



HAL
open science

Un moment de l'œuvre et du document, la reproduction photographique : passages entre Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky

Gérard Régimbeau

► To cite this version:

Gérard Régimbeau. Un moment de l'œuvre et du document, la reproduction photographique : passages entre Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky. Bulletin des Bibliothèques de France, 2011, 56 (4), pp.6-10. hal-00753103v1

HAL Id: hal-00753103

<https://hal.science/hal-00753103v1>

Submitted on 17 Nov 2012 (v1), last revised 16 Mar 2019 (v2)

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.

Pour la version publiée, voir : Régimbeau, Gérard, Un moment de l'œuvre et du document, la reproduction photographique : passages entre Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky, *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2011, n°4, p. 6-10. [en ligne] <<http://bbf.enssib.fr/>>

**Un moment de l'œuvre et du document,
la reproduction photographique :
passages entre Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky**

Gérard Régimbeau

Reproduction et pensée de la technique

Entre la bibliothèque, les archives et le musée un document circule, commun par sa nature et chaque fois singulier dans son traitement : la reproduction photographique. On l'aura dénommée reproduction mécanique pour la distinguer de la reproduction artisanale ou intervient directement la main du copiste, du dessinateur, du lithographe ou du taille-doucier, en admettant cependant – et c'est discutable – que les choix de réglage, de focale, de placement d'un appareil et de déclenchement d'un mécanisme ne soient pas, quant à eux, considérés comme des interventions directes. La reproduction photographique, que l'usage social a rebaptisée familièrement « repro », fut et demeure image, image fixe, illustration, document iconographique, document figuré, document iconique, document ou image numérique, mais quel que soit le terme choisi, il devient immédiatement flou tant les réalités qu'il investit et recouvre sont innombrables. La reproduction faisant partie des images relève donc par là d'un terme qui désigne également l'original : l'ambivalence rappelle ici un monde de faux semblants où se meuvent clones, avatars, trompe-l'œil, simulacres et substituts. Les hologrammes palpables sont même décrits comme donnant l'illusion de la sensation. La reproduction est à la fois une technique et le résultat de celle-ci : elle est un (re) produit et dans ses bases étymologiques elle sert également à désigner le processus de perpétuation des espèces vivantes. Que ce terme serve à dénommer à la fois le vivant et l'artificiel n'est pas le moindre paradoxe de notre langue, même si ce trait nous rappelle aussi que depuis la *mimesis* et l'*imago* la société a toujours entretenu des rapports compliqués avec l'image, tantôt « déclassée » comme simple reflet du monde, tantôt considérée comme invention, poésie ou

mémoire. Mais il ne sera pas question dans cet article que des aspects particuliers de l'illusion, même s'ils rejoignent par leur singularité le constat permanent des pouvoirs de la représentation ; il y sera question des transformations d'une pensée aux prises avec la technique, en somme d'un moment choisi d'une iconologie matérielle où les images deviennent les objets d'une approche de leurs fonctions « médiales » - selon le terme du traducteur de Hans Belting¹ - dans l'art et l'information.

Une des phases marquantes d'analyse et de théorisation des ces phénomènes de médiation s'est déroulée dans l'entre-deux-guerres avec des travaux menés dans les trois champs de la documentation, de la philosophie de l'histoire et de l'histoire de l'art avec Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky. Si leurs pensées innervent maintenant les réflexions sur le document, la reproduction et l'iconologie, il reste à les interroger dans leurs apports croisés. Ces travaux relèvent, en effet, de ce qu'on peut nommer un moment épistémologique. Ils nous intéressent à ce titre car ils ont participé à poser la trame des enjeux documentaires de la mémoire et de la collection des œuvres dont se préoccupent les organismes chargés de leur conservation, de leur documentation et de leur diffusion. Nous rappellerons quels furent leurs apports tout en répercutant l'écho de ce moment dans nos préoccupations actuelles.

« *Tout cela c'est l'expression documentée des choses* »

Paul Otlet (1868-1944), le plus ancien des trois, a saisi tout ce que la photographie et les moyens audiovisuels apportaient à la documentation en des termes dont on a souvent relevé le caractère prophétique, notamment quand il évoque la possibilité, dans le futur, où l'on a vu la préfiguration de l'écran informatique et du Web, de lire un livre grâce à la télévision. Il envisagera même cet accès généralisé, dans un ouvrage de 1935 consacré à l'état du monde et publié peu après son *Traité de documentation*², comme un degré intermédiaire vers une ère où l'homme « *devenu omniscient* » n'aurait plus besoin de documentation : « *Chacun à distance pourrait lire le passage lequel, agrandi et limité au sujet désiré, viendrait se projeter sur l'écran individuel* »³. Mais au-delà de ce qui relevait aussi d'un « air du temps » sur les potentialités des « télé-techniques » (télégraphe, téléphone, télévision,

¹ Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Gallimard, 2005, traduit de l'allemand par Jean Torrent. Note p. 8 du traducteur justifiant le choix du terme « ' médial ' , comme adjectif qualifiant tout ce qui peut avoir fût-ce provisoirement, caractère de « médium » iconique . »

² Paul Otlet, *Traité de documentation : le livre sur le livre, théorie et pratique*, Bruxelles, Ed.

³ Paul Otlet, *Monde : essai d'universalisme*. Bruxelles : Editions Mundaneum, 1935, p. 391.

radio initialement dénommée « radiotelegraphy » ou « Wireless telegraphy ») et qu'on retrouve chez un Paul Valéry⁴, on retiendra qu'il oriente de façon décisive un vaste chantier pour les images (fixes et animées) qui n'a cessé de se poursuivre depuis. Il préconisait, par exemple, la constitution d'un « Répertoire Iconographique Universel » répondant à une classification qui à l'instar de la Classification Décimale Universelle (dont il était l'auteur, faut-il le rappeler, avec son collègue Henri La Fontaine) serait organisé en une « Classification iconographique universelle » sur le modèle, prévoyait-il, des index des flores, des faunes et des atlas. Autrement dit, c'était, en 1934, anticiper sur ce qui nous préoccupe encore : l'interopérabilité des index et des langages documentaires pour organiser le vaste fonds iconographique (tonneau sans fond !) du Web et, avant cela, la réunion de collections numériques interrogeables.

Condenser le savoir en une forme préservée et accessible n'a cessé de hanter Paul Otlet dans ses projets et notamment celui du Mundaneum (réouvert à Mons, en Belgique⁵) abritant un musée-bibliothèque, ou une bibliothèque-musée, de documents originaux et secondaires, fidèle à son idée de conserver en prototype ou reproduction les documents iconographiques⁶. Car l'espoir suscité chez Paul Otlet par la reproduction est celui d'une préservation et d'une diffusion par la copie. Plus fondamentalement, la documentation, en textes, images, sons ou objets, représente pour lui un outil au service de la démocratisation des savoirs et de pacification des relations entre les peuples. La question de l'œuvre et du document se place donc ici sur le plan de la connaissance sans contradiction dans leurs accès, chacune des entités ayant sa partie à interpréter dans le développement culturel global. Il estime ainsi dans *Monde* à propos du livre, des musées, des lieux de spectacles et de cérémonies que « *Tout cela c'est de l'expression documentée des choses ; ici créations par l'interprétation, là, imitation ou libretto pour mémoire d'une action, ailleurs reproductions*

⁴ Paul Valéry, « Conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art*, 1934, p. 105, Pléiade, I, p. 1284-1285. Walter Benjamin en reprendra des extraits en exergue et dans le corps du texte de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » : « ... ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles et auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. » La reproduction figure également dans l'*Encyclopédie française* dirigée par Lucien Febvre, éditée en 1935, tome consacré aux « Arts et littératures : matériaux et techniques », sous la direction de Pierre Abraham avec une préface de Paul Valéry).

⁵ Mundaneum. Centre d'archives de la Communauté française. Charlotte Dubray, Directrice. [consulté le 28 avril 2011]. URL : < <http://www.mundaneum.be/>>.

⁶ Il écrit, par exemple : « [...] la pensée doit imaginer l'existence d'une *Documentation Iconographique Universelle (en prototype ou reproduction)* à côté de la *Documentation écrite (manuscrite ou imprimée)*. », *Traité de documentation*, p. 193.

mécaniques ou chimiques et même simple échantillon prélevé à raison de leur destination documentaire »⁷ mettant en parallèle, comme dans le titre de son passage « documentation et expression ».

La reproduction interprétée

Walter Benjamin partira d'un autre point de vue : celui de la dérive de l'art dans la propagande quand la technique est aux mains des esthètes du fascisme. Sans vouloir reprendre ici une discussion quant aux implications de la question de l'aura⁸, il nous semble inapproprié ou réducteur de ramener sa réflexion dans « *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* »⁹ à une philosophie de la perte qui aurait annoncé, sous la forme d'un pessimisme technique, la dégradation des valeurs de l'œuvre originale dans la massification médiatique, alors que l'aura est abordée dans son texte comme un point d'articulation dialectique entre des époques différentes de l'art et des moyens de production artistique révélant de nouveaux enjeux : essentiellement ceux d'une esthétique à (re)penser, au moment où il écrit, à l'aune du cinéma¹⁰.

Il voit, en effet, dans le cinéma un moyen puissant de spectaculariser la politique au travers des démonstrations de foules et de l'héroïsation des chefs. Il décèle en lui une machine d'endoctrinement plus efficace que les autres médias et c'est contre cette propriété qu'il « dénonce » une perte de l'aura. La contemplation que suscitait la présence des œuvres d'art s'est muée avec la reproductibilité technique en une capacité démultipliée de « sensibiliser » les masses grâce au pouvoir spécifique de l'immersion sans distanciation provoquée par le défilement des images animées. Mais doit-on y voir une dénonciation ontologique de la

⁷ Paul Otlet, *Monde*, p. 367.

⁸ Ce point est discuté dans Gérard Régimbeau, *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire* (1996), Lille, Ed. Universitaires du Septentrion, 1998, chapitres intitulés « Le rapport indirect avec l'œuvre : la reproduction » et « La réaction des artistes face à la reproduction », p. 329-344.

⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Essais II : 1935-1940*, trad. De l'allemand par Maurice de Gandilhac, p. 87-126, Paris, Denoël-Gonthier, coll. Médiations n° 241.

¹⁰ Walter Benjamin a déjà abordé la question de l'aura dans son texte sur la photographie publié en 1931 : Petite histoire de la photographie, *Etudes photographiques*, tiré à part du n°1, 1996, éd. Revue et corrigée 1998, 38 p. Pour une approche de la question de l'aura chez W. Benjamin, cf. également Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Ed. de Minuit, 2000, notamment le chap. 4 : « L'image-aura : du maintenant, de l'autrefois et de la modernité, p. 233-260, et pour une reprise critique de cette dernière cf. Philippe Kaenel, Iconologie et illustration : autour d'Erwin Panofsky, in *L'image à la lettre*, sous la dir. De Nathalie Preiss et Joëlle Raineau, Paris, Ed. Des Cendres et Paris-Musées, 2005, p. 171-199..

technique et de la reproduction, quand dans l'épilogue de son texte, il met en correspondance la violence « faite aux masses » et celle que « subit un appareillage » ou quand il en appelle à un art politisé face aux œuvres fascistes dans lesquelles il voit l'accomplissement de l'art pour l'art ? N'est-ce pas plutôt un appel à réinterroger sans cesse les œuvres dans leurs manifestations concrètes et parallèlement à prendre conscience que de nouveaux matériaux sont disponibles, dépassant les anciennes normes de l'original et du sacré, dont les artistes doivent se saisir.

Le phénomène d'authenticité qu'il analyse à partir des axes phénoménologiques de l'ici et du maintenant - « *L'ici et le maintenant de l'original constituent ce qu'on appelle son authenticité* »¹¹ - est significatif des problèmes induits par la multiplication contemporaine des reproductions et c'est par référence aux dimensions sociale et politique de l'art que Walter Benjamin dénoue les oppositions entre le culte et le culturel : « *Au lieu de reposer sur le rituel, elle [la fonction de l'art] se fonde désormais sur une autre forme de praxis : la politique* »¹². Son raisonnement ne porte donc pas uniquement sur les valeurs négatives du manque ou de la perte dont l'art serait maintenant affecté mais tend à reconstituer les critères à partir desquels il convient de l'étudier en ces temps de bouleversements techniques. L'œuvre et le document y prennent une part nouvelle dans un rapport d'opposition et de complémentarité qui situe le phénomène dans une pensée des transformations, des retournements et des détournements, et non dans les termes arrêtés d'un essentialisme rejetant la reproduction au nom de l'œuvre.

Vers une iconologie de la reproduction

Le texte d'Erwin Panofsky *Original et reproduction en fac-similé*¹³, qui figure parmi ces travaux sur la reproduction ayant marqué les années 1930 et enrichi la réflexion sur la diffusion et la mémoire de l'information, fut écrit à la faveur d'une enquête pour une revue d'art allemande, précisément sur la question du fac-similé. Il y renvoie dos à dos partisans et opposants, empruntant une voie plus pragmatique dans l'étude d'un « *acquis technique qui a [...] ses propres limites et ressources stylistiques* » [souligné par l'auteur]¹⁴. Quand il

¹¹ Id., *ibid.*, p. 91.

¹² Id., *ibid.*, p. 98.

¹³ Texte de 1930. Erwin Panofsky, *Original et reproduction en fac-similé*. Trad. de l'allemand par Jean-François Poirier. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne 1995, n° 53, p. 45-55 suivi d'une étude de Brigitte Buettner, Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée : une question de perspective, *ibid.*, p. 57-77.

¹⁴ Erwin Panofsky, *ibid.*, p. 45.

reconnaît des degrés dans l'intérêt mimétique du fac-similé, quand il pointe sa valeur documentaire ayant figé à tel moment de son histoire l'état d'un original dégradé depuis, ou quand il en appelle à sa fonction substitutive pour permettre au « *pauvre étudiant* » qu'il est de préférer « *nettement des moulages polychromes à rien du tout.* », ses arguments rejoignent une position non pas moyenne ou qui se voudrait consensuelle mais plutôt médiologique ; posant les caractéristiques et les effets de chacune des situations de médiation de l'œuvre dans la réflexion sur la « nature » de ce type de document. C'est, en effet, en repoussant les arguments de ceux qui, d'un bord, pourfendent la falsification de l'illusion fac-similesque et ceux qui, d'un autre, glorifient le miracle d'une imitation réussie, qu'il replace le débat sur la capacité des techniques de reproduction à restituer un « sens » - « *un ingrédient tout à fait irremplaçable de l'acte esthétique* » mais un « *ingrédient parmi d'autres* » - et non pas à communiquer « *l'expérience de l'authenticité* »¹⁵. Un sens, dans la mesure où on peut reconnaître une intention esthétique de l'œuvre dans une voix enregistrée ou dans une aquarelle de Cézanne grâce aux effets d'une « *bonne reproduction* » et dans la mesure également où plus on connaît les procédés de reproduction plus on sera capable d'en nuancer les apports et les limites.

L'expérience de la comparaison évoquée dans le texte prend une coloration pédagogique rappelant des débats toujours actuels sur la nécessité de familiarisation avec l'image dont fait partie l'approche de la reproduction en tant que document. Quand il arrive à certains de ne plus percevoir la ligne qui sépare tel original de sa reproduction, « *ce qui est en cause*, écrit Erwin Panofsky, [...] *est alors [...] un manque d'expérience dans la comparaison [souligné par l'auteur] qui se trouvera précisément comblé par le développement de la technique reproductive : la faculté qu'à le connaisseur de faire des distinctions [...]* » et il poursuit en estimant que « *la reproduction en fac-similé peut même se voir conférer une certaine valeur éducative* »¹⁶ en raison de la faculté qui sera enseignée de saisir les relations fluctuantes entre reproduction et œuvre authentique. Autrement dit, l'original et la reproduction sont dans un rapport de voisinage dont on ne saura qualifier la nature que si l'on possède des critères d'étalonnage et de relativisation.

Parmi les faits qui ont concouru à un questionnement plus intensif sur ce sujet durant la période qui nous intéresse, il faut citer une exposition qui eut lieu à Hanovre, en 1929, sous le titre « Original et reproduction » et qui visait précisément à prouver que la reproduction

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 47.

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 46.

photographique imprimée pouvait égaler les capacités d'émotion de l'original¹⁷. Le critère de l'authenticité présent chez Erwin Panofsky comme chez Walter Benjamin pour caractériser l'œuvre originale prenait en somme sa légitimité dans les débats de l'époque.

Si des différences d'orientation existent entre Walter Benjamin¹⁸ et Erwin Panofsky, qui ont été, entre autres, commentées par Brigitte Buettner¹⁹, elles peuvent aussi être perçues selon les intentions de chaque auteur qui amènent Walter Benjamin à catégoriser les phénomènes en fonction d'une prévention contre l'esthétisation du politique et Erwin Panofsky à étudier le terrain des techniques auxiliaires de l'histoire de l'art. Mais l'un comme l'autre nous ramène de fait à une instabilité des images dont les dédoublements inévitables, agissant comme des perturbateurs de la perception, demandent à être critiqués, distancés ou déjoués.

Le document au service d'une iconographie élargie

Un retour à Paul Otlet, à ce stade, permet d'observer que la question des ressources tant du côté des œuvres que du côté des leurs reproductions mais aussi de leur transmission a engagé une forme de requalification des documents et de leur étude. Quand il publie son *Traité de documentation*, en 1934, l'Institut international de bibliographie qu'il préside a déjà été transformé, dès 1930, en Institut international de documentation. Ce changement de nom correspond non seulement aux transformations d'une offre informationnelle toujours plus vaste et intensive qui supposait qu'on ouvre la pratique et l'étude du document au-delà de la bibliographie traditionnelle mais aussi aux avancées de Paul Otlet dans sa définition d'un domaine scientifique nouveau : la documentologie²⁰. S'il ne précise pas dans les « Fundamenta » quels types d'images, originales ou reproduites, font partie de l'ensemble qu'il nomme « Les Documents particuliers », il les prend toutefois en compte au même titre que le texte puisque, selon ses termes : « *Chacun d'eux est constitué d'un ensemble de faits ou d'idées présentés sous forme de texte ou d'image...* »²¹.

¹⁷ Cf. André Gunthert, La bonne et la mauvaise image. La question de l'authenticité et la photographie, in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, sous la dir. De Véronique Goudinoux et Michel Weemans, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 83-88.

¹⁸

¹⁹ Brigitte Buettner, Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée : une question de perspective, *ibid.*, p. 63-66.

²⁰ Il intitule le premier chapitre de son traité : « La bibliologie ou Documentologie. Sciences du Livre et de la Documentation ».

²¹ Paul Otlet, *Traité de documentation*, p. 6.

Dans d'autres parties du traité, il évoque de nouvelles formes du livre en envisageant son avenir : « *Ciné, phono, radio, télé : ces instruments tenus pour les substituts du livre sont devenus en fait le livre nouveau, les œuvres au degré le plus puissant pour la diffusion de la pensée humaine.* »²² Le terme « d'œuvre » doit ici nous arrêter car il interroge son usage d'un sens nouveau : celui d'une acceptation du statut de création intellectuelle, autonome, dotée de valeurs spécifiques, comme des substituts qui auraient conquis leur indépendance. Mieux, ils représentent un degré supplémentaire, non pas seulement dans l'évolution des techniques et des supports palliant temporairement l'absence du livre mais parce que grâce à eux un nouveau « livre » est advenu. Son approche de la photographie, par exemple, ne laisse aucun doute quant à l'intérêt qu'il lui porte, comme Walter Benjamin, tant sur le plan de l'expression que de l'histoire ou de la technique, citant Moholy Nagy pour la « *nouvelle conception de l'espace* » ou « *le pouvoir de connaissance directe du monde qui nous entoure* » qu'elle autorise²³. Mais c'est surtout dans ses commentaires à propos de ses capacités à documenter le monde en tous ses domaines qu'il démontre l'importance qu'elle a acquise en documentation : « *La photographie élargit le domaine de la documentation non seulement par ce qu'elle reproduit des documents, mais parce qu'elle en produit* » ou « *... la copie photographique va révolutionner toute documentation* ». Citant Eugène Morel, il reprend l'idée que les services photographiques des bibliothèques vont transformer les dépôts et collections en « *centres d'émission, d'où les documents rayonneront* »²⁴.

Comme ses contemporains, Paul Otlet aborde le phénomène de la reproduction en y voyant une possibilité supplémentaire de transmission : « *Un Musée universel d'art par la reproduction, présentant dans un ordre classé l'ensemble des œuvres magistrales, est un desideratum* »²⁵. Il évoque plusieurs fois cette possibilité. Partisan du nom d' « iconothèques » pour les cabinets des estampes agrandis aux photographies, il est d'accord avec « *l'extension et la multiplication des collections de photographies documentaires (archives photographiques)* »²⁶. Partant d'une conception très extensive, et en cela encore actuelle, de l'iconographie, Paul Otlet écrit qu'elle « *tend à devenir de nos jours la science de l'image en général, quel que soit son mode de production* »²⁷. Définition très proche de celle qu'on donne

²² Id., *ibid.*, p. 431.

²³ Id., *ibid.*, p. 201.

²⁴ *Ibid.*, p. 201.

²⁵ *Ibid.*, p. 247.

²⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁷ *Ibid.*, p. 193.

maintenant de l'iconologie et dont témoigne William J. Thomas Mitchell pour qui l'iconologie est « *l'étude des images à travers différents médiums* »²⁸.

Prolongements

René Berger, qui fut conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lausanne et analyste attentif des conditions d'élaboration et de réception de l'art à l'heure des nouveaux médias pensait qu'on ne pouvait séparer un objet de connaissance des conditions de sa constitution. Conditions « *sociales, techniques, culturelles et politiques déterminées, mais aussi, on l'oublie trop souvent, avec et par les moyens de communication qui ont cours* »²⁹. L'œuvre, en devenant document, s'inscrit dans un espace instable de dédoublements dont on mesure un stade supplémentaire avec les collections de musées et de bibliothèques accessibles sur le Web, tout en voisinant avec des œuvres originellement numériques. Les textes mis en regard que nous avons abordés ici permettent de mieux comprendre des idées actuelles à propos de l'œuvre telle qu'on la redécouvre et perçoit et telle qu'on en dispose, documentée dans les collections et banques d'images. D'abord, il est notable qu'une réflexion sur les trajets du support allant de l'œuvre au document ne peut mettre entre parenthèse celle du sens (dans toutes ses dimensions y compris de sa matière), soit qu'il intervienne comme une entité lacunaire, soit transformée et, de ce point de vue, le travail de contextualisation, par exemple, en documentation, par des notices assez explicites, demeure important à tous les stades de manifestation de l'original et de la reproduction.

Ce moment épistémologique nous indique ensuite, si nous en doutions, que la dimension historique d'une pensée du numérique permet de revoir des enjeux en nous soumettant à une forme de ré-adaptation à l'actualité : on pourra la nommer relativisation ou distance, elle n'en demeure pas moins centrale dans toute saisie de phénomènes trop envahissants. Comme l'écrit Michel Melot : « *L'image résiste à l'histoire. Comme l'œuvre d'art, elle ne peut être qu'actuelle ; une propriété qu'il convient d'interroger par le discours car : « Seul le discours peut alors faire resurgir le 'double temps' de l'art, celui de sa création et celui de sa réception.* »³⁰

Enfin, et c'est lié à ce qui précède, on peut repérer dans ces passages (aux sens

²⁸ William J. Thomas Mitchell, Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias, *Perspective. La revue de l'INHA*, 2009, n° 3, p. 339.

²⁹ BERGER, René, *Art et communication*, Tournai, Casterman, 1972, coll. Mutations, orientations n° 18, p. 7-8.

³⁰ Michel Melot, Illustrer l'histoire de l'art, in *L'image à la lettre*, sous la dir. De Nathalie Preiss et Joëlle Raineau, Paris, Ed. Des Cendres et Paris-Musées, 2005, p. 202-224.

d'extraits et de mise en relation), par leurs objets, leurs intentions et leurs effets tout le travail dialectique qui intervient entre anticipation et contingence. Autant le principe critique énoncé par Walter Benjamin impliquant la nécessité de comprendre l'œuvre dans le temps de ses manifestations que le conseil d'Erwin Panofsky de ne pas retomber dans « *l'esthétique normative* » en évitant « *d'avancer des propositions à valeur universelle sur l'Essence de l'œuvre d'art* »³¹ prouvent, s'il le fallait, la nécessité de comprendre, dans un mouvement réciproque, le rôle et la place du document dans l'œuvre et de l'œuvre dans le document.

(Mai 2011)

Références et bibliographie

Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2005, traduit de l'allemand par Jean Torrent.

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Essais II : 1935-1940*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandilhac, Paris, Denoël-Gonthier, coll. Médiations, n° 241, 1983, p. 87-126.

Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Études photographiques*, tiré à part du n° 1, 1996, éd. revue et corrigée, 1998, 38 p.

René Berger, *Art et communication*, Tournai, Casterman, 1972, coll. Mutations, orientations, n° 18.

Brigitte Buettner, « Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée : une question de perspective », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, op. cit., p. 63-66.

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éd. de Minuit, 2000, Chapitre IV : « L'image-aura : du maintenant, de l'autrefois et de la modernité », p. 233-260.

Encyclopédie française dirigée par Lucien Febvre, éditée en 1935, tome « Arts et littératures : matériaux et techniques », sous la direction de Pierre Abraham, avec une préface de Paul Valéry.

André Gunthert, « La bonne et la mauvaise image. La question de l'authenticité et la photographie », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, sous la dir. de Véronique Goudinoux et Michel Weemans, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 83-88.

Philippe Kaenel, « Iconologie et illustration : autour d'Erwin Panofsky », in *L'image à la lettre*, sous la dir. de Nathalie Preiss et Joëlle Raineau, Paris, Éd. des Cendres et Paris-Musées, 2005, p. 171-199.

³¹ Erwin Panofsky, *ibid.*, p. 52.

Michel Melot, « Illustrer l'histoire de l'art », in *L'image à la lettre*, sous la dir. de Nathalie Preiss et Joëlle Raineau, Éd. des Cendres et Paris-Musées, 2005, p. 202-224.

William J. Thomas Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », in *Perspective. La revue de l'INHA*, 2009, n° 3.

Paul Otlet, *Traité de documentation : le livre sur le livre, théorie et pratique*, Bruxelles, Éd. Mundaneum, 1934.

Paul Otlet, *Monde : essai d'universalisme*, Bruxelles, Éd. Mundaneum, 1935.

Erwin Panofsky, « Original et reproduction en fac-similé », trad. de l'allemand par Jean-François Poirier, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne 1995, n° 53, p. 45-55.

Gérard Régimbeau, *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire* (1996), Lille, Éd. universitaires du Septentrion, 1998, chapitres « Le rapport indirect avec l'œuvre : la reproduction » et « La réaction des artistes face à la reproduction », p. 329-344.

Paul Valéry, « Conquête de l'ubiquité », in *Pièces sur l'art*, 1934, p. 105, *Pléiade, I*, p. 1284-1285.

Résumé : Une des phases marquantes d'analyse et de théorisation de la médiation des œuvres d'art grâce à la reproduction photographique s'est déroulée dans l'entre-deux-guerres, avec des travaux menés dans les champs de la documentation, de la philosophie de l'histoire et de l'histoire de l'art par Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky.

Si leurs pensées innervent maintenant les réflexions sur le document, la reproduction et l'iconologie, il reste à les interroger dans leurs apports croisés. Ces travaux relèvent, en effet, de ce qu'on peut nommer un moment épistémologique. Ils ont participé à poser la trame des enjeux documentaires de la mémoire et de la collection des œuvres dont se préoccupent les organismes chargés de leur conservation, de leur documentation et de leur diffusion. L'article rappelle quelles furent les approches et positions de ces trois auteurs tout en répercutant l'écho de ce moment dans les préoccupations actuelles à propos de la reproduction.

Abstract : An instant of the work of art of the document : Paul Otlet, Walter Benjamin and Erwin Panofsky on photographic reproduction.

One of the key phases in the analysis and theorisation of how photographic reproduction mediates works of art took place between the two wars, thanks to work in documentation, the

philosophy of history, and the history of art by Paul Otlet, Walter Benjamin, and Erwin Panofsky respectively. Their work clearly runs through current thinking on documents, reproduction, and iconology, but the interconnections between their work have yet to be explored. Their thinking reflects what might be termed an epistemological moment, helping to identify the issues at stake in documenting memory and collecting works. These issues are faced by the organisations responsible for collecting, documenting and disseminating such works.

Keywords : Photographic reproduction ; Iconology ; Art Documentation ; Art Information ;
Reproduction photographique ; Iconologie ; Information et documentation de l'art ; Médiation
informationnelle ; Reproducción fotográfica ; Documentación del arte ; fotografische
Reproduktion ; Ikonologie ; OTLET Paul ; BENJAMIN Walter ; PANOFSKY Erwin

Résumé : Une des phases marquantes d'analyse et de théorisation de la médiation des oeuvres d'art grâce à la reproduction photographique s'est déroulée dans l'entre-deux-guerres, avec des travaux menés dans les champs de la documentation, de la philosophie de l'histoire et de l'histoire de l'art par Paul Otlet, Walter Benjamin et Erwin Panofsky. Si leurs pensées innervent maintenant les réflexions sur le document, la reproduction et l'iconologie, il reste à les interroger dans leurs apports croisés. Ces travaux relèvent, en effet, de ce qu'on peut nommer un moment épistémologique. Ils ont participé à poser la trame des enjeux documentaires de la mémoire et de la collection des oeuvres dont se préoccupent les organismes chargés de leur conservation, de leur documentation et de leur diffusion. L'article rappelle quelles furent les approches et positions de ces trois auteurs tout en répercutant l'écho de ce moment dans les préoccupations actuelles à propos de la reproduction.

Resumen : Un momento de la obra y del documento: la reproducción fotográfica, pasajes entre Paul Otlet, Walter Benjamin y Erwin Panofsky

Una de las fases notables de análisis y de teorización de la mediación de las obras de arte gracias a la reproducción fotográfica se desarrolló entre las dos guerras, con trabajos llevados a cabo en los tres campos de la documentación, de la filosofía de la historia y de la historia del arte por Paul Otlet, Walter Benjamin Y Erwin Panofsky. Si sus pensamientos inervan ahora las reflexiones sobre el documento, la reproducción y la iconología, queda por interrogarlos en sus aportes cruzados. Estos trabajos relevan en efecto, de lo que se puede llamar un momento epistemológico. Estos participaron en plantear la trama de los retos documentales de la memoria y de la colección de las obras de las cuales se preocupan los organismos

encargados de su conservación, de su documentación y de su difusión.

Zusammenfassung: Ein Moment des Werkes und des Dokuments: die fotografische Reproduktion, Passagen zwischen Paul Otlet, Walter Benjamin und Erwin Panofsky
Eine der markantesten Phasen der Analyse und der Theoretisierung der Mediation von Kunstwerken dank der fotografischen Reproduktion hat sich mit den in den drei Dokumentationsbereichen, der Philosophie, der Geschichte und der Kunstgeschichte von Paul Otlet, Walter Benjamin und Erwin Panofsky durchgeführten Arbeiten in der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen abgespielt. Auch wenn ihre Gedanken die Überlegungen über das Dokument, die Reproduktion und die Ikonologie jetzt anregen, bleibt es, sie in ihren kreuzenden Beiträgen zu hinterfragen. Diese Arbeiten heben in der Tat hervor, was man ein epistemologisches Moment nennen kann. Sie haben dazu beigetragen, die Grundlage der dokumentarischen Herausforderungen der Aufbewahrung und der Sammlung von Werken zu setzen, mit der sich die Organsimen beschäftigen, die die Aufgabe ihrer Konservierung, ihrer Dokumentation und ihrer Verbreitung haben.