



HAL
open science

Reproduction de l'œuvre d'art ; Image fixe et image animée

Gérard Régimbeau

► **To cite this version:**

Gérard Régimbeau. Reproduction de l'œuvre d'art ; Image fixe et image animée. Dictionnaire encyclopédique des Sciences de l'information et de la communication, 1997, p. 479-481 et p. 286. hal-00602278

HAL Id: hal-00602278

<https://hal.science/hal-00602278>

Submitted on 19 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Image fixe et image animée [Notice]

La terminologie des sciences de l'information distingue deux sous-ensembles à l'intérieur de l'ensemble des images : celui des images animées et celui des images fixes. Ce qui les différencie est donc le mouvement, qui suppose deux types de perception : l'image animée impose à l'observateur son propre déroulement spatial et temporel réel, tandis que l'image fixe n'impose qu'une limite spatiale, le temps n'intervenant en elle que de manière symbolique ou analogique et selon le temps de l'observateur.

Cette dénomination a d'abord désigné les représentations visuelles à deux dimensions, plastiques, graphiques ou photographiques, qu'elles soient originales ou reproduites. Leur lecture pouvant se faire directement ou bien par l'intermédiaire d'un appareillage technique (projecteur, stéréoscope, lecteur de microfiche...). Il faut inclure maintenant dans la catégorie des images fixes appartenant aux documents audiovisuels les **images numériques** et sur supports magnétiques dont le mode de visualisation passe par un écran. L'impression par imprimante restant dans la catégorie des documents iconiques. Ces images proviennent de plusieurs champs : artistique (arts plastiques, photographie), éditorial (presse, livre, carte postale), publicitaire (affiche, imprimés), scientifique (imagerie scientifique, didactique, graphique, schématique, signalétique) et pour une part, celui des pratiques privées (photographie).

On peut schématiquement, à la suite de Abraham Moles, diviser ces productions en images artistiques et images documentaires et/ou fonctionnelles. La *reproduction des œuvres d'art* pose le problème spécifique de l'image documentaire d'une image artistique.

Reproduction de l'œuvre d'art [Notice]

La photographie multiplie les modes « d'apparition » de l'œuvre d'art, quantitativement, puisqu'elle permet la diffusion à grande échelle d'illustrations adaptées à toutes sortes de supports, mais aussi qualitativement, parce qu'elle produit, à partir d'une image primaire, une image dédoublée ayant ses propres lois et ses propres effets. Les différences plus ou moins essentielles qui s'instaurent dès lors entre l'original et sa reproduction dénaturent-elles le rapport du spectateur avec l'original ? La reproduction appartient-elle à un univers autonome où le simulacre tient lieu de réalité ou bien est-elle l'objet d'une perception critique qui relativise sa fonction de simulation ? Telles sont quelques-unes des questions posées à propos de la reproduction quand elle devient l'image d'une image.

1. L'œuvre et son aura

Prolongeant les propos de Paul Valéry qui augurait en 1934 : « [...] *ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles et auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe* », Walter Benjamin a théorisé le phénomène de la reproduction en s'appuyant dialectiquement sur l'idée de dégradation ou de perte : « *A la plus parfaite reproduction, il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art – l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve* ». Idée reprise dans une formulation qui depuis fait référence : « *On pourrait résumer tous ces manques en recourant à la notion d'aura et dire : au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre dans l'œuvre d'art, c'est son aura* » (*Essais 2. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Denoël-Gonthier, 1983).

W. Benjamin rattache la notion d' « aura » à celle de tradition ; en conférant à l'œuvre une actualité possible en toute circonstance, les techniques de reproduction aboutissent « *à un ébranlement de la tradition* ». Première conséquence qui, dans son esprit, loin d'être négative, permet au contraire d'envisager autrement la fonction de l'art : « *Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre forme de praxis : la politique* ». Deuxième conséquence : en détruisant l'aura, les techniques ont permis la « *parfaite réalisation de l'art pour l'art* », dont le fascisme, dans sa propension à « *esthétiser la politique* », utilise le pouvoir aliénant. Contre ce dévoiement de l'esthétique, il préconise la politisation de l'art. Il souligne, à ce propos, que les techniques de reproduction peuvent servir des fins progressistes dans le cinéma mais il s'arrête au constat de la béance qu'elles ont provoquée dans les arts plastiques. Il n'y chez lui, sur ce dernier point, ni condamnation, ni programme non plus.

C'est en termes politiques qu'il propose une mission au cinéma ; c'est en sociologue « désarmé » qu'il analyse l'impasse où se trouve la peinture : « *Encore qu'on ne puisse guère [...] tirer aucune conclusion quant au rôle social de la peinture...* ».

A la valeur absolue de sa thèse sur la « perte de l'aura », trop soulignée dans les commentaires dont elle fait l'objet, s'opposent les arguments circonstanciels et historiques d'un essai dont le véritable propos était de réfléchir sur les orientations d'un nouvel art de masse : le cinéma. Ainsi, en appeler à cette notion d' « aura » pour disqualifier la valeur des reproductions ne peut se faire qu'avec circonspection car il s'agit moins d'une dénonciation de la technique en elle-même qui est en cause dans la théorie de Benjamin qu'un appel à sa maîtrise par les artistes.

2. Reproduction et transposition

La reproduction a-t-elle un pouvoir si grand qu'elle fausse l'appréhension des œuvres originales ? Cette interrogation, qui n'est pas sans rappeler celle qui concerne les rapports entre cinéma et télévision, demeure toujours ouverte. Il existe d'un côté la réponse affirmative d'une critique (Jacques Guillaume, « Reproduction des œuvres d'art », *Encyclopaedia Universalis*, 1992) qui, sur le mode ontologique, applique maintenant à la photographie des œuvres des arguments qui mettaient en cause autrefois la valeur artistique de la photographie. De l'autre, nous trouvons pour réponse des arguments qui ne font plus mention de la « trahison originelle » de la reproduction mais considèrent ses modes d'existence et ses usages. Une argumentation qui va, peu ou prou, dans le sens de ce qu'André Malraux défendait dans *Le Musée imaginaire* : « Répondant à la création, et la suscitant à son tour, la reproduction va pour la première fois dispenser au monde les formes que les artistes de chaque nation ont ressuscitées, admirées, pressenties ou ignorées » (*Le Musée imaginaire*, Gallimard, 1965).

Si l'on estime, en effet, que la reproduction ne peut avoir pour rôle d'être la copie conforme d'un original mais qu'elle est avant tout une transposition, on peut alors l'aborder d'un autre point de vue et observer qu'en dépit ou à côté de ses imperfections elle a aussi un pouvoir de révélation. Un aspect qu'André Malraux a souligné, en particulier pour la sculpture. Les modifications plus ou moins accentuées qu'on reconnaît dans la transposition par rapport à l'image originale ; les modifications de volume, de texture, de format qui dépendent – brièvement – de la prise de vue, de la maquette et de la restitution (imprimée, projetée, affichée sur écran, etc.), ne se font pas systématiquement au détriment de l'original. Certains éclairages, certains cadrages, certains agrandissements ou certaines réductions

s'imposent parfois comme de véritables « outils » analytiques. Aux effets perdus de la matérialité de l'original, la reproduction substitue des effets d'interprétation qui stimulent la vision : en face de détails révélateurs, de rapprochements inattendus, de juxtapositions éclairantes. Comment ne pas constater, par exemple, tout le bénéfique que les démarches comparatistes ont pu en retirer.

Il demeure incontestable que la chaîne d'opérations nécessaires à la reproduction, où se mêlent intentions et techniques, conditionne la variabilité des reproductions rapportées à un même original, mais il est tout aussi vrai qu'elle n'est pas forcément au service d'une traduction manquée. Comme l'a observé Guy Scarpetta (« Notes sur la reproduction », *Art Press*, n° 94, 1985) : avec la reproduction « nous perdons presque tout [souligné par l'auteur] de l'effet des tableaux de Pollock, de Rothko, de Newman [...] ; à l'inverse, il est beaucoup moins gênant d'aborder ainsi les tableaux de Mondrian, ou Les Papiers découpés de Matisse... ». La reproduction s'adapte plus ou moins à la nature des originaux : ce phénomène, avant même d'invoquer les progrès techniques et les soins artisanaux que des éditeurs ou des imprimeurs peuvent accorder à l'édition de l'image, détermine aussi ce qu'il faudrait appeler un degré « d'évocation » plus ou moins réussi. Parfois, les rapprochements sont favorisés par la proximité des supports : c'est le cas des travaux artistiques qui utilisent le médium photographique, quand ils ne se confondent pas avec lui, ou qui ont eux-mêmes la reproduction pour objet.

Si l'on veut concevoir la reproduction sous l'angle de ses capacités informatives, elle doit faire l'objet d'une perception critique ; Abraham Moles a ainsi évoqué un troisième âge de l'image qui serait « celui d'une prise de conscience, d'une attitude théorique, de la construction d'une doctrine » (*L'image communication fonctionnelle*, Casterman, 1981). Mais avant d'y parvenir, seuls l'expérience et le contexte déterminent peu à peu une échelle d'appréciation des caractères positifs ou négatifs non pas du phénomène de reproduction en soi mais de telle ou telle reproduction particulière. On ne peut pas statuer sur sa fonction d'illustration si on oublie de la situer dans l'ensemble des pratiques culturelles où elle intervient, et il semble que de ce point de vue, la fréquentation des musées, par exemple, n'apporte pas la preuve que cette illusion suffirait à éloigner le public des œuvres originales. De même, on ne peut s'en tenir à cette idée que le public est nécessairement trompé par une image déformée de l'original. La diffusion massive et la variété des supports, analogiques et numériques, a plutôt pour effet de « dévoiler » la technique à travers la gamme de traductions possibles d'une œuvre.

Il n'y a adonc pas lieu d'attaquer la reproduction au nom de la « perte de l'aura », dont on a vu par ailleurs qu'elle ne constituait pas en elle-même un critère de condamnation, ni de la défendre en toute circonstance quand on connaît le rôle de « remplissage » et « d'ornement » sommaire qu'on lui fait jouer parfois. C'est en la détachant à son tour de l'aura qu'on tente de lui attribuer qu'on retrouvera en elle son statut de document sur l'art, et qu'on admettra qu'elle puisse présenter, comme les autres documents, des intérêts mesurables. Elle rejoindra donc ce « musée documentaire » où, selon André Malraux : « *La reproduction ne rivalise pas avec le chef-d'œuvre présent : elle l'évoque ou le suggère. [...] Elle nous mène à contempler ceux qui nous sont accessibles, non à les oublier ; et s'ils sont inaccessibles, qu'en connaissons sans elle* » (*op. cit.*). Que connaissons-nous en effet de la Grotte Cosquer sans la reproduction ? Loin d'être un épiphénomène aux conséquences nocives pour la connaissance, elle représente un enjeu documentaire parce qu'elle possède comme l'écrit, ses propres valeurs informatives.

Gérard Régimbeau (1995, publié en 1997).