1941). Par ailleurs, la reproduction devient en soi support de création, propice à tous les détournements, qu'il s'agisse du même Duchamp intervenant sur une image bon marché de la *Joconde* (LHOQQ, 1919) ou de Martial Raysse peignant sur un agrandissement photographique de *La Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1964). La reproduction, devenue œuvre, marque alors sa distance avec l'original, qu'elle écorne au passage avec humour²². De manière générale, la reproduction, par ses matériaux, ses dimensions, ses couleurs, est inéluctablement distante de l'originale. De cette distance naissent parfois de surprenantes mises en abîme : ainsi, dans *Looking at Pictures on a Screen* (1977, collection particulière), David Hockney amène le spectateur à regarder un homme qui regarde lui-même des reproductions étrangement fixées sur un paravent avec du ruban adhésif ;



4. Édouard Manet, *Portrait d'Émile Zola*, 1868, huile sur toile, 146 × 114 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 2205).

en 1968, dans la mouvance de l'hyperréalisme, Malcolm Morley reproduit en grand format un poster représentant *L'Atelier du peintre* de Johannes Vermeer (Los Angeles, The Broad), questionnant à la fois le regard porté sur les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art et la notion d'originalité²³.

De nos jours, enfin, la reproduction n'a plus uniquement pour objet des œuvres matérielles : le champ de la performance est concerné à travers la *reenactment*, comme dans *Seven Easy Pieces* (2005) de Marina Abramović, où l'artiste reproduit des performances historiques des années 1960 et 1970, dans une volonté d'archivage d'une pratique par essence transitoire. Ce geste d'appropriation – inhérent à la reproduction sous toutes ses formes –, Eva et Franco Mattes l'ont multiplié entre 2007 et 2010, en « reconstituant » à leur tour des performances célèbres, de Chris Burden, Gilbert & George ou Abramović et Ulay dans le monde virtuel *Second Life*. Dans son article, Nathalie Dietschy explique que ce déplacement des performances du monde réel vers le monde virtuel, à l'aide d'avatars soumis aux limites de la technologie de l'époque, « redouble [...] l'effet de reproduction²⁴ » et propose de l'œuvre d'origine une nouvelle lecture. Camille Hoffsummer analyse quant à elle ce phénomène à travers la reprise, par l'artiste Wendelien van Oldenborgh, du dispositif novateur conçu par Lina Bo Bardi en 1968 pour présenter les œuvres de la collection du Museu de Arte de São Paulo. La réactivation d'une scénographie fameuse, mais lointaine dans le temps et dans l'espace, se double ici d'une volonté de célébrer la mémoire d'une architecte et de l'une de ses créations les plus marquantes, que le musée historicise à partir de documents, comme une « partition à réinterpréter ». C'est à ces interprétations et réinterprétations multiples par le biais de la reproduction qu'est consacré ce numéro d'*Histoire de l'art*.

Emmanuel Lamouche est maître de conférences en histoire de l'art de la période moderne à Nantes Université et membre du LARA (UMR 6566). Spécialiste de sculpture italienne des XVI^e et XVII^e siècles, il a récemment publié *Les Fondateurs de bronze dans la Rome des papes (1585-1630)* (Rome, École française de Rome, 2022). Il fait partie du comité de rédaction de la revue *Histoire de l'art*.

Matthieu Lett est maître de conférences en histoire de l'art de la période moderne à l'université de Bourgogne et membre du LIR3S (UMR 7366). Ses travaux portent principalement sur la production artistique dans les cours princières européennes aux XVII^e et XVIII^e siècles, en particulier le décor et la peinture en miniature. Il fait partie du comité de rédaction de la revue *Histoire de l'art*.

Notes

1 Walter Benjamin, *Œuvres*, t. III, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 69. Cette traduction française est celle de la première version de 1935 de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner*

technischen Reproduzierbarkeit (*L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*), parue pour la première fois dans Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. I, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p. 431-469.

- 2 En pleine période de confinement sanitaire, le défi lancé le 25 mars 2020 par le J. Paul Getty Museum de Los Angeles sur Twitter (aujourd'hui X), qui visait à inciter les internautes à reproduire des œuvres d'art avec des objets du quotidien à leur disposition, a connu un succès fulgurant.
- 3 Les années 2010 ont marqué un tournant dans ces pratiques. La numérisation faite dans le cadre d'une étude structurelle d'ensemble du retable de *L'Agneau mystique* de Jan van Eyck menée entre avril 2010 et juin 2011 constitue un exemple pionnier de ce type d'initiative ; *Closer to Van Eyck: Rediscovering the Ghent Altarpiece* [URL : legacy.closetovaneyck.be]. De plus en plus d'institutions muséales permettent l'accès en haute définition à leurs collections. Le musée du Prado à Madrid a fait partie des premières institutions à adopter cette politique.
- 4 Voir en particulier l'exposition « Deep Fakes: Art and Its Double » (commissariat : Sarah Kenderdine), Lausanne, École polytechnique fédérale de Lausanne, 17 sept. 2021 – 1^{er} mai 2022. Une visite

- en 3D de l'exposition est possible [URL : epfl-pavilions.ch/fr/archive/deep-fakes-art-and-its-double-3d-tour].
- 5 Certaines institutions, comme l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, proposent désormais gratuitement des visites en réalité virtuelle (« VersaillesVR: the Palace is yours », 2019).
 - 6 Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven, Yale U.P., 2004.
 - 7 Pour la France, se référer au *Rapport sur les régimes de diffusion des images patrimoniales et leur impact sur la recherche, l'enseignement et la mise en valeur des collections publiques* présenté à la Fondation de France sous le titre « Droits des images, histoire de l'art et société » par Martine Denoyelle, Katie Durand, Johanna Daniel et Elli Doukaridou-Ramantani en octobre 2018 [URL : www.inha.fr/_attachments/de-nouvelles-democraties-du-savoir-actualite/rapport_images_usages221018.pdf].
 - 8 Voir en particulier l'article 51 [URL : gesetze-im-internet.de/urhg/_51.html]. En 2000, la cour suprême autrichienne (Oberster Gerichtshof) a adopté une position similaire.
 - 9 Voir sur cette question notamment l'ouvrage de Roland Recht, *La Leçon d'histoire de l'art. L'image à l'ère de sa projection lumineuse*, Paris, Collège de France, 2021.
 - 10 Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art* (1940), éd. Joseph Gantner, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997 : « Une histoire critique de l'art », p. 101-131.
 - 11 Voir par exemple John Gage, « Color in Western Art: An Issue? », *The Art Bulletin*, vol. 72, n° 4, 1990, p. 518-541.
 - 12 James M. Carpenter, « The Limitations of Color Slides », *College Art Journal*, vol. 2, n° 2, 1943, p. 38-40.
 - 13 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.
 - 14 Daniele Rivoletti, « Un modello internazionale : L'Univers des formes », dans Massimo Ferretti (dir.), *Il libro d'arte in Italia*, Pise, Ed. della Normale, 2021, p. 219-230.
 - 15 Voir par exemple Marco Bertamini et Colin Blakemore, « Seeing a Work of Art Indirectly: When a Reproduction Is Better Than an Indirect View, and a Mirror Better Than a Live Monitor », *Frontiers in Psychology*, vol. 10, art. 2033, 2019 [DOI : 10.3389/fpsyg.2019.02033].
 - 16 Jacques Thuillier, « À propos de l'histoire de la sculpture du XIX^e siècle : réflexion sur le bonheur de l'historien », dans *Rencontres de l'École du Louvre. La sculpture au XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, Paris, École du Louvre, 1986.
 - 17 Neville Rowley, « "Le Musée disparu". Réflexions autour d'une exposition berlinoise », *Patrimoines*, n° 11, 2015, p. 34-41.
 - 18 Marc Groenen, « Reproduire l'art des grottes ornées paléolithiques : du relevé au fac-similé », *Koregos*, 2018 [URL : koregos.org] ; Mélanie Duval, Christophe Gauchon et Charlotte Malgat, « Construction de l'authenticité et expérience patrimoniale. Conception et réception de la réplique de la grotte Chauvet – Pont d'Arc », *Culture et Musées*, n° 35, 2020, p. 243-27.
 - 19 « Pourra-t-on cependant parler de charpente refaite à l'identique si celle-ci inclut, par exemple, des portes coupe-feu et autres dispositifs de sécurité ? » Alexandre Gady, cité d'après Olivier Paze-Mazzi, « Notre-Dame de Paris. 20 mois après l'incendie, un bilan et des questions », *L'Objet d'art*, n° 574, janv. 2021, p. 54.
 - 20 En 2015, des images numériques ont été projetées dans les niches qui abritaient les Bouddhas de Bamiyan (Afghanistan), détruits en 2001 ; concernant Palmyre, voir le projet Collart-Palmyre, exposé notamment lors du colloque « Digiarch2021, patrimoine culturel à l'ère numérique », 24 mars 2021. Dans un tout autre contexte, citons également le projet « Sculpture3D » porté par le Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours, qui vise à numériser des sculptures de la Renaissance en Val de Loire, et sur lequel une exposition a été organisée en 2018 au musée des Beaux-Arts de Tours, « Sculpturoscope. La Vierge à l'Enfant, du réel au virtuel ».
 - 21 Marie-Sylvie Poli, « Visites d'expositions. Cités millénaires. Voyage virtuel de Palmyre à Mossoul », *Culture et Musées*, n° 35, 2020, p. 362-364.
 - 22 Tout récemment, Ai Weiwei a aussi reproduit une toile de la série des *Nymphéas* de Monet en briques Lego (Londres, Design Museum, 2023).
 - 23 Sur les pratiques de la reproduction dans le champ de l'art contemporain, voir notamment Céline Cadaureille et Anne Favier (dir.), *Copies, écarts et variations dans la création contemporaine*, Paris, Hermann, 2020 ; Marion Colas-Blaise et Gian Maria Tore (dir.), *"RE-": répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Milan, Mimésis, 2021.
 - 24 Nathalie Dietschy, *infra*, p. 189-190.