

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011
Varia

Eyes wide shut : Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*

New York, Oxford University Press, 2011

François Albera



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4427>

DOI : 10.4000/1895.4427

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 231-234

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Eyes wide shut : Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4427> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4427>

Indonesia Calling, participent au moins autant que, par exemple, l'œuvre d'un Lubitsch [...], de l'art de la mise en scène. ». De même, ajoute-t-il, que Sadoul a établi combien les bandes Lumière étaient mises en scène, de même « le reporter d'actualités est déjà aussi peu passif devant la réalité dont il doit rendre compte. A plus forte raison le réalisateur de ce que nous appelons un *documentaire* ». A ce texte « tardif » fait écho le premier qu'il ait écrit – ou que l'on ait conservé, qui date de 1925 : « Propositions » (paru dans *Comœdia*). A l'état de la distribution des films sur les écrans qui appelle de sa part un jugement assez sévère (« ennui » et « mauvaise route »), il oppose d'emblée cette affirmation : « Seul le cinéma documentaire paraît échapper à cet accablement. Sans doute parce qu'il est plus près du principe même du cinéma » ; que suit cette seconde : « Or tout film peut se ramener à un film documentaire. Documentaire d'états psychologiques dans la plupart des cas, documentaire du subconscient dans certains cas particuliers » (Vigo reprend cette formule à propos du *Chien andalou*). Ce premier texte de Grémillon est par ailleurs fascinant : placé sous une citation de Spinoza (« Le cercle est une chose ; l'idée de cercle est une autre chose qui n'a pas de centre ni de périphérie »), il emprunte à ce philosophe, et met en œuvre pour le cinéma, le concept de « puissance » (*conatus*). Mais pour commencer il distingue « la matière de nos impressions » (qui mobilise l'œil – sensation – et le cerveau – impression) et le « fait cérébral » sur lequel est basé l'art cinématographique : « pas d'objet réel : l'abstraction d'un objet » ; « l'image, expression de notre pensée, sera le logarithme de cette abstraction ». Puis il évoque les « puissances de l'expression cinématographique » : « toute expression est une détermination – détermination qui porte sur notre perception du monde matériel et immatériel par la pensée. Notre création n'agit que sur cette détermination – une abstraction ». Et c'est par ces abstractions (mécanisme cérébral) que « notre création réduit la vie profonde et tumultueuse que nous cher-

chons à des éléments d'intensité – aux puissances de nos impressions. » Il prend l'exemple d'un « sujet » (l'image, l'aspect extérieur d'un phénomène) « qui provoque au cinéma un effet si tristement comique : la nuit ». « On ne crée pas la nuit avec une teinture bleue. La nuit est un mouvement. C'est une solution de lumière dans laquelle nous nous comportons différemment. C'est un déchirement, un point de notre solitude, un état de douleur, une angoisse, une attente, un rayon de paix qui s'insère dans notre cœur, dans notre esprit. Ce n'est jamais une couleur. [...] Ainsi nous perdons toute surface de la vie et nous retrouvons ces mystérieux appels, ces échanges de subconscients, et aussi cette pensée qui nous paraît être la seule matière vivante de nos images. Et maintenant notre technique n'intervient plus que comme un moyen d'expression : lumière et rythme ». On peut regretter que personne n'ait mis sous les yeux de Deleuze un tel texte (reproduit, il y a quelques années, par Nicole Brenez et Christian Lebrat dans *Jeune, dure et pure!* et Banda et Moure dans le deuxième volume de leur récente anthologie). Les autres textes n'ont pas l'intensité de celui-ci, rédigé avant que le jeune violoniste de la Schola Cantorum, ami de Roger Désormières et de Charles Dullin, assidu des séances du Vieux Colombier, n'ait lui-même passé à la réalisation. Ils s'attachent cependant, au long des ans, à affronter les problèmes de « l'évolution du cinéma », à commencer par celui du son, de la musique, mais aussi de l'adaptation, de l'auteur du film et de sa liberté d'expression, du spectateur et de sa liberté de choix (aliénée), le cinéma « instrument de culture », et certains aspects de ce texte princeps peuvent s'y retrouver, y compris dans un « rapport sur le cinéma » présenté devant la Confédération des travailleurs intellectuels en 1934 qui porte sur un plan de réforme de l'industrie cinématographique (il est dit que le cinéma doit être considéré comme « moyen d'action » « en fonction de sa puissance et non comme objet commercial »)... Toujours la réflexion de Grémillon allie une compréhension de

type historique et sociale à des préoccupations touchant à ce qu'il appelait encore en 1925 le cinéma « pur » et qu'il appelle en 1948 « recherche formelle » et cette dernière n'est pas par lui rejetée au nom du réalisme, il tient à en expliquer la possible fonction selon les circonstances. Ainsi, dit-il, il est possible d'imaginer, parmi d'autres, une façon inattendu et précieuse de nier fondamentalement le mode contemporain de fabrication des objets-films, et la qualité de produit industriel qui leur est imposé, en axant consciemment et sur un point précis, un film sur une recherche même purement formelle ». Dans un tel cadre de production, « après épuisement d'autres possibilités », l'auteur de films « qui consacre son attention à des problèmes formels sans doute, mais véridiques, donne un contenu, paradoxal, mais réel, à une œuvre qui théoriquement n'en devrait comporter aucun » (« Notes sur le mode contemporain d'existence du cinéma », inédit).

Nous n'avons là évoqué qu'une seule des cinq parties de l'ouvrage réuni par L'Herminier qui a divisé le corpus des textes en cinq sections, bouleversant la chronologie que l'index chronologique permet cependant de retrouver : 1) les voies et les moyens de la création ; 2) l'auteur et son œuvre ; 3) l'expérience professionnelle ; 4) des films et des hommes ; 5) à la Cinémathèque française. Comme les intitulés le laissent entendre outre la première partie dont on a donné une idée à travers quelques textes, les autres portent sur d'autres facettes de l'activité de Grémillon, soit liées plus directement à ses films, soit aux métiers proprement dits du cinéma, ou encore à d'autres cinéastes à qui il rend hommage (Feyder avant tout, Flaherty, Renoir, Eisenstein, Poudovkine...). Retenons ceux de la 5^e section qui portent sur son rôle de président de la Cinémathèque française. Ils ne diffèrent pas totalement, à vrai dire, des textes ayant d'autres visées occasionnelles : ce qui a été dit du cinéma comme document se retrouve dans « Le cinéma témoin de l'époque » (1945), sans parler des questions de style et de forme. Quelques-

uns cependant sont plus spécifiquement dévolus à la question des archives du film : « Remarque sur la fonction et l'existence d'une cinémathèque » ou « Pour un musée du cinéma ». Mais avec « Sauvegarde des films et histoire du cinéma » (1947), Grémillon élargit son propos en montrant que le sauvetage, la sauvegarde et la conservation des films et des documents afférents est une condition de possibilité d'une histoire du cinéma qui ne soit pas anecdotique, subjective ou journalistique. Encore les cinémathèques sont-elles nées avec 25 ans de retard, déplore-t-il. L'accent qu'il met sur les antécédents du cinéma (il part du *Grand Art de la lumière et de l'ombre* de Kircher), sur le « non-film » est également à relever. Sadoul dans l'hommage qu'il lui rendait, dans le numéro de *Ciné-Club* déjà cité, avait intitulé son article : « Du *Ciel est à vous* à la Cinémathèque française » et évoquait ses efforts et son action avec Henri Langlois à la tête d'un établissement devenu « le Louvre du film » qui non seulement a décuplé ses acquisitions mais offre aux chercheurs et aux amateurs une bibliothèque sans égale, une photothèque, un musée, un lieu de recherche historique (la Commission des recherches historiques emmenée par Musidora), d'enseignement universitaire (cours d'histoire du cinéma à la Sorbonne) le berceau de l'essor des ciné-clubs et de la FFCC. C'est pourquoi on se serait attendu à ce que la Cinémathèque française fût associée à cette édition.

François Albera

Eyes wide shut :

Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*, New York, Oxford University Press, 2011, 351 p.

ON REVIENDRA SUR CE LIVRE COLLECTIF nous enjoignant d'« ouvrir Bazin » comme on dit ouvrir un livre mais aussi les yeux (sans compter les connotations de

« première » que comporte le mot en anglais – *Opening Night*) et qui présente Bazin comme une « ouverture » : Elsaesser ne s'écrite-t-il pas, en début d'ouvrage, que « le XXI^e siècle sera bazinien » comme Foucault avait dit qu'il serait « deleuzien ». Bien qu'il n'ajoute pas, «... ou ne sera pas » (comme Malraux : « le XXI^e siècle sera spiritualiste ou ne sera pas... »), on ne peut prendre à la légère une telle prophétie venant de la part d'un historien et théoricien du cinéma auquel on a coutume de se référer. Comme à l'invitation de Tom Gunning de repartir de Bazin pour refonder en quelque sorte sur des bases théoriques et prospectives l'histoire du cinéma. On y reviendra si possible collectivement, fût-ce parce que la discussion à propos de Bazin s'est vue relancée, au même moment qu'avait lieu le colloque à l'origine du livre qu'ont co-dirigé Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin : d'une part par la nouvelle traduction en anglais de *Qu'est-ce que le cinéma?* (le détour est savoureux, vu de France, mais il est bien effectif : la première édition critique des écrits de Bazin a vu le jour en langue anglaise et au Québec, si l'on ne tient pas compte de l'édition soviétique qui comportait déjà un appareil critique moins philologique que critique), d'autre part par la proposition qu'à faite ici même Laurent Le Forestier d'aborder le corpus bazinien en dehors de son accrochage au nom-de-l'auteur pour le replacer dans un contexte de réflexions et de discours critiques ou, mieux, dans des formations discursives qui le traversent et l'excèdent et à l'intérieur desquelles le nom de Bazin découpe un sous-ensemble hétérogène. Cette dernière proposition appelait en quelque sorte à « extérioriser » Bazin ou le décentrer, celle d'Andrew et Joubert-Laurencin (et leurs auteurs – on reviendra sur leur choix) revient elle à « intérioriser » Bazin au contraire, à se recentrer sur lui, sa pensée et sa place. En attendant qu'ait lieu cette discussion et que l'on confronte ces deux démarches, on voudrait ici se borner à celle des « baziniens » d'*Opening Bazin* mais en leur demandant d'aller au bout de leurs prémices, c'est-à-dire d'ouvrir

vraiment Bazin en revenant au corpus complet de ses écrits (plus de 2000 items selon Joubert-Laurencin) et non plus se contenter de l'anthologie que l'auteur avait constituée avec *Qu'est-ce que le cinéma?*, non seulement pour faire émerger des textes inconnus ou oubliés (comme le fait dans ce volume Antoine de Baecque en se donnant un domaine circonscrit celui des textes polémiques), mais aussi pour confronter les différentes versions de ces textes qui subissent tous une réécriture dans l'édition de 1958, et de s'intéresser à l'histoire de la réception de Bazin de son vivant comme après sa mort. L'ouvrage se place dans une perspective de « réhabilitation » de Bazin – mais on ne nous dit pas qui l'a destitué et quand et l'idée qu'il faille le réhabiliter ne laisse pas d'étonner tant sa référence est constante même si elle relève d'une lecture assez minimale. C'est bien pourquoi Bazin constitue aujourd'hui ce que Bachelard appelait un « obstacle épistémologique » que certains, sans en vouloir à l'homme évidemment, et sans nier l'importance de sa réflexion critique, avaient commencé d'analyser à partir des années 1970. Sont-ce ceux-là qu'il s'agirait de « combattre » sans pourtant les discuter ?

En effet la surprise est grande, s'agissant du colloque organisé à la Cinémathèque française comme de ce volume, de constater que les coordinateurs n'ont sollicité aucun des théoriciens ou historiens qui ont pu développer une critique de la pensée bazinienne : pour ne pas remonter à Gérard Guégan dans *Positif* (dont la contribution avait une certaine épaisseur, au-delà de son ton polémique), on peut citer Claude Brémond dans *Communications* n° 1 (1961) analysant le 4^e tome de *Qu'est-ce que le cinéma?* sous l'angle où il se présentait (la sociologie), Jean-Louis Comolli et Pascal Bonitzer (entre autres) qui revisitèrent l'édifice bazinien dans les années 1970 au sein des *Cahiers du cinéma*, dans ses dimensions tant historiques (« Le mythe du cinéma total »), techniques (la profondeur de champ) qu'esthétiques (« Montage interdit », etc.), puis Jean Ungaro qui lui consacre un ouvrage (*André Bazin :*

généalogie d'une théorie, 2000), ou encore Noel Carroll qui refusa à plusieurs reprises la confusion « métaphysique » de Bazin, en particulier son allégation d'un réalisme ontologique du médium à partir d'une catégorie stylistique (voir *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, 1996), ou enfin Dominique Chateau dans plusieurs textes en particulier dans sa contribution « Bazin : le procès du film » dans *Décades 50. Le Cinéma. L'après-guerre et le réalisme* (Jean-Michel Place, 1996, pp.32-56).

Dans ce volume, il n'est guère que la contribution de John MacKay qui, évoquant la discussion des thèses baziniennes en URSS, ouvre une manière de débat : en effet, si *Qu'est-ce que le cinéma?* paraît à Moscou dans une version réduite en 1972 (on omet notamment « le Mythe de Staline » qui paraîtra à part en 1988, comme d'ailleurs [sur la demande de Janine Bazin] dans la réédition du Cerf en un volume qui est devenue la seule disponible en France), ainsi que son Renoir la même année, les propos tenus sur le montage et sur les « maîtres du cinéma soviétique », en particulier Eisenstein, donnent lieu à controverse. Dans l'édition de *Choix de textes*, c'est I. Vaissfeld qui commente les textes. Mais deux chercheurs y reviendront de manière plus détaillée dans des articles ultérieurs : le bulgare Nedelcho Milev, en 1967, et Naoum Kleiman, une année plus tard. Ce dernier montre que la conception du montage que Bazin prête à Eisenstein ne correspond guère à la pensée du cinéaste-théoricien (à laquelle, il est vrai, Bazin ne pouvait guère avoir accès dans sa complétude, ni même seulement une certaine ampleur) et que la théorie du « monologue intérieur » qu'il élabore (à partir du « modèle » joycien puis de la psychologie vygotskienne) n'a que peu de rapport avec la version altérée du « montage des attractions » qu'on trouve utilisée par Bazin (mêlant d'ailleurs les « expériences Kouléchov » et la théorie de l'idéogramme eisensteinienne assez sommairement !). La découverte ultérieure de textes où Eisenstein commente les *mêmes films* américains que ceux qui intéressèrent Bazin

dans l'immédiat après-guerre (comme *Citizen Kane*, *The Little Foxes*, etc.) et parfois les mêmes scènes (la crise cardiaque sur l'escalier chez Wyler) en reconfigurant sa théorie du montage (notamment dans « le cinéma en relief »), montre que les croisements et les différences sont plus productives qu'exclusives entre les deux penseurs.

Terminons cette note, avant de revenir sur le sujet, avec l'aspect qui n'est le moins étonnant de cette réhabilitation de Bazin, celui que proposent Elsaesser et Gunning de « revenir » à pour refonder l'historiographie contemporaine du cinéma. Bordwell avait en quelque sorte dessiné d'avance cette conjoncture en opposant l'« alternative history » bazinienne à la « standard history » (de Brasillach à Mitry en passant par Sadoul puisque la nuit tous les chats sont gris). Le texte retenu pour servir de pierre d'angle à cette refondation est « le Mythe du cinéma total » où Bazin utilisait « l'admirable travail de recherche » de Sadoul dans le premier volume de son *Histoire du cinéma* pour dessiner une autre perspective que celle que la balourde doxa marxiste de l'auteur dessinait. L'« idée » du cinéma – explicitement nommée « platonicienne » – préexistait à son avènement : c'est ce qu'à son corps défendant Sadoul démontrerait par son travail d'archéologie du cinéma. Or le propos de Bazin – outre qu'il convient de l'examiner de près dans ses variations entre la publication initiale dans *Critique* et la réédition modifiée dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (je me permets de renvoyer à ma contribution au numéro de *Cinémas* sur l'historiographie qu'a dirigé Le Forestier) – revient à mettre en œuvre cette démarche que Bergson dénonçait au début de *la Pensée et le mouvement* comme une dangereuse illusion : celle du « mouvement rétrograde du vrai ». « Par le seul fait de s'accomplir, la réalité projette derrière elle son ombre dans le passé indéfiniment lointain ; elle paraît ainsi avoir préexisté, sous forme de possible, à sa propre réalisation ». A la rigoureuse exploration historique, archéologique du passé et des machines

de vision et d'audition à laquelle procède Sadoul (avec les instruments et les sources dont il pouvait alors disposer), Bazin substitue une histoire qu'il dit « psychologique » qui irrealise et simplifie les propositions sadouliennes sur la « logique » de l'invention technique et les fines articulations qu'il dessine entre l'inventeur et le milieu social, le rôle de ce qu'il appelle la « commande sociale ».

François Albera

Intermédialités.

Histoire et théorie des arts, des lettres

et des techniques,

n° 17, printemps 2011

LA REVUE QUÉBÉCOISE, désormais dirigée par Philippe Despoix, publie dans son numéro du printemps un passionnant dossier consacré à la problématique de la reproduction (« reproduire/reproducing »). Suzanne Paquet le dit en ouverture : « la question de la reproduction des images, du son, des œuvres d'art se trouve au cœur de l'actualité, mais elle n'est certes pas nouvelle. De la représentation par des moyens manuels jusqu'à l'encodage numérique, il y eut une longue série de passages par des médias de plus en plus mécanisés, des technologies de plus en plus complexes. » La place prise la technologie numérique de nos jours vient donc s'inscrire dans une histoire de longue durée tout en lui imprimant à la fois une accélération et – peut-être – un changement de fonction. C'est du moins l'une des convictions qu'expriment Bruno Latour et Adam Lowe dans leur article, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses facs-similés » dont la réflexion revient à abolir la distinction entre ce que Nelson Goodman a appelé les œuvres autographes (où la distinction entre original et copie est définitoire, ainsi la peinture) et les œuvres allographes (où ce n'est pas le cas : ainsi le texte littéraire est-il indifférent à ses modalités d'impression, de support, de caractères typographiques, etc.). Cette distinction a pu être dis-

cutée dans la perspective de valoriser les caractères autographes d'un art allographe par excellence comme la littérature, à l'époque de la mise en avant de la matérialité du texte, l'importance de la disposition des signes linguistiques sur la page, etc. (Cf. Mallarmé, Apollinaire ou Maurice Roche). Or c'est à l'inverse que procèdent Latour et Lowe : ils préconisent de considérer les arts autographes, la peinture en premier, comme allographes. Devant la reproduction minutieuse 1 x 1 des *Noces de Cana* de Véronèse (que les troupes napoléoniennes arrachèrent au réfectoire de Palladio de San Giorgio à Venise) par des moyens électroniques (laser par petites surfaces, photographies numérisées de ses différentes sections, fusion des différents fichiers numériques, imprimante fabriquée sur mesure pour appliquer des « pigments » sur une toile apprêtée avec du plâtre, « identique » à celle qu'avait utilisée Véronèse) replacée *in situ*, ils postulent que ce fac-similé, avoué comme tel, est un nouvel original. Que l'original « d'origine », l'objet tel que conservé au Louvre, eu égard à ses mauvaises conditions d'accrochage, d'éclairage, d'encadrement, s'il a engendré sa copie lui est désormais inférieur, que l'aura aurait migré du Louvre à San Giorgio. Dire qu'une œuvre est « originale », disent les auteurs, « ne signifient rien d'autre qu'elle est l'origine d'une longue lignée ». Significativement ils prennent comme exemples des œuvres musicales, littéraires et théâtrales (*l'Illiade*, *le Roi Lear*) et proposent de dire que *les Noces de Cana* a été « rejoué, répété ou réanimé grâce à une nouvelle interprétation [...] tout comme *les Troyens* d'Hector Berlioz ont enfin été joué à Covent Garden à Londres pour la première fois en 1969... », soit des œuvres « performancielles ». Ils opposent cette approche, où l'on part de la nécessité de la copie pour conserver l'œuvre (une œuvre non reproduite s'oublie, meurt...), à la restauration de l'objet tableau lui-même comme l'ont catastrophiquement accomplie les conservateurs de la National Gallery à Londres avec *les Ambassadeurs* d'Holbein qui ressemble main-

tenant à une affiche ou une diapositive : dans ce cas on a transformé l'original en sa reproduction... Latour (avec Antoine Hennion cette fois) avait déjà contesté la distinction que fait Benjamin entre original et copie en fonction de l'aura : s'appuyant sur les travaux de Francis Haskell sur l'appropriation moderne des statues antiques, il affirmait que c'était la copie qui produisait l'original (c'est parce qu'on avait copié, cité, imité, etc. ces antiques que l'on en vint à s'intéresser aux originaux). Il échoit dans ce numéro à Johanne Lamoureux de réagir aux propositions « provocatrices » de Latour et Lowe (ce dernier étant membre de l'atelier Factum Arte qui a effectué la copie du Véronèse) qui prolongent une position mainte fois exprimée par André Malraux dans ses écrits sur l'art et ses textes « politiques » : dès 1946 où le discours sur les Maisons de la culture se met en place, il est lié à la problématique du « Musée imaginaire ». En effet Malraux préconise de disposer des reproductions « en couleurs et en vraie grandeur » des « cent chefs d'œuvre capitaux de la peinture française » dans tous les chef-lieux de département, afin de les rendre accessibles à tous partout (comme « tous les disques » et « tous les livres » et bientôt les films). Le cinéma est, pour lui, le modèle même de cette ubiquité : « A cette heure, une femme hindoue qui regarde *Anna Karenine* pleure peut-être en voyant exprimer, par une actrice suédoise et un metteur en scène américain, l'idée que le Russe Tolstoï se faisait de l'amour ». Ubiquité, délocalisation, mondialisation. Jusqu'à la disparition de l'original (le film ne reproduit rien, il est « œuvre faite pour sa reproduction, à tel point que son original n'existe plus ».

J. Lamoureux repart, elle, de l'article d'Erwin Panofsky, « Original et reproduction en fac-similé » (1930), en montrant que ce dernier s'intéressait vivement aux procédés de reproduction et jugeait indispensable de recourir à eux mais dans une optique comparatiste : non pour remplacer l'original ou feindre de le faire, mais pour leur valeur heuristique, d'éducation du regard, « la comparaison répétée avec

l'original [faisant] presque toujours prendre conscience de certaines propriétés de ce dernier qui seraient passées inaperçues ». Le fac-similé est donc, pour lui, un outil et loin de s'émouvoir de la « perte de l'aura », il ne s'interroge que sur la qualité de la reproduction. Sur ce point Latour-Lowe croise Panofsky car il insiste sur la qualité technique du fac-similé du Véronèse (voir plus haut). Là où ils divergent cependant c'est quand Panofsky considère que le fac-similé doit se limiter à être une transcription mécanique de l'original n'ayant surtout pas fait l'objet de retouche, l'homogénéité processuelle de la transcription étant le gage de sa qualité – qu'il compare à l'enregistrement sonore par le gramophone. Or Latour-Lowe diverge ici car d'une part Latour-Hennion avait déjà contesté tout caractère *mécanique* à la reproduction en critiquant Benjamin (« la technique a toujours été un moyen *actif* de production de l'art »), d'autre part « le coup qui est ouvertement tenté ici », écrit Lamoureux, est de « conférer au fac-similé le statut d'une interprétation, faire glisser l'œuvre autographe sur un terrain où sa « survie » est prise en charge par des spécialistes de la médiation et de la manipulations numériques. ». Quant au premier argument, il n'atteint guère Panofsky qui ne s'illusionne pas sur la reproduction telle quelle par la photographie, il l'entrevoit plutôt comme une *traduction*. D'où son souci d'homogénéité : on ne traduit pas un texte source rédigé dans une seule langue en en entremêlant plusieurs. Cependant un écho indirect peut se faire entendre dans une autre contribution importante de ce numéro d'*Intermédialités*, celle de Magali Le Mens, « Puissance littéraire de la reproduction de l'œuvre d'art » qui examine comment l'apparition de la reproduction photographique « a ouvert une nouvelle voie au discours sur l'art » et « à quel point elle a littéralement bouleversé les pratiques artistiques ». L'expression « puissance littéraire » est empruntée à Odilon Redon qui disait qu'utilisée dans la reproduction des dessins et des bas reliefs, la photographie était « dans son vrai rôle pour l'art qu'elle seconde et