

Un moment de l'œuvre et du document, la reproduction photographique :

→ **PASSAGES ENTRE PAUL OTLET, WALTER BENJAMIN ET ERWIN PANOFKY**

GÉRARD RÉGIMBEAU

École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (Enssib) Équipe de recherche de Lyon en sciences de l'information et de la communication (Élico)
gerard.regimbeau@enssib.fr

Professeur en sciences de l'information et de la communication à l'Enssib et chercheur dans l'équipe de recherche de Lyon en sciences de l'information et de la communication (Élico) depuis 2008, Gérard Régimbeau est l'auteur d'une thèse soutenue en 1996 à l'université de Toulouse 2 intitulée Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire (Presses universitaires du Septentrion, 1998). Il a été enseignant-chercheur de 1997 à 2008 à l'IUT de Toulouse 3. Son habilitation à diriger des recherches (HDR) soutenue en 2006 portait sur « Le sens "inter-médiaire" : recherches sur les médiations informationnelles des images et de l'art contemporain ». Sa plus récente contribution porte sur « Collections d'images et questions posées à l'iconologie » (Documentation et bibliothèques, 2011, n° 1).

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 où 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 imprécis, 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.

Il ne sera pas seulement question dans cet article des aspects particuliers de l'illusion, même s'ils rejoignent par leur singularité le constat permanent des pouvoirs de la représentation ; il y sera surtout 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.

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" ».

être prises pour la reproduction immédiate en photographie des documents uniques ou rares dans tous les domaines.

Les procédés photographiques de reproduction ont été employés spécialement pour reproduire les « *Histoires des vingt-quatre dynasties* » de 1915, l'édition « PENA » qui doit comprendre 200 volumes avec environ 100 mille pages. C'est l'histoire de cinq millénaires de la civilisation chinoise. Les originaux sont datés depuis 1034 A. J. C. Par la photographie, on a pu en réduire le format original. L'œuvre montre la belle œuvre qui avait la Chine dans les procédés des planches de lettres gravées qui précèdent la typographie proprement dite.

1) Avec le nombre, la disposition et le prix croissant des livres, des journaux et des revues techniques, il n'est plus guère possible au particulier d'en acquiescer régulièrement, les plus importants mêmes.

L'achat au numéro des périodiques contenant les articles que touchent les fiches est certes une solution déjà moins onéreuse. Toutefois, elle oblige les lecteurs à une correspondance compliquée et les détermine à commander, pour les dépêches arrivées, des collections complètes. Comme le nombre des exemplaires en stock est forcément limité, et que les numéros s'épuisent d'une manière inévitable, les abonnés sont souvent dans l'impossibilité de pouvoir à la demande. La consultation de Bibliothèques ou dépôts possible mais il faut aussi que les articles puissent être joints aux dossiers d'études. La solution est dans la Photographie des articles selon les méthodes de la photographie normale ou de la photographie microscopique.

2) Il y a les perfectionnements des procédés de reproduction à grande échelle, notamment le Schwetzn-Wain, photographie stéréo de Noël Blanc, le Photostat, le Compositore, etc. (1).

Le « *Recordax* » est un appareil, créé par la Finco Kodak, permettant aux banques la photographie microscopique automatique des chèques, des mandats à présenter, lettres reçues ou originales aux réceptions. Sur un film de 16 mm. de large et 200 pieds de long, on peut photographier 16.000 chèques. Une bobine de 3 3/4 x 3 3/4 x 1 1/4 de pouces contient 8.000 chèques. On applique aussi le procédé à la copie photographique des pièces de caisses de toute espèce en vue d'éviter l'embarras.

242.38 La projection.

1. Néon.

a) Le jour où quelqu'un projeta la photo, exhumant l'antique lanterne magique, certes il ne savait pas tout juste ce vers quoi de grand il nous mène en route. Il

(1) Hanses - *Minerva Zentrich* B. D. V. - Ernst Wain (Basel) - *Contributions für Bibliothekswesen* 1928, p. 417.

passait deux nouveaux procédés : la méthode complètement pendant les secondes où elle est seule et rendue immédiatement après pour d'autres fins ; d'autre part la possibilité de pousser agrandi ou réduire l'objet à volonté. C'est toute la projection.

L'évolution de la projection a été marquée par les étapes suivantes : 1° elle a commencé avec la vitelle latente négative ; 2° elle a pu plus tard la forme de dispositifs sur verre ; 3° puis sur charbon, calicobles et autres papiers ; 4° le mouvement par le livre microscopique (Photocopy, Cinécopy) a donné lieu aux vitres sur pellicule, format film, en bobine d'abord, puis adaptable en images distinctes ; 5° le développement de la projection actual.

b) La projection est la reproduction et l'agrandissement à distance d'un objet ou d'une image. Elle est de trois espèces : 1° projection de dispositifs (verre ou calicobles) ; 2° projection de corps opaques (Épiscopiques) ; 3° projection aux rayons X-rayés. Elle se réalise de trois manières : a) sans film, avec ou sans fil. La reproduction s'opère soit sur un écran, soit sur papier photographique, où se fixe l'image. La projection agrandie sur écran fait naître un document virtuel qui s'évanouit bientôt, n'accusant ni immédiatement aucun support, n'occupant l'espace qu'autant qu'une disposition ainsi pour faire place à une autre projection.

c) Une classification générale de la projection donne les divisions suivantes : a) fixe ou animée ; b) en noir ou en couleur ; c) d'objets transparents ou opaques (épiscopique ou épiscopique) ; d) de grandes dimensions ou microscopique ; e) sans relief ou avec relief ; f) sur écran ou en projection ; g) sans pellicule ni support, avec pellicule et support ; h) avec fil ou sans fil ; i) dans l'obscurité ou en pleine lumière. Les divers appareils et procédés relatifs relèvent de la microscopie ; les termes magique, cinéscope, photocopie, cinéscope, films parlants, films sonores.

2. Le livre microscopique ou microphotographique.

Le livre projeté.

a) Nous avons proposé, dès 1906, avec Robert Goldschmidt (1), de donner au livre ou aux documents en général une forme nouvelle, celle de rouleaux en miniature abstrus comme suit : chaque page, élément ou combinaison de pages est photographié directement sur une pellicule ou film de format cinématographique normal. Les images ainsi obtenues se présentent successivement, étant juxtaposées côte à côte sur la bande filmée et dans les dimensions réduites de 18 x 24 mm.

(1) *Bulletin de l'Institut International de Bibliographie*, 1906. — R. Goldschmidt et Paul Otlet : *La Conservation de la Diffusion de la Pensée, Le Livre microphotographique*, Publication n° 148 de l'I. I. B. — L'année depuis a fait son chemin et le procédé tend à devenir universel.



Fig. 1. — Projection sur la table de travail.

Fig. 2. — Film projeté dans son cadre réduction aux 2/3.

Fig. 3. — Série de cadres.

Fig. 4. — Lampe et disque recevant les films en cadre.

Fig. 5. — Projection en plein jour dans une caisse d'ombre.

Fig. 6. — Agrandissement de la photographie sur film d'un article extrait d'une revue.

Fig. 7. — Lampe à dévider pour film.

« La reproduction projetée », extrait du *Traité de documentation* de Paul Otlet, 1934. © Mundaneum, Centre d'archives, Mons (Belgique)

Une des phases marquantes d'analyse et de théorisation de ces phénomènes de médiation 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 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 ca-

ractère prophétique, notamment quand il évoque la possibilité, dans le futur, 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, radio initialement dénommée « radiotelegraphy » ou « wireless telegraphy ») et qu'on retrouve chez un Paul Valéry⁴, on retiendra qu'il oriente

2. Paul Otlet, *Traité de documentation : le livre sur le livre, théorie et pratique*, Bruxelles, Éd. Mundaneum, 1934.
3. Paul Otlet, *Monde : essai d'universalisme*, Bruxelles, Éd. Mundaneum, 1935, p. 391.
4. Paul Valéry, « Conquête de l'ubiquité », in *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

de façon décisive un vaste chantier pour les images (fixes et animées), chantier 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 organisée 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 Mundaneum⁵

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. Le Mundaneum est un centre d'archives de la Communauté française. Charlotte Dubray en est la directrice. www.mundaneum.be

(rouvert à Mons, en Belgique), qui abrite 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 – 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 leur 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 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 (1892–1940) partira d'un autre point de vue critique : 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 technique⁹» 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'endocrinement 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 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 poli-

tisé 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, matériaux 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 (1892–1968), *Original et reproduction en fac-similé*¹³, qui figure parmi ces travaux

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).

7. Paul Otlet, *Monde*, op. cit., p. 367.

8. Ce point est discuté dans : Gérard Régimbeau, *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire* (1996), Lille, Éd. 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, Paris, Denoël-Gonthier (coll. Médiations, n° 241), 1983, p. 87-126.

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», in *Études 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, Éd. de Minuit, 2000, notamment le chapitre IV : «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, Éd. des Cendres et Paris-Musées, 2005, p. 171-199.

11. *Ibid.*, p. 91.

12. *Ibid.*, p. 98.

13. Texte de 1930. 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, suivi d'une étude de Brigitte Buettner, «Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée : une question de perspective», *ibid.*, p. 57-77.

sur la reproduction ayant marqué les années 1930, fut écrit à la faveur d'une enquête pour une revue d'art allemande, précisément sur la question du fac-similé. L'auteur 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 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'a 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 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 Benjamin et Erwin Panofsky, qui ont été, entre autres, commentées par Brigitte Buettner¹⁸, elles peuvent aussi être perçues selon les intentions de chaque auteur, intentions 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 de leur reproduction, 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 documentologie¹⁹. 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*²⁰... »

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*

16. *Ibid.*, p. 46.

17. Cf. André Gunther, « 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. 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.

19. Il intitule le premier chapitre de son traité : « La bibliologie ou documentologie. Sciences du livre et de la documentation ».

20. Paul Otlet, *Traité de documentation, op. cit.*, p. 6.

14. Erwin Panofsky, *ibid.*, p. 45.

15. *Ibid.*, p. 47.

en fait le livre nouveau, les œuvres au degré le plus puissant pour la diffusion de la pensée humaine²¹.»

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 autorise²². 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 par ce 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 rayonneront²³».

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 desideratum²⁴.» 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)²⁵». 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 production²⁶». Définition très proche de celle qu'on donne maintenant de l'iconologie, et dont témoigne William J. Thomas Mitchell pour qui l'iconologie est «l'étude des images à travers différents médiums²⁷».

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 cours²⁸». 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, où elles voisinent 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. Il est notable qu'une réflexion sur les trajets du support allant de l'œuvre au document ne peut mettre entre parenthèses celle du sens (dans toutes ses dimensions, y compris celles de sa matière), soit qu'il

intervienne comme une entité lacunaire, soit transformée; 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, 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 réadaptation 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 réception²⁹.»

Enfin, et c'est lié à ce qui précède, on peut repérer dans ces passages (aux sens 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'art³⁰» 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

21. *Ibid.*, p. 431.

22. *Ibid.*, p. 201.

23. *Ibid.*, p. 201.

24. *Ibid.*, p. 247.

25. *Ibid.*, p. 194.

26. *Ibid.*, p. 193.

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

28. René Berger, *Art et communication*, Tournai, Casterman, 1972, coll. «Mutations, orientations», n° 18, p. 7-8.

29. 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.

30. Erwin Panofsky, *ibid.*, p. 52.