

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

64 | 2011
Varia

Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

n° 17, printemps 2011

François Albera



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4430>

DOI : 10.4000/1895.4430

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 234-236

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4430> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4430>

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

qu'elle aide sans l'égarer», lui prêtant une *puissance de multiplication*

égale à celle de la littérature et dès lors une «sécurité nouvelle assurée dans le temps». Quant aux effets sur la pratique artistique, elle tient au fait que la reproduction photographique a «tout d'abord rendu visible la matérialité de l'œuvre, rayures, fissures, empâtements, etc.» qui est mise au centre de la pratique des artistes et devient même le but principal de certaines œuvres d'art : ainsi les collages cubistes, surréalistes jouant des différences de matières, puis Dubuffet, Fautrier, Pollock, etc. jouant de l'épaisseur même de la matière picturale. La recherche de la perfection dans les reproductions d'œuvres destinées au grand public en sont venues au contraire à négliger les aspérités physiques, la matière même. A mesure que les toiles de Mondrian ou Malévitch vieillissaient, les originaux paraissaient aux visiteurs ternes, imparfaites et «sales» par rapport aux diapositives ou aux reproductions sur papier glacé qu'ils étaient habitués à voir. L'auteur rapproche cette situation des convictions minimalistes et conceptuelles donnant la prééminence à l'idée sur la matière : «tout ce qui attire l'attention sur le physique d'une œuvre nuit à la compréhension de l'idée...» (Sol Le Witt).

D'autres articles sont à citer dans ce numéro tel celui de Lothar Müller qui développe une «poétique du papier» en étudiant la rencontre de la presse d'imprimerie et du papier qui n'est pas aussi prédéterminée que McLuhan a pu le laisser entendre dans sa *Galaxie Gutenberg*. Ou celui de Stéphane Roy, «Techniques de gravure et statut du graveur en France au XVIII^e siècle», insistant en particulier sur les appareils permettant de reproduire un portrait, un profil avec le maximum de rapidité et d'exacti-

tude (le physionotrace par exemple) et qui viennent s'articuler avec les techniques de duplication de l'estampe. Ou Jan von Brevern qui étudie la campagne photographique de l'ingénieur italien Pio Paganini dans les Alpes Apouanes non loin de Carrare, en 1878 et le passage de la photographie au dessin phototopographique. Dans le domaine du son, on signalera encore l'étonnant «Hitler's Voice. The louspeaker under National Socialism» de Cornelia Epping-Jäger. On sait combien la figure de l'orateur fut centrale dans le dispositif politique des nazis et on évoque souvent sans beaucoup de précision le fait que Hitler utilisa les moyens de communication de masse comme la radio. Or jusqu'en février 1933 le parti nazi ne recourait pas à ce média. Goebbels, dans son journal, le stigmatise même comme «le moyen moderne de l'embourgeoisement» : «chacun chez soi ! l'idéal du bourgeois !...» Toutefois dans la préparation du 1^{er} mai 1933, il fut décidé de recourir à la radio pour élargir l'auditoire de Hitler. Or la voix du Führer surprit les auditeurs et les déçut, elle semblait manquer d'énergie... Lors de la manifestation du Templehofer Feld, peu après, les stratèges du parti, travaillant avec une compagnie d'électricité, s'efforcèrent d'installer des systèmes d'amplification afin d'occuper un espace de 50 000 mètres carré qui permettent d'abolir la distance spatiale entre la foule et l'orateur. On entra dans la problématique des mises en scène de la voix du dictateur et des dispositifs permettant de lui assurer un maximum d'efficacité. Et on opta largement – l'auteur n'en parle pas – pour des collectifs d'auditeurs ou de téléspectateurs afin d'éviter l'isolement délétère que craignait Goebbels.

François Albera

Livres reçus

Sandra Alvarez de Toledo (dir.), *Ritwik Ghatak, Des films du Bengale*, Paris, L'Arachnéen, 2011, 411 p. La première monographie en français sur ce grand cinéaste bengali découvert tardivement et qui demeure mal connu. Voir dans ce numéro les Notes de lecture.

Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*, New York, Oxford University Press, 2011, 351 p. Le XXI^e siècle sera bazinien, dit Thomas Elsaesser, sans ajouter toutefois, «ou ne sera pas». Un volume collectif de contributions célébrant l'importance de l'œuvre critique et théorique bazinienne et la nécessité proclamée d'«ouvrir Bazin». Voir dans ce numéro les Notes de lecture.

Adriano Aprà (dir.), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, Venise/Pesaro, Marsilio/Mostra del Nuovo Cinema, 2011, 342 p. Chaque année, le festival de Pesaro rend hommage à un cinéaste italien. A cette occasion, Adriano Aprà a rassemblé une série d'études sur Bertolucci : des textes transversaux et des analyses de chacun des films. Comme toujours dans la collection, les meilleurs spécialistes sont convoqués pour présenter une approche très fouillée de l'auteur de *Novecento* et du *Dernier Empereur*. Après les écrits de Bertolucci, *La mia magnifica ossessione*, parus chez Garzanti en 2010, l'ensemble réuni ici constitue la meilleure mise en perspective d'un metteur en scène à nouveau au travail.

Daniel Banda et José Moure, *le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Flammarion, 2011, «Champs Arts», 490 p. Déjà ordonnateurs, en 2008, d'un premier recueil de

textes – *le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920)* (voir le compte rendu dans 1895, n° 58) –, ces deux enseignants de l'université de Paris I présentent une anthologie de plus d'une centaine de textes. Souvent difficiles à trouver, beaucoup d'entre eux sont de surcroît spécialement traduits pour cette édition, de l'allemand et de l'anglais par Daniel Banda, de l'espagnol, de l'anglais et de l'italien par José Moure, et du russe par Frédéric Verger. Cette abondance d'inédits en langue française rend l'ouvrage essentiel pour mesurer l'ampleur de la réflexion autour du cinéma des années vingt aux années cinquante et les mutations dans ce type même d'ouvrage anthologique si on le compare à ses devanciers (Marcel L'Herbier, Marcel Lapiere, Pierre Lherminier, Pierre Leprohon pour la langue française et bien d'autres en anglais, italien et allemand).

Albero Barbera (dir.), *Noi credevamo. Il Risorgimento secondo Martone*, Turin/Milan, Museo nazionale del cinema/Il castoro, 2011, 232 p. Autour du film de Mario Martone (voir ci-dessous), le Musée du cinéma de Turin a organisé une remarquable exposition photographique dont le présent ouvrage constitue le catalogue. A noter, outre les documents iconographiques, des entretiens avec Martone, le chef opérateur Renato Berta, le scénariste Giancarlo De Cataldo, l'acteur Luigi Lo Cascio, le producteur Carlo Degli Esposti.

Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*, Marsannay-la-Côte, Chromatika, 2010, 127 p. Réflexion philosophique sur la notion d'image chez Jean-Luc Godard. Voir les Notes de lecture de ce numéro.

Claudio Bioni, *Elio Petri. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Turin, Lindau, 2011, 148 p. Un nouveau titre dans une collection de monographies