

Fac-similés et transfert de patrimonialité. La grotte ornée Chauvet-Pont-d'Arc

Facsimiles and transfer of heritage value: The rock art cave Chauvet-Pont-d'Arc

Facsímil y transferencia de patrimonialidad. La cueva decorada de Chauvet-Pont-d'Arc

Charlotte Malgat, Mélanie Duval et Christophe Gauchon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/522>

DOI : 10.4000/culturemusees.522

ISSN : 2111-4528

Éditeur :

Avignon Université, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 141-163

ISBN : 978-2-330-05182-2

ISSN : 1766-2923

Ce document vous est offert par Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



Référence électronique

Charlotte Malgat, Mélanie Duval et Christophe Gauchon, « Fac-similés et transfert de patrimonialité. La grotte ornée Chauvet-Pont-d'Arc », *Culture & Musées* [En ligne], 25 | 2015, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 21 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/522> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.522>

CHARLOTTE MALGAT,
MÉLANIE DUVAL,
CHRISTOPHE GAUCHON

FAC-SIMILÉS ET TRANSFERT DE PATRIMONIALITÉ. LA GROTTTE ORNÉE CHAUVET-PONT-D'ARC

L'aménagement touristique des grottes ornées est délicat compte tenu de la vulnérabilité des œuvres pariétales. Lorsque les objectifs de conservation imposent la fermeture, les sites sont soustraits au public. Les grottes ornées forment alors un patrimoine invisible.

Mais pour satisfaire les enjeux de transmission inhérents à la valeur patrimoniale, plusieurs techniques peuvent être mobilisées (Malgat, Duval & Gauchon, 2012), dont la réalisation de fac-similés. Tel est le cas de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc dans le Sud-Ardèche, dont la copie dite « Caverne du Pont-d'Arc » ouvrira au printemps 2015. L'ambition affichée est ici de créer un lieu identique à l'original de manière que les visiteurs puissent découvrir les trésors laissés par nos ancêtres aurignaciens – début du Paléolithique supérieur, entre 39 000 et 28 av. J.-C.

Au cœur des enjeux de la *mimèsis*, cette étude de cas interroge le statut de la copie de la grotte ornée et le compare à celui des œuvres pariétales originales : **comment une entreprise de restitution visant une mise en valeur touristique déplace-t-elle ce qui fait patrimoine ? La copie peut-elle être le réceptacle de la valeur patrimoniale initialement attribuée à la grotte originale ?**

Cet article s'appuie sur des observations et des enquêtes réalisées sur le terrain depuis près de quinze ans¹ ; cette période couvre l'intervalle de temps qui va des premières réflexions sur la construction d'un fac-similé jusqu'à l'inscription de la grotte sur la liste du Patrimoine mondial par l'Unesco en juin 2014 (Duval, 2007 ; 2010 ; Duval & Gauchon, 2013 ; Gauchon, 2009 ; Malgat, thèse en cours ;

Malgat & Duval, 2014). Sur la base des différents projets de copie envisagés, la mise en dialectique du vrai, du faux et du patrimoine conduit à examiner dans quelle mesure le fac-similé satisfait les critères sur lesquels repose la valeur patrimoniale de la grotte originale, nous amenant à formuler l'hypothèse d'un transfert de patrimonialité. En tant que lieu d'expérimentation de la valeur patrimoniale, les caractéristiques du projet de restitution posent *in fine*, la question d'une possible substitution entre l'original et la copie.

RENDRE ACCESSIBLE
UN PATRIMOINE
INVISIBLE : GENÈSE
DU PROJET ET CHOIX
TECHNIQUES

ÉLÉMENTS DE CONTEXTUALISATION : VALORISATION TOURISTIQUE
ET PATRIMONIALISATION DES GROTTES ORNÉES

Contrairement à la plupart des monuments historiques, la doctrine de conservation en vigueur pour les grottes ornées n'admet pas le recours à la restauration. S'il n'en a pas toujours été ainsi, les conservateurs du patrimoine invoquent aujourd'hui une « interdiction morale » (Geneste, 1999) liée à l'absence de documentation sur les intentions réelles des artistes de la préhistoire, à la méconnaissance des conditions pratiques de réalisation des œuvres et de leur état initial.

La fragilité des peintures pariétales et les dégradations observées sur plusieurs sites majeurs expliquent que des mesures strictes soient prises en matière de préservation, allant jusqu'à la fermeture des grottes ornées (Malgat, Duval & Gauchon, 2012). Ces mesures de conservation très rigoureuses font l'objet d'une acceptation quasi unanime, mais cette dernière n'abolit pas la forte demande pour voir ce qui n'est pas visible : avec 252 500 visiteurs en 2013, le fac-similé de Lascaux (Lascaux II) confirme l'intérêt d'un large public pour l'art pariétal.

La recherche de la compatibilité entre protection du patrimoine et fréquentation touristique a souvent trouvé comme solution classique le recours aux copies : il en est ainsi des statues exposées dans l'espace public, lorsqu'il convient de les préserver des agressions liées à la pollution. Par exemple, l'original du David de Michel-Ange est visible dans la Galerie de l'académie à Florence, alors que sa copie grandeur nature trône sur la piazza della Signoria. Que les touristes sachent ou non qu'il s'agit là d'une copie, leur perception en est-elle pour autant très différente ?

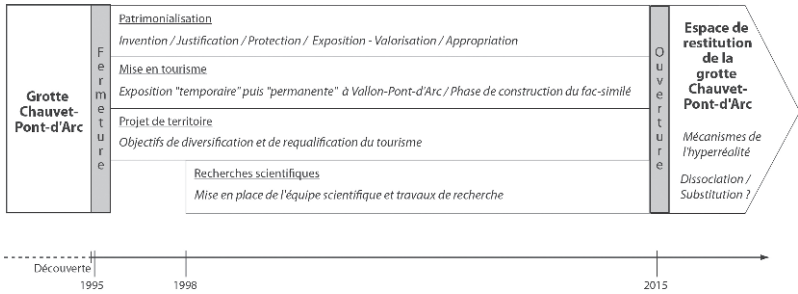
Les mesures de préservation cherchent, dans le même temps, à composer avec les attendus de la patrimonialisation. La patrimonialisation, autrement dit le processus par lequel un groupe d'acteurs attribue une valeur patrimoniale à un objet, des espaces ou des pratiques qu'il reconnaît comme emblématiques, et dont la perte est jugée irremplaçable (Duval, 2007 : 99), passe par un processus de diffusion et d'appropriation de la valeur patrimoniale par le corps social, *via* notamment des actions de valorisation de l'objet patrimonialisé. En effet, si la patrimonialisation, portée à un moment donné par quelques acteurs, peut concerner une multitude d'objets, elle doit, pour perdurer dans le temps et l'espace, entrer en résonance avec le corps social (Gauchon, 2010 : 22). Aussi, la patrimonialisation, pour être effective, se double d'injonctions de visibilité : **dès lors que le patrimoine est perçu comme un bien commun, sa confiscation peut être vécue comme un scandale, pour des motifs éthiques et économiques qui mettent en jeu la notion de valorisation. Si confiscation il y a, elle appelle une restitution**, dans les trois sens du terme : restituer, c'est rendre à quelqu'un ce qui lui a été pris – ici au sens figuré –, reconstituer la signification complète du monument – ce que font les chercheurs – et reproduire fidèlement une image – ici en vue de sa valorisation touristique. C'est à cette triple exigence que doit répondre l'Espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc.

PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION ET OPTIONS DE VALORISATION DE LA GROTTTE CHAUVET-PONT-D'ARC

L'existence de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc a été officiellement annoncée le 18 janvier 1995. Les œuvres pariétales qu'elle contient remontent à environ 36 000 BP, datation carbone 14 (Valladas & *al.*, 2001). La grotte est considérée comme exceptionnelle par la richesse du bestiaire, par la qualité esthétique des œuvres et par les techniques employées – perspective, estompage... La découverte de ce sanctuaire archéologique et paléontologique parfaitement conservé a remis en cause l'évolution linéaire de l'art (Clottes, 1996). Les phases d'invention – découverte de l'objet – et de justification de la valeur patrimoniale – contextualisation de l'objet – s'accompagnent, de manière simultanée, par l'adoption de mesures de protection et le lancement de projets de valorisation, le tout témoignant d'un large processus d'appropriation (figure 1). À ce titre, la grotte Chauvet-Pont-d'Arc fait figure de cas d'école, avec la contraction du processus de patrimonialisation et une articulation immédiate entre les quatre phases que sont l'invention, la justification, la protection, l'exposition-valorisation, qui alimentent, en même temps qu'elles en résultent, un processus d'appropriation (Senil, 2011 ; Gauchon, 2010).

FIGURE 1

De la fermeture de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc à l'ouverture de la copie :
Dynamiques patrimoniales, touristiques et territoriales



Les élus et la population locale ont immédiatement compris l'intérêt de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, sa valeur patrimoniale et son potentiel touristique (Duval, 2007 : 251). Présentée comme un joyau de la préhistoire, la grotte Chauvet-Pont-d'Arc apparaît comme une aubaine pour diversifier et requalifier le tourisme grâce à l'ouverture de l'économie touristique à l'offre culturelle (Duval, 2010 ; Malgat, thèse en cours). Cette volonté de valorisation doit, dans le même temps, composer avec un impératif de conservation, qui se traduit par l'adoption très rapide de premières mesures de protection.

De facto, du fait de sa localisation dans le cirque d'Estre, la grotte est partiellement protégée par le site classé des abords du pont d'Arc (1982). Cette protection est renforcée dès le 13 janvier 1995 par l'arrêté préfectoral n° 95/35 qui en interdit l'accès, suivi le 2 février 1995 par l'arrêté préfectoral n° 95/83 délimitant un périmètre au sein duquel tous les travaux au sol et dans le sous-sol devront faire l'objet d'une autorisation spéciale des services de l'État, avant le classement au titre des monuments historiques le 13 octobre 1995. Ces mesures de protection conduisent à soustraire la grotte de l'espace public. Elle a paradoxalement le double statut de haut lieu et de non-lieu : érigée en haut lieu de la préhistoire, la grotte est, dans le même temps, fermée pour assurer sa conservation, ce qui l'inscrit dans une situation de non-lieu caractérisée par une absence systématique d'éléments susceptibles d'indiquer son emplacement (Malgat, thèse en cours, chapitre 2).

Peu de voix contestèrent ce choix de fermeture, et Rachid Amirou (2000) fut l'un des rares à émettre des réserves : « À la Combe d'Arc [i. e. grotte Chauvet], il y a une série de larges galeries, joignant plusieurs salles assez vastes [...]. La préservation des restes archéologiques n'est pas nécessairement incompatible avec l'ouverture au public, estiment les associations d'usagers. » (p. 100) De fait, entre 2000 et 2009, le conservateur et le préfet ont autorisé jusqu'à 500 visites par an dans la grotte. Par ailleurs, une

exposition sur l'art pariétal de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc a été montée et ouverte au public à Vallon-Pont-d'Arc dès juin 1995 (figure 1).

Si ces solutions limitaient la frustration d'un public très motivé par la visite, elles ne pouvaient pas se traduire en termes de développement économique pour le territoire dans les proportions que laisse espérer l'ouverture de l'ERGC – 300 000 visiteurs attendus. C'est pourquoi des projets de « muséification » ou de copie ont été conçus dès la découverte : « On peut imaginer une reproduction grandeur nature afin d'offrir ce spectacle exceptionnel de peintures rupestres. » (*Le Progrès*, 19-01-1995) Cet équipement culturel et touristique vise à restituer une découverte majeure, à participer à la transmission des connaissances, mais aussi à favoriser la diffusion du tourisme à la fois dans le temps – hors saison – et dans l'espace (Cachat *et al.*, 2012). Au-delà de cette dimension économique, l'espace de restitution constitue une pierre angulaire dans le processus de patrimonialisation, dans la mesure où il permettra de satisfaire les impératifs de transmission et de valorisation, alimentant des dynamiques d'appropriation nécessaires à la patrimonialisation. Apanage des spécialistes de la préhistoire, la patrimonialisation de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, *via* sa valorisation et la construction d'une copie, devient l'affaire de tous.

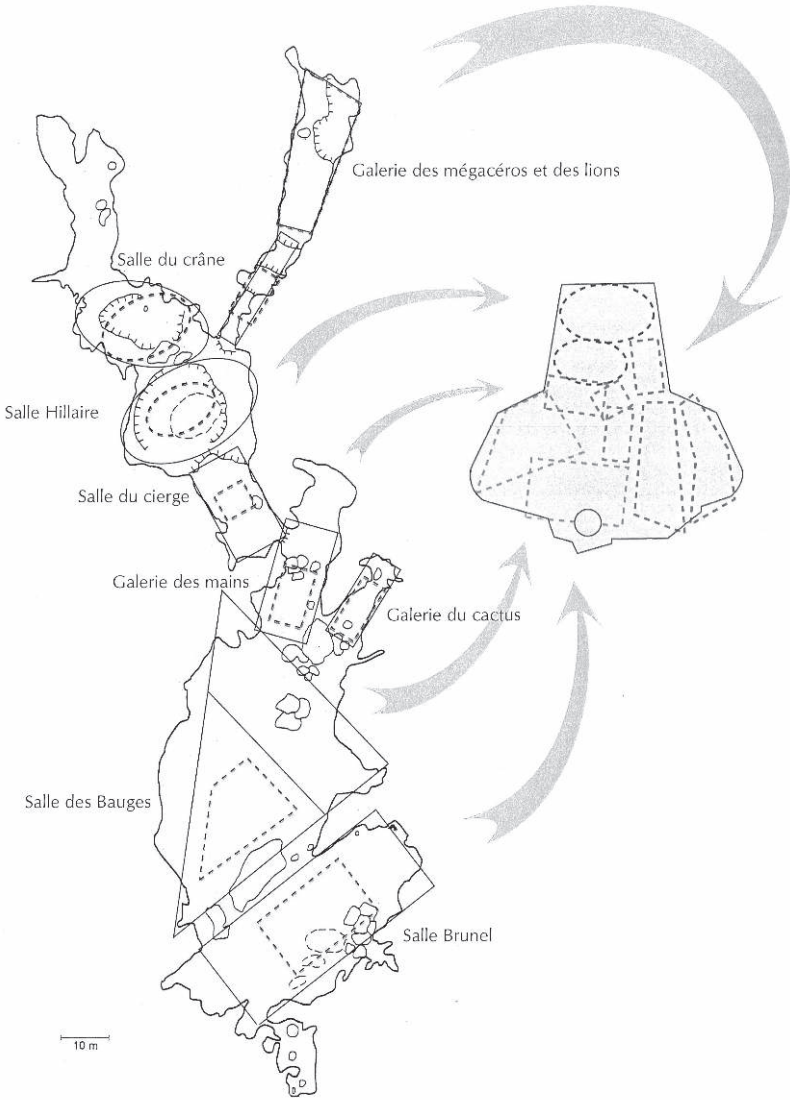
LE PROJET D'ESPACE DE RESTITUTION : FAC-SIMILÉ OU ANAMORPHOSE ?

Le terme d'« espace de restitution » s'est imposé dès 1996 (*Le Dauphiné libéré*, 24 mars 1996). Puis le contenu du projet a évolué au gré des différents appels d'offre, des sites d'implantation envisagés, des réserves foncières disponibles et des choix scénographiques (Cachat *et al.*, 2012).

Un premier projet en 1996 misait sur « l'utilisation des techniques d'imagerie virtuelle – réalisation d'un film en trois dimensions » (*Le Réveil du Vivarais*, 29 mars 1996), mais en 1999, le choix s'oriente vers la réalisation d'un fac-similé. Au début de 2001, il est question de réaliser une « vraie grotte » (conseil général de l'Ardèche, 2001a : 4). Cependant, un fac-similé *stricto sensu* supposait de trouver une surface disponible d'au moins 8 500 m². Les contraintes techniques, financières et foncières amènent donc à une nécessaire contraction de la grotte suivant les principes du « *morphing* numérique » afin d'aboutir à une emprise au sol qui était alors de 2 100 m² pour la copie (figure 2). Le *morphing* numérique est un procédé permettant de déformer la structuration de la grotte et de réagencer les différentes salles tout en conservant la composition de l'original.

FIGURE 2

Le morphing numérique comme principe de réalisation de la copie de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc (conseil général de l'Ardèche, 2001a et b).



En complément de l'approche scénographique et afin de rendre compte des volumes de la grotte, le recours à un dispositif à base de miroirs était prévu, de telle sorte que les visiteurs auraient admiré non pas les copies elles-mêmes, mais le reflet des copies, par un effet de mise en abîme de la reproduction. Pour des raisons foncières, ce projet fut abandonné fin 2004 (séance du conseil général de l'Ardèche, 14 décembre 2004 ; Duval, 2007 : 267-268).

En 2007, la création du SMERGC (Syndicat mixte de l'espace de restitution de la grotte Chauvet) s'accompagne de la relance du projet et en 2009, le site du Razal est alors choisi (Cachat *et al.*, 2012 ; SMERGC, 2009). À la copie proprement dite doit s'ajouter un centre d'interprétation qui présentera la culture aurignacienne, la paléogéographie et les techniques picturales, ainsi que des bâtiments d'accueil du public – billetterie, restaurant, etc.

L'agencement de la copie s'inspire des projets antérieurs, avec un cheminement jalonné de neuf stations dans un espace clos reproduisant l'intérieur de la cavité. **Étant donné la richesse des vestiges dans la cavité, tous les objets pariétaux, archéologiques, paléontologiques et géomorphologiques ne seront pas représentés, mais quatre-vingt-deux portions de paroi, dites « écailles », ont été sélectionnées par le SMERGC et le comité scientifique.** Leur réagencement, rendu nécessaire par la contraction de l'espace, tient compte de la disposition relative des panneaux dans la grotte originale (SMERGC, 2011a : 32).

Au final, la restitution se situe entre le fac-similé et l'anamorphose :

- elle tient du fac-similé puisque les objets pariétaux, archéologiques et paléontologiques sont représentés à l'échelle 1 et au millimètre près grâce à un relevé numérique 3D, qui sert de support aux sculpteurs du volume. Les photographies des peintures sont ensuite projetées sur les parois et guident le geste des artisans-faussaires ;
- mais elle est aussi fondée sur le principe de l'anamorphose, car les volumes sont déformés, avec la contraction des 8 500 m² de la grotte dans les 3 000 m² environ de la copie. La recomposition des panneaux peints se double d'une redistribution des ossements présents sur le sol de la grotte, et dont la densité sera beaucoup plus élevée dans l'espace de restitution.

Il s'agit donc d'une anamorphose à l'échelle de la grotte et de la distribution spatiale des objets, mais de fac-similés à l'échelle des panneaux et des vestiges représentés.

Le souci de la restitution passe non seulement par une reproduction fidèle des peintures, mais également par une découverte sensorielle des richesses de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc. Au moyen « d'une scénographie immersive [...], l'impression de progression générée par la visite de la cavité originale, l'ambiance climatique, l'humidité (75 %) et la température – -5 °C par rapport à la température extérieure –, ainsi que les odeurs d'argile seront restituées » (SMERGC, 2011a : 32). L'enjeu est de garantir une expérience touristique authentique, sans pour autant mentir aux visiteurs : « Tous ces éléments scénographiques permettront probablement d'instaurer un petit doute dans la tête de nos visiteurs. Mais il

n'empêche que nous ne leur mentirions pas, nous leur dirons qu'ils visiteront une fausse grotte bien que celle-ci sera absolument fidèle à la véritable. » (David Huguet, SMERGC²)

La volonté d'authenticité qui guide la réalisation de l'ERGC est d'autant plus affichée par les acteurs du projet qu'une démarche d'inscription de la grotte originale au Patrimoine mondial par l'Unesco est lancée à partir de 2003 – inscription obtenue en juin 2014. En cela, l'ERGC est directement mobilisé dans la constitution du dossier : la copie participe à l'argumentaire de conservation du bien, sa construction étant envisagée comme un moyen de « garantir et pérenniser la fermeture de la grotte » (SMERGC, 2011a : 29). L'Espace de restitution répond ainsi aux attentes de l'Unesco, et plus globalement au fonctionnement du processus de patrimonialisation (figure 1). Plus encore, la grotte originale étant fermée, l'Espace de restitution devient l'espace et l'outil de médiation par lequel le visiteur entre en communication avec un autre temps, la fiction se substituant ici à un lieu qu'il n'est pas possible de visiter. Le fait que la copie devienne le lieu d'expérimentation de la valeur patrimoniale, le soin apporté à sa réalisation ainsi que la dissociation spatiale entre la vraie grotte à conserver et la fausse à visiter invitent *in fine* à questionner un possible transfert de patrimonialité de l'une à l'autre.

TRANSFERT DE PATRIMONIALITÉ ET VALEUR PATRIMONIALE

UN POSSIBLE TRANSFERT DE PATRIMONIALITÉ ?

La fonction première de l'ERGC est de pallier la fermeture de la grotte dans une répartition des rôles qui paraît claire : au bien patrimonial « grotte Chauvet-Pont-d'Arc » est associé l'ERGC, équipement touristique à vocation culturelle. Mais **dans quelle mesure la valorisation patrimoniale de la grotte originale par le biais d'un espace de restitution pourrait-elle conduire à une « mise en archives » de la grotte originale et à un renversement des statuts, la grotte devenant « objet témoin » et la copie « bien patrimonial » ?** Les prises de parole des acteurs démontrent que les rôles attribués à l'original et à sa copie sont loin d'être figés : ainsi, l'expression « quand Chauvet sera ouverte » est employée pour parler de l'ERGC. Dans la même veine, le délégataire retenu pour gérer l'espace de restitution est appelé à faire part « des attentes et des besoins [d'une] clientèle internationale qui viendra voir un site classé au Patrimoine mondial » (SMERGC, 2011b : annexe 22) alors que

l'inscription au Patrimoine mondial porte évidemment sur la grotte Chauvet-Pont-d'Arc et non sur sa copie.

L'hypothèse d'un transfert de patrimonialité mérite d'autant plus d'être examinée que la patrimonialisation concerne aujourd'hui aussi bien des objets matérialisant une relation au passé – dans le sens d'une relation indiciaire – que des objets fictifs, renvoyant au registre de la fiction et de l'icône –, rapport de similarité³. Prenons ici l'exemple de la forêt de Sherwood, où se dresse le légendaire *Major Oak*, chêne âgé de 800 à 1 000 ans et qui, d'après le folklore local, était la principale cachette de Robin des Bois. Si la matérialité du chêne ne peut être discutée, celui-ci ne se situe cependant pas dans le registre indiciaire, dans la mesure où le passé auquel il renvoie n'existe pas.

Par ailleurs, des auteurs ont démontré que la rupture temporelle n'était plus une condition à la patrimonialisation : ainsi, des ouvrages d'art, dans leur phase même de construction, peuvent faire l'objet d'un processus de patrimonialisation, comme cela a été notamment le cas avec le viaduc de Millau (Senil, 2011). Aussi, loin d'être une qualité liée à la nature même de l'objet, la patrimonialité, autrement dit le fait de se voir attribuer une valeur patrimoniale, résulte d'une construction sociale et nous place, en tant que telle, dans un cadre constructiviste. C'est à ce titre qu'une réflexion sur un possible transfert de la valeur patrimoniale entre l'original et la copie prend tout son sens.

Cette analyse appelle un examen des critères sur lesquels s'appuie le processus de patrimonialisation de la grotte originale et une mise en perspective de ces critères avec les caractéristiques de la future copie. Un critère est un élément de référence qui permet de juger, d'estimer, de définir quelque chose, de sorte qu'« appliquer un critère, c'est faire des distinctions permettant des choix » (Michaud 1999 : 52), fondement même de la patrimonialisation qui exprime une opération de sélection d'objets ou de lieux en raison de certaines de leurs spécificités (Lazzarotti, 2003 ; Duval & Gauchon, 2013). Les critères présidant aux processus de patrimonialisation sont multiples et varient à la fois selon les objets patrimonialisés considérés – monuments *versus* espaces protégés – et les contextes territoriaux propres à chaque étude de cas. Lors de sa recherche sur les procédures d'inscription à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques, Nathalie Heinich dénombre ainsi une vingtaine de critères plus ou moins mobilisés par les agents de l'État en charge de cette procédure (Heinich, 2009). Plutôt que de partir d'une grille de critères préétablie, nous proposons d'observer les principaux critères mobilisés par les acteurs territoriaux dans le montage du dossier visant l'inscription de la grotte originale au Patrimoine mondial par l'Unesco. Ce choix s'explique compte tenu du rôle et de la place occupés par

l'espace de restitution dans le processus de patrimonialisation de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, elle-même inscrite au Patrimoine mondial depuis juin 2014, et de la fonction normative des critères de l'Unesco dans le registre patrimonial.

RARETÉ, ESTHÉTISME ET VALEUR PATRIMONIALE

L'argumentaire développé pour l'inscription de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc au Patrimoine mondial et les très nombreux écrits et reportages afférents à la grotte originale mettent tous en avant les critères liés à sa rareté et à sa richesse artistique et technique. Dès lors, pour les acteurs porteurs du projet (SMERGC, ministère de la Culture et de la Communication), les qualités intrinsèques de la grotte justifient sa candidature puis son inscription au Patrimoine mondial en tant que « chef-d'œuvre du génie créateur humain » – premier critère dans la grille d'évaluation de l'Unesco.

À bien y regarder, la copie envisagée fonctionne sur un registre similaire : un équipement unique en son genre, avec des procédés techniques innovants qui vont permettre de reproduire, au millimètre près, les peintures de l'original, garantissant ainsi une œuvre d'une qualité esthétique équivalente. La perfection de la copie est d'autant plus incontestable qu'elle est validée et légitimée par le comité scientifique accompagnant le SMERGC dans sa démarche, puisque ce dernier se compose, en partie, de chercheurs également impliqués dans l'équipe scientifique en charge de l'étude de la grotte. Loin de dévaluer la qualité de la copie par rapport à l'original, mérite et performances techniques participent à l'attribution d'une valeur patrimoniale, dont les artisans et les porteurs du projet semblent convaincus.

SCIENTIFICITÉ ET VALEUR PATRIMONIALE

S'appuyant sur des techniques innovantes en matière de reconstitution, avec un souci de reproduction à l'identique des peintures poussé à son extrême, la copie interroge sur un possible transfert des valeurs scientifiques entre la grotte Chauvet-Pont-d'Arc et sa reconstitution. Avant même la copie, le modèle 3D réalisé en vue de construire le fac-similé a instauré un nouveau rapport aux peintures : les chercheurs peuvent en effet s'affranchir des mesures de conservation qui prévalent dans la grotte – déambulation sur des passerelles à distance des panneaux pariétaux – et s'approcher au plus près des parois numériques afin de reconstituer les phases de réalisation des différents panneaux (Tosello & Fritz, 2004).

Dans sa phase de réalisation, la copie satisfait d'ores et déjà au critère de scientificité, dans la mesure où celle-ci prend place dans

le cadre plus général de l'archéologie expérimentale (Bourguignon *et al.*, 2001). Les copistes sont, en effet, amenés à retrouver et à expérimenter les conditions dans lesquelles les peintures ont été réalisées par les hommes de la préhistoire. Cette démarche est pleinement assumée par les artisans en charge de la reproduction des panneaux, qui, pour certains, sont également pariétalistes et membres de l'équipe scientifique en charge de l'étude de la grotte : « Reproduire les gestes, retrouver les nuances ou les textures, c'est aussi mieux comprendre la genèse des œuvres originales. » (Tosello *et al.*, 2012 : 97) Des parallèles peuvent ici s'établir avec Lascaux II, dont Claudine Cohen nous dit : « Les techniciens et les artistes-auteurs de Lascaux II nous révèlent que la fabrication du "faux" n'est pas seulement mécanique. Elle exige une communion profonde, par le geste même, avec les hommes de la préhistoire. L'étude détaillée, analytique – et non pas synthétique comme est le regard qui admire ou la photographie – des techniques, des tracés, des couleurs, des formes, de l'utilisation du support, fait pénétrer dans la pensée même du peintre, en tant qu'il est à la fois artiste et porteur d'un savoir technique et d'une sensibilité particulière [...]. Ainsi, le faux en préhistoire, dès lors qu'il se déclare et s'avoue comme tel, n'a pas toujours une valeur négative. » (1999 : 8)

Enfin, compte tenu de la perfection de la reproduction des peintures, il semble que la copie, une fois ouverte au public, soit en mesure de dépasser sa fonction touristique pour assumer celle de support de recherches et de lieu d'enseignement pour les étudiants en histoire de l'art ou en préhistoire, de même qu'au XVI^e siècle, les moulages des statues romaines servaient déjà de modèles dans les ateliers de peinture (Haskell & Penny, 1981 : 23). Sur ce point, et une fois la copie ouverte au public, l'analyse des contenus des classes de découverte et des temps d'accueil des publics universitaires viendront – ou non – valider cette hypothèse.

AUTHENTICITÉ ET VALEUR PATRIMONIALE

L'authenticité renvoie à la nécessité pour un objet donné d'être véritable, c'est-à-dire que « le bien proposé pour l'inscription [au Patrimoine mondial par l'Unesco] doit vraiment être ce que l'on prétend » (Icomos, 2000). En ce qui concerne la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, son authenticité a été établie par les experts dès les jours qui ont suivi la déclaration de sa découverte : celle-ci paraît « évidente et indiscutable » (Clottes, cité *in* SMERGC, 2011c : 85). Elle est ensuite confirmée par les datations des charbons et de l'effondrement du porche (Delannoy *et al.*, 2010 ; Sadier *et al.*, 2012). Depuis, si des chercheurs ont remis en cause les datations de l'art pariétal (Pettitt *et al.*, 2009), ils n'ont cependant jamais

contesté l'authenticité de cet art préhistorique, laquelle « se manifeste par son parfait état de conservation » (Icomos, 2014 : 4).

Les relations entre l'authenticité, la grotte Chauvet-Pont-d'Arc et la copie peuvent être abordées de deux manières, selon que l'on questionne les liens entre la copie et la grotte originale ou que l'on interroge l'authenticité intrinsèque de la copie.

Partie prenante du processus de patrimonialisation, la copie participe à la certification de l'authenticité de la grotte. Alors que la valeur patrimoniale de la grotte légitime la création de l'ERGC, les investissements consentis pour la construction de ce dernier – 51 millions d'euros annoncés, auxquels s'ajoute l'accompagnement territorial – confirment l'authenticité de la grotte ornée. Autrement dit, le montant de l'investissement réalisé se justifie compte tenu de l'ambition affichée : rendre visible une authentique grotte ornée préhistorique. Ces synergies de justification, de certification et d'authentification sont par la suite amplifiées par la candidature puis l'inscription au Patrimoine mondial, qui démontrent le bien-fondé de la copie, laquelle donnera à voir un bien patrimonial présentant une valeur universelle exceptionnelle.

En tant que construction technique datée, la copie s'inscrit également dans une chronologie qui lui confère son authenticité : « Le faux est reconnu comme “historique” et comme tel il est déjà revêtu d'authenticité. » (Eco, 1985 : 33.) La copie ne cherchant pas à se faire passer pour le vrai, contrairement à la falsification, la grotte reconstituée est un objet authentique, dont l'origine, la réalité et les auteurs sont certifiés. Ainsi, trente ans après son ouverture, Lascaux II s'inscrit dans l'histoire de la conservation de la grotte de Lascaux (Lima, 2012). Par ailleurs, l'authenticité de la copie repose aussi sur son contenu. Sur ce point, le procédé d'anamorphose n'empêche pas une reproduction des peintures en tous points fidèle à l'original, garantie par le comité scientifique.

Si l'attribution d'une valeur patrimoniale repose sur le critère d'authenticité, aucun obstacle sémantique ni rhétorique ne semble s'opposer à l'élection de la copie en tant que bien patrimonial. Comme l'écrit N. Heinich, les copies sont « des objets tout à fait acceptables [pour les professionnels du patrimoine] pour peu que leur “qualité” compense la rupture du lien avec l'auteur d'origine » (2009 : 175). Dans le cas de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, il s'agit ni plus ni moins de compenser la rupture avec nos ancêtres aurignaciens, ce qui nous amène à examiner le critère d'ancienneté.

ANCIENNETÉ, EXPÉRIENCE ET VALEUR PATRIMONIALE

L'ancienneté renforce et amplifie la valeur patrimoniale de l'œuvre ; elle « manifeste la longueur du lien unissant l'état actuel à l'état original : lien qui définit la valeur d'authenticité et lui

confère, en proportion, son poids » (Heinich, 2009 : 174-175). Ancienneté et authenticité fonctionnent de concert. Cette dialectique se retrouve dans le processus de patrimonialisation de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc dans la mesure où la satisfaction du critère d'authenticité signifie qu'il s'agit bien d'une grotte ornée datée de plusieurs milliers d'années. Sur ce point, les datations réalisées font des œuvres de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc « les plus anciennes peintures connues à ce jour – période de l'aurignacien : entre 30 000 et 32 000 av. J.-C.⁴ ». Même si de tels superlatifs peuvent s'avérer éphémères et fragiliser à terme l'argumentaire, la valeur patrimoniale de la grotte réside pour partie dans l'évocation des origines de l'homme, dans la filiation temporelle qu'elle suggère et dans la dimension mémorielle attribuée à cette trace du passé.

Dénuée d'ancienneté, relevant du registre de l'icône, la copie ne semble pas en mesure de produire pareille force symbolique (Davallon, 2002 : 76 ; Davallon, 2006 : 178). Pour autant, la mise en condition du visiteur par toute une série d'artifices sensoriels vise à fonctionner comme un substitut d'ancienneté, l'objectif étant d'immerger les visiteurs « au cœur des temps immémoriaux [...] dans cet univers si particulier, qui semble encore habité par la présence des hommes et celle des ours » (SMERGC, 2012 : 9) et de leur faire éprouver « la même émotion que celle vécue devant les chefs-d'œuvre de nos ancêtres aurignaciens [...] de toucher en profondeur l'âme et l'intimité de chacun » (SMERGC, 2014 : 2-3). Les porteurs du projet font ainsi le pari que l'émotion suscitée permettra d'entrer en communication avec nos ancêtres.

De fait, la dimension expérientielle est au cœur du projet de restitution et s'appuie sur les mécanismes de l'hyperréalité, pour créer une illusion d'expérience qui renvoie au registre du trompe-l'œil (Marin, 1994 : 303-312). En retour, les effets scénographiques renforcent l'authenticité de la copie, laquelle s'éprouve dans la relation à l'objet plus qu'elle ne dépend des caractéristiques intrinsèques de ce dernier (Brown, 1999). Ce recours aux effets de mise en scène et au registre du spectaculaire, propres aux « muséologies de point de vue » (Flon, 2012 : 68), relègue les critères d'ancienneté et d'authenticité au second plan et mise sur la qualité de l'expérience vécue, à même de faire entrer le visiteur en communication avec le temps. Aussi, la copie, en tant que lieu d'une expérience « authentique » satisfaisante (Flon, 2012 : 83-84), est, dans le cas présent, en mesure de venir compenser « la rupture du lien avec l'auteur d'origine » précédemment mentionné par N. Heinich.

Clé de voûte dans le transfert de patrimonialité entre la grotte originale et la copie, l'entrée par l'expérience amène à interroger le rôle des visiteurs dans cette dynamique. La machinerie déployée

dans la future copie vise à produire un faux qui paraisse suffisamment vrai ; or, « une fois que le “tout faux” est admis, il faut, pour être apprécié, qu’il soit pris pour vrai » (Eco, 1985 : 46). En tant que « jeu partagé », « la fiction suppose simultanément de la part de son destinataire une activité intense de construction de signification à partir des indications trouvées dans le dispositif fictionnel [...]. L’attitude de réception attendue de la part du visiteur est donc la suspension des références au monde réel (la suspension d’incrédulité), nécessaire pour qu’il entre dans l’expérience qu’on lui propose de vivre » (Flon, 2012 : 72). Une fois l’expérience terminée, la question du retour à la réalité se pose et, avec elle, celle d’un possible décrochage entre le réel et la fiction, rendant possible un transfert de patrimonialité.

La copie ouvrant fin avril 2015, il est encore trop tôt pour observer dans quelle mesure les effets de mise en scène déployés et leur réception par les visiteurs concourent à un transfert de patrimonialité. Néanmoins, les réponses livrées par des touristes interrogés dans le Sud-Ardèche à propos des grottes ornées – été 2011 – nous invitent à considérer sérieusement cette hypothèse : à la question « avez-vous déjà visité des grottes préhistoriques ? », plusieurs nous ont répondu avoir visité la grotte de Lascaux, alors même que celle-ci est fermée depuis 1963 et que, compte tenu de leur âge, les répondants ne pouvaient avoir visité l’original⁵. De telles enquêtes sur les publics viendront, à terme, valider les hypothèses discutées dans cet article.

C O N C L U S I O N

La valorisation des grottes ornées n’échappe pas à la mise en tension propre aux biens patrimoniaux, entre une injonction de préservation dans le temps long et une volonté de valorisation immédiate. Dans le cas de la grotte Chauvet-Pont-d’Arc, le choix s’est porté sur la fermeture de la grotte au grand public et sur la construction d’un espace de restitution dont l’objectif est de donner à voir les peintures au plus près de leur réalité.

Les caractéristiques de la copie la positionnent à mi-chemin entre une reproduction à l’identique – fac-similé – et une nouvelle composition – anamorphose –, conduisant à la création d’un objet hybride et singulier, à la fois lié et dissocié de la grotte ornée originale. En effet, si la création d’un art fictif est tempérée par le souci extrême d’une fidélité aux peintures, la perception du fac-similé par le visiteur sera orientée par les choix des concepteurs tels que « la nouvelle mise en scène, l’éclairage étudié, l’orientation, l’ambiance générale du lieu et surtout l’angle sous lequel le

visiteur voit l'œuvre » (Geneste, 1999 : 18) ; chacun de ces éléments modifie nécessairement la perception que le visiteur aurait eue devant l'œuvre originale. De plus, des impératifs techniques liés à la construction de l'ERGC ont amené à surélever le cheminement qu'emprunteront les visiteurs, et donc à modifier sensiblement leur angle de vue sur les peintures.

Initialement pensé comme un palliatif à la fermeture de la grotte, l'ERGC est en mesure de dépasser sa fonction première d'équipement touristique. L'examen des principaux critères sur lesquels repose la valeur patrimoniale de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc et leur mise en perspective avec les caractéristiques de la copie conduisent, en effet, à redéfinir leur position respective : à la mise en archives de la grotte originale et à son enfermement dans une configuration de « non-lieu » répond une élévation de la copie au rang patrimonial. Ce processus est manifeste du côté des acteurs porteurs du projet, comme en attestent les discours produits sur la copie. À quelques mois de son inauguration, celle-ci est en effet qualifiée par le principal élu porteur du projet comme le « temple des illusions réelles », l'oxymore produisant ici sa propre sacralité (Pascal Terrasse, président du SMERGC, ancien président du conseil général de l'Ardèche, *Hebdo Ardèche*, 27 décembre 2014). Dans le même sens, l'appellation retenue pour la commercialisation de l'ERGC, « la caverne du Pont-d'Arc », encourage volontairement la confusion entre l'original et la copie⁶. Se pose également la question du lieu où sera apposée la plaque portant mention de l'inscription de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc au Patrimoine mondial par l'Unesco : à l'entrée de la grotte, au risque de passer inaperçue, ou dans l'espace de restitution ? Actuellement en discussion, l'emplacement choisi donnera de nouvelles indications quant au processus de substitution à l'œuvre. Enfin, la réalisation d'enquêtes auprès des touristes qui auront visité la copie de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc permettra également de mesurer leur degré de crédulité, informant la teneur des processus d'appropriation en cours et validant, par là même, l'hypothèse d'une substitution.

Ce transfert de patrimonialité de la grotte vers la copie conduit à un changement de statut du fac-similé, qui accède à celui d'œuvre qu'il s'agit de transmettre dans le temps : à leur tour, les copies sont recherchées (Haskell & Penny, 1981 : 109-121) et sont susceptibles d'être restaurées et d'échapper aux morsures du temps (Lima, 2012 : 61). En poussant la réflexion aux confins de la provocation, la valeur patrimoniale attribuée à la copie pose la question de la conservation des peintures originales : si la copie garantit une reproduction exacte, d'une qualité équivalente, quelle nécessité y a-t-il à conserver l'original ? De l'espace de restitution, peut-on glisser jusqu'à l'espace de substitution ?

In fine, l'exemple de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc et de son espace de restitution soulève des questions stimulantes. Sur le statut de la copie d'abord, car il interroge les liens et la compatibilité entre une reproduction à l'identique et la valeur d'unicité des grottes ornées, et ce d'autant plus que le dispositif scénographique mis en place vise à garantir aux visiteurs une expérience sensorielle proche de celle que procurerait une visite de la grotte originale. Cet exemple interroge également sur les critères qui fondent la valeur patrimoniale et la place tenue par l'émotion et l'expérience. Peu abordé dans la littérature sur le patrimoine, il semble qu'il y ait ici un nouveau domaine à investiguer, en lien avec les sciences cognitives et les sciences de la communication, en complément des développements proposés par Jean Davallon (2002 ; 2006) et Émilie Flon (2012). Enfin, les jeux de dialogue entre la grotte Chauvet-Pont-d'Arc et l'ERGC questionnent les modes de représentation des sociétés actuelles (Choay, 1995 : 115) et leur désir de transmission.

C. M., D. M., C. G.

Université de Savoie, Laboratoire Edytem UMR 5204

Manuscrit reçu le : 29 octobre 2014

Version révisée reçue le : 24 février 2015

Article accepté pour publication le : 06 mars 2015

NOTES

1. Nous travaillons sur ce terrain depuis le début des années 2000 sous l'angle des dynamiques patrimoniales, touristiques, et plus largement territoriales, à travers plusieurs enquêtes auprès des touristes, des acteurs du territoire et un suivi documenté des projets. Nous tenons à remercier le SMERGC, devenu Syndicat mixte de la caverne du Pont-d'Arc, pour l'accès aux différentes études relatives à la construction de l'ERGC, ainsi que Françoise Prud'homme pour son archivage méticuleux des coupures de presse concernant le Sud-Ardèche, et Stéphane Jaillet pour les nombreux échanges qui ont accompagné et enrichi la maturation de cet article. Nos remerciements vont également à Stéphane Hoerlé et Jordi De Mena pour leur aide à la traduction des résumés en anglais et en espagnol, ainsi qu'aux évaluateurs de l'article pour leurs retours constructifs.
2. Reportage Agora du 15 mars 2012. Publication en ligne : <<http://www.tlm.fr/Revoir-une-emission?pgid=7153544>>. Consulté le 20 avril 2012.
3. La différence entre le registre de l'indice et de l'icône a notamment été travaillée par Jean Davallon (2002 : 76) et Émilie Flon (2012 : 54).
4. Argumentaire de la grotte ornée du Pont-d'Arc, dite grotte Chauvet-Pont-d'Arc, Ardèche, liste du Patrimoine mondial. Publication en ligne : <<http://whc.unesco.org/fr/list/1426>>. Consulté le 7 octobre 2014.
5. Lorsque nous avons demandé aux répondants de préciser l'année de cette visite et que nous leur avons fait remarquer que la grotte était déjà fermée à cette époque-là et qu'ils avaient dû visiter le fac-similé – ouvert en 1983 –, des réponses variant autour du thème « non, mais moi, je suis sûr, j'ai visité la vraie grotte, avant qu'elle ne ferme » ont été obtenues.
6. Sur ce point, les ambivalences entre les grottes originales et leur copie

respective semblent monnaie courante : ainsi, les dépliants touristiques de Lascaux II vantent la « grotte ornée la plus visitée au monde » alors même qu'il est question du fac-similé.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Amirou (Rachid). 2000. *Imaginaire du tourisme culturel*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bourguignon (Laurence), Ortega (Illuminada) & Frère-Sautot (Marie-Chantal). 2001. *Préhistoire et approche expérimentale*. Montagnac : Éd. Monique Mergoïl.
- Brown (David). 1999. « Des faux authentiques : Tourisme versus pèlerinage », *Terrain*, 33, p. 41-56.
- Chachat (Sylvain), Duval (Mélanie) & Gauchon (Christophe). 2012. « Ici, là ou ailleurs ? Les enjeux liés à la localisation d'un grand équipement, l'Espace de restitution de la grotte Chauvet », *Revue Mondes du Tourisme*, 5, p. 13-30.
- Choay (Françoise). 1995. « Sept propositions sur le concept d'authenticité et son usage dans les pratiques du patrimoine historique », p. 101-120, in *Compte-rendu Conférence de Nara sur l'authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine mondial*/sous la direction de Knut Einar Larsen. Paris : Unesco World Heritage Centre.
- Clottes (Jean). 1996. « Thematic changes in Upper Palaeolithic art : A view from the Grotte Chauvet », *Antiquity*, 70, p. 276-288.
- Cohen (Claudine). 1999. « Faux et authenticité en préhistoire », *Terrain*, 33, p. 31-40.
- Davallon (Jean). 2002. « Comment se fabrique le patrimoine ? », *Sciences humaines*, hors série, 35, p. 74-77.
- Davallon (Jean). 2006. *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier.
- Delannoy (Jean-Jacques) et al. 2010. « Reconstitution de l'entrée préhistorique de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc (Ardèche, France) : Les apports de l'analyse géomorphologique et de la modélisation 3D », *Karstologia*, 56, p. 17-34.
- Duval (Mélanie). 2007. *Dynamiques spatiales et enjeux territoriaux des processus de patrimonialisation et de développement touristique : Étude comparée des gorges de l'Ardèche et du Karst slovène*. Th. Doct. : géographie : Laboratoire Edytem UMR 5204 : Université de Savoie.
- Duval (Mélanie). 2010. « Dynamiques territoriales et développement culturel : La grotte Chauvet comme facteur de réorganisation des gorges de l'Ardèche et outil de légitimation des jeux d'acteurs ? », p. 123-149, in *Développement culturel et territoires*/sous la direction de Laurent Sébastien et al. Paris : L'Harmattan.
- Duval (Mélanie) & Gauchon (Christophe). 2013. « Le patrimoine : Une affaire de choix. La candidature de la grotte Chauvet au Patrimoine mondial », *Ardèche Archéologie*, 30, p. 89-94.
- Eco (Umberto). 1985. *La Guerre du faux*. Paris : Grasset.
- Flon (Émilie). 2012. *Les Mises en scène du patrimoine, savoir, fiction et médiation*. Paris : Lavoisier.
- Gauchon (Christophe). 2009. « Les gorges de l'Ardèche et la grotte Chauvet : Redéfinition d'une région touristique », *Téoros*, 28(1), p. 80-92.
- Gauchon (Christophe). 2010. *Tourisme et patrimoines : Un creuset pour les territoires ?* Habilitation à diriger des recherches : Laboratoire Edytem UMR 5204 : Université de Savoie.
- Geneste (Jean-Michel). 1999. « Les grottes ornées et les sites d'art pariétal paléolithique ouverts au public en France », *Les Nouvelles de l'archéologie*, 77, p. 13-19.
- Haskell (Francis) & Penny (Nicholas). 1999. *Pour l'amour de l'antique : La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*. Paris : Éd. Hachette.
- Heinich (Nathalie). 2009. *La Fabrique du patrimoine : De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Lazzarotti (Olivier). 2003. « Tourisme et patrimoine : ad augusta per Angustia », *Annales de Géographie*, 629, p. 91-110.
- Lima (Pedro). 2012. *Les Métamorphoses de Lascaux*. Montélimar : Éd. Synops.

- Malgat (Charlotte). Thèse en cours. *Analyse des modifications territoriales liées aux projets de valorisation des patrimoines de la grotte Chauvet*. Th. Doc. : géographie : Laboratoire Edytem UMR 5204 : Université de Savoie.
- Malgat (Charlotte), Duval (Mélanie) & Gauchon (Christophe). 2012. « Donner à voir un patrimoine invisible : De l'original à la copie. Le cas de l'Espace de restitution de la grotte Chauvet », p. 99-114, in *Karsts – Paysages et préhistoire*/sous la direction de Jean-Jacques Delannoy, Stéphane Jaillet & Benjamin Sadier. Chambéry : Collection Edytem.
- Malgat (Charlotte) & Duval (Mélanie). 2014. « La labellisation Unesco de la grotte Chauvet, une démarche internationale pour une reconfiguration locale », p. 395-409, in *Labellisation et mise en marque des territoires*/sous la direction de Mauricette Fournier. Clermont-Ferrand : Presses universitaires de Blaise Pascal, Ceramac 34.
- Marin (Louis). 1994. *De la représentation*. Paris : Le Seuil.
- Michaud (Yves). 1999. *Critères esthétiques et jugements de goût*. Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon.
- Pettitt (Paul B.), Bahn (Paul) & Züchner (Christian). 2009. « The Chauvet conundrum : Are claims for the “birthplace of art” premature ? », p. 239-262, in *An Enquiring Mind : Studies in Honor of Alexander Marsback*/sous la direction de Paul Bahn. Oxbow et Cambridge MA: American School of Prehistoric Research Monograph Series.
- Sadier (Benjamin) *et al.* 2012. « Further constraints on the Chauvet cave artwork elaboration », *PNAS*, 109(21), p. 8002-8006.
- Senil (Nicolas). 2011. « Réordonner l'espace et le temps : Analyse croisée de la mise en patrimoine de la grotte Chauvet et du viaduc de Millau », *Revue de Géographie alpine / Journal of Alpine Research*, 99(2). Publication en ligne : <<http://rga.revues.org/1436>>. Consulté le 7 septembre 2011.
- Tosello (Gilles) & Fritz (Carole). 2004. « Grotte Chauvet-Pont-d'Arc : Approche structurelle et comparative du Panneau des Chevaux », p. 69-86, in *L'art du Paléolithique supérieur* / sous la direction de Marylise Lejeune & Anne-Catherine Welte. Liège : Eraul.
- Tosello (Gilles), Dalis (Alain) & Fritz (Carole). 2012. « Copier pour montrer, connaître avant de copier : Entre recherche et médiation, le fac-similé d'art préhistorique », p. 89-98, in *Karsts – Paysages et préhistoire*/sous la direction de Jean-Jacques Delannoy, Stéphane Jaillet & Benjamin Sadier. Chambéry : Collection Edytem.
- Valladas (Hélène) *et al.* 2001. « Evolution of prehistoric cave art », *Nature*, 413, p. 479.

Sources

- Conseil général de l'Ardèche. 2001a. *Les Porteurs de lumière. Présentation générale*, 21 p.
- Conseil général de l'Ardèche. 2001b. *Les Porteurs de lumière. Tome 3 : Mise en œuvre de la restitution de la grotte*, 46 p.
- Icomos. 2000. *Rapport sur l'authenticité et l'intégrité dans un contexte africain*. Publication en ligne : <<http://whc.unesco.org/fr/evenements/443/>>. Consulté le 20 mars 2015.
- Icomos. 2014. *Évaluations des propositions d'inscription de biens mixtes et culturels sur la Liste du Patrimoine mondial*. Rapport de l'Icomos pour le Comité du Patrimoine mondial, 38^e session ordinaire, Doha, juin 2014, WHC-14/38.COM/INF.8B1, 534 p.
- Syndicat mixte de l'espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc. 2009. *Dossier de presse – Présentation du site et du projet retenus pour l'implantation de l'Espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, conférence de presse du 26 juin 2009*, 17 p.

- Syndicat mixte de l'espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc.
2011a. *La Grotte ornée Chauvet-Pont-d'Arc. Tome 2 : Plan de gestion*, 286 p.
- Syndicat mixte de l'espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc.
2011b. *Convention de délégation de service public pour l'exploitation de l'ERGC*, 65 p. + annexes.
- Syndicat mixte de l'espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc.
2011c. *La Grotte ornée Chauvet-Pont-d'Arc. Tome 1 : Dossier de candidature*, 292 p.
- Syndicat mixte de l'espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc.
2012. *La Grotte Chauvet-Pont-d'Arc, Dossier de presse « Pose de la première main – Espace de restitution » 12 octobre 2012*, 22 p.
- Syndicat mixte de l'espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc.
2014. *Dossier de Presse « La grotte ornée du Pont-d'Arc dite grotte Chauvet joyau de l'humanité »*, 11 p.

RÉSUMÉS

La mise en tourisme des grottes ornées est délicate du fait de la vulnérabilité des œuvres pariétales. Les impératifs de conservation se traduisent par leur soustraction à l'espace public. Les grottes ornées sont alors considérées comme un patrimoine invisible. Cependant, en vue de satisfaire les enjeux de transmission, plusieurs techniques de restitution peuvent être mobilisées, parmi lesquelles la construction de fac-similés. Tel est le cas pour la grotte Chauvet-Pont-d'Arc (Ardèche), dont l'espace de restitution, baptisé « caverne du Pont-d'Arc », ouvrira au printemps 2015.

L'article vise à interroger dans quelle mesure un fac-similé rend un patrimoine invisible visible et accessible. Se combinent alors des enjeux d'accessibilité géographique, mais également d'accessibilité sensorielle et cognitive : par la mise en œuvre de technologies innovantes, alliant les principes de l'anamorphose et de la reproduction à l'échelle 1, la copie réalisée garantit aux visiteurs une expérience similaire à la visite de la grotte originale, si ce n'est de qualité supérieure en mobilisant le registre de l'hyperréalité.

Ce cas d'étude amène, au final, à questionner la nature du fac-similé et de possibles transferts de patrimonialité. Les principaux critères de la patrimonialisation sont convoqués et passés en revue : la copie ne présente-t-elle pas la rareté, l'authenticité, la valeur scientifique, l'ancienneté et la capacité à susciter l'émotion ? La copie, en tant que lieu d'expérience touristique des valeurs patrimoniales, peut-elle alors se substituer à la grotte originale ?

Titre : Fac-similés et transfert de patrimonialité. La grotte ornée Chauvet-Pont-d'Arc

Mots-clés : grottes ornées, fac-similé, processus de patrimonialisation, transfert de patrimonialité, grotte Chauvet-Pont-d'Arc, France.

Making rock art caves available for tourism is a complex process due to the vulnerability of rock art paintings. As the original caves must be removed from public access in order to preserve the paintings, such caves may be qualified as a type of "invisible heritage". Nevertheless, in order to hand down this kind of heritage, several restitution techniques are possible, including the making of a facsimile. This is the case for the Chauvet cave in Ardeche for which the copy will open in spring 2015.

This paper considers how a facsimile technique turns this invisible heritage into a visible one. technologies, mixed anamorphosis and 1:1 scale reproduction processes provides visitors with an experience similar to the original cave, and perhaps even more intense with the use of enhanced virtual reality.

This case study explores inevitable questions around the transfer of heritage values between the original cave and its copy. The main criteria of heritage creation are reviewed: does the copy itself represent the original's rarity, authenticity, antiquity, scientific value, as well as the ability to arouse emotion in the visitor? With the copy serving as the setting for the heritage and sensorial experience, could it also be qualified as a heritage object?

Title: *Facsimiles and transfer of heritage value: The rock art cave Chauvet-Pont-d'Arc.*

Key words: *rock art caves, facsimile, heritage transfert, cave Chauvet-Pont-d'Arc, France.*

Teniendo en cuenta que para conservar las obras parietales se las debe sustraer del espacio público, el abrir al turismo las cuevas decoradas puede ser un tema delicado debido a la vulnerabilidad de dichas obras. Por ende, se considera que las cuevas decoradas son un patrimonio invisible. Sin embargo, para satisfacer los propósitos de transmisión, se pueden movilizar varias técnicas de restitución entre las cuales encontramos la realización de facsímiles como en el caso de la cueva Chauvet-Pont-d'Arc (en Ardèche) y su espacio de restitución llamado "Cueva del Pont d'Arc" que abrirá sus puertas en la primavera del 2015.

En este artículo nos cuestionamos hasta qué medida un facsímil transforma un patrimonio invisible en un patrimonio visible y accesible. Entran en juego aquí los temas de la accesibilidad geográfica, pero también de la accesibilidad sensorial y cognitiva: gracias a la utilización de tecnologías innovadores que combinan los principios de anamorfosis y de la reproducción a la escala 1, la copia realizada garantiza a los visitantes una experiencia parecida a la visita de la cueva original, o quizás de una calidad aún superior al utilizar el sentido de la hiperrealidad.

Este estudio de caso nos lleva finalmente a cuestionarnos sobre la naturaleza del facsímil y las posibilidades de transferencias de patrimonialidad. Para ello, citamos y revisamos los principales criterios de la patrimonialización: ¿la copia presenta la misma singularidad, autenticidad, valor científico, antigüedad y la misma

capacidad para despertar emociones? La copia, como lugar de experiencia turística de los valores patrimoniales, ¿puede sustituirse a la cueva original?

Título : Facsímil y transferencia de patrimonialidad. La cueva decorada de Chauvet-Pont-d'Arc.

Palabras claves : Cuevas decoradas, facsímil, proceso de patrimonialización, transferencia de patrimonialidad, cueva Chauvet-Pont-d'Arc, Francia.