

Philippe Kaenel et Kirsty Bell (dir.), avec la collaboration de Fanny Brühlhart, *Reproducing Images and Texts / La Reproduction des images et des textes : Word & Image Interactions 10*, IAWIS / AIERTI. Leiden / Boston, Brill, 2022, 406 p.

Par Marine Le Bail

À quel point le fait de reproduire un texte ou une image intervient-il dans son processus de création, et dans quelle mesure en informe-t-il la réception ? Au-delà des multiples techniques susceptibles d'être mobilisées pour permettre à une œuvre de circuler à travers des formes et des supports d'une infinie variété, quelles sont les implications économiques, juridiques, éthiques et esthétiques d'une telle dissémination opérée à partir d'un modèle conçu à la fois comme *originel* et *original* ? Ces deux dernières notions demeurent-elles opérantes dans le cas de créations textuelles ou iconographiques dont la genèse est intrinsèquement liée au principe de reproductibilité, et qui se donnent d'emblée à voir comme étant parties prenantes d'un réseau sériel ?

Telles sont quelques-unes des questions auxquelles se propose de répondre l'ambitieux volume collectif issu du 11^e Congrès de l'Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image, qui s'est tenu du 10 au 14 juillet 2017 à Lausanne et qui a réuni pas moins de 220 communications. Vingt-cinq d'entre elles ont été retenues pour former la matière de ce riche ouvrage¹, avec l'objectif affiché d'« explorer l'impact de la reproduction et de la reproductibilité sur la création artistique et littéraire, mais aussi l'impact de la reproductibilité sur nos pratiques et nos disciplines » (Philippe Kaenel et Kirsty Bell, p. X). Les articles rassemblés au sein du volume permettent de varier considérablement les approches méthodologiques et les ancrages disciplinaires en s'intéressant à des objets aussi divers que la photographie, la littérature, la peinture, la sculpture, la bande-dessinée ou le cinéma, dans une perspective à la fois intermédiaire et internationale – seront successivement abordées les aires belge, française, turque, américaine ou chilienne –, tout en parcourant un large empan chronologique, depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours.

Avec un sujet aussi foisonnant soumis à des éclairages aussi variés, le risque était à n'en pas douter celui de la dispersion ou du manque de cohérence. C'est pourquoi la magistrale entrée en matière de Bernard Vouilloux se révèle parti-

¹ Dans un souci de fluidité, les citations en anglais ont été directement traduites par l'auteure de la recension. Le texte original est néanmoins à chaque fois donné en note de bas de page.

culièrement précieuse. En proposant une réflexion théorique d'ensemble sur les différents « régimes de reproduction » dont il esquisse une utile typologie – de la copie au pastiche, en passant par la réplique ou le faux –, l'auteur rappelle que si « la question de la reproduction a été logée au cœur même de la production artistique par la théorie longtemps régnante de l'imitation » (p. 1), c'est en d'autres termes qu'elle se pose à partir de l'avènement de la photographie, qui neutralise « l'opposition entre [...] technique originale de production visuelle » et « technique de multiplication » (p. 9). La photographie s'affirme ainsi à partir du XIX^e siècle non seulement comme un mode de diffusion et de vulgarisation sans précédent du répertoire artistique, mais aussi, plus essentiellement, comme un « nouveau paradigme de l'image » modifiant en profondeur les habitudes perceptives du sujet (p. 13).

Le reste de l'ouvrage est structuré en six parties distinctes, suivies d'une septième qui fait office de conclusion et d'ouverture. Cette architecture rend compte, dans son agencement comme dans son contenu, du souci de ne jamais dissocier réflexion théorique générale et études de cas singuliers, ancrées dans la matérialité des objets convoqués.

Une première partie se déploie à partir de l'œuvre de Walter Benjamin et de sa réception, et plus précisément autour de la fameuse tension entre unicité et reproductibilité dont il fait l'un des éléments constitutifs de la pensée artistique au XIX^e siècle. Son analyse, à la faveur du concept difficilement cernable d'*aura*, conduit à opposer terme à terme création et reproduction, originalité et sérialité, ou encore authenticité et facticité. Le caractère matriciel de cet antagonisme, dont nous avons encore aujourd'hui beaucoup de mal à nous détacher, justifie la position liminaire de cette section qui regroupe trois articles. Hélène Martinelli, s'intéressant à la cohabitation de l'allographie et de l'autographie chez Jarry et Váchal, met ainsi en lumière le « statut intermédiaire » de la xylographie chez ces deux auteurs, « entre matrice autographique et estampe potentiellement allographique » (p. 28), tandis que Juliet Simpson se propose de rendre justice au coefficient d'étrangeté et de transcendance perceptible, selon Baudelaire, dans les croquis et aquarelles de Constantin Guys, le fameux *Peintre de la vie moderne* ; loin de se réduire à un quelconque « reportage », l'œuvre de Guys est vectrice d'une « spiritualité » paradoxale, qui trouve à se loger au cœur de « la fragmentaire et infernale banalité de “la vie quotidienne” [...] » (p. 54). Kris Belden-Adams se penche quant à elle sur les analyses benjaminienes de la photographie et voit dans l'expérience de la modernité urbaine convoquée par le philosophe un modèle « propre à conceptualiser les pratiques actuelles de fabrication des images digitales, aussi bien que leur reproduction /

² « the fragmentary and infernal banality of “la vie quotidienne.” »

dissémination³ » (p. 58). Le cas du *selfie* à l'âge numérique permet de vérifier exemplairement cette tension entre la cristallisation d'un moment unique, impossible à réactiver, et son essaimage quasi instantané dans une multitude d'espaces et de temporalités. Les trois articles ont donc en commun, tout en rendant hommage à Benjamin et à son indéniable puissance de théorisation, de nuancer ce que l'opposition structurelle entre l'unique et le reproductible pourrait avoir de trop absolu : l'étude des œuvres comme des pratiques n'exclut pas, en effet, de possibles cohabitations entre ces deux principes, parfois au point d'aboutir à une mise en crise de la notion même d'authenticité.

Les deux parties suivantes s'ancrent davantage dans une perspective de poétique des supports en s'intéressant aussi bien aux formats à la fois comparables et antagonistes de « la page et l'écran » (deuxième partie) qu'aux dynamiques de circulation des textes ou des images dans le cadre d'« expositions et performances » (troisième partie). Mathilde Labbé s'intéresse ainsi au manuscrit auctorial en tant qu'« image du texte », investi d'une indépassable légitimité dans la mesure où il « apparaît comme la représentation visuelle de l'œuvre la plus authentique [...] » (p. 70) ; tout le paradoxe des éditions qui ménagent une place aux reproductions de tels documents tient alors à la manière dont, tout en prétendant exhiber le texte dans toute sa matérialité, elles le dérobent en réalité au profit d'un effet général de « théâtralisation de l'écriture » (p. 71). Kathryn Brown prend quant à elle le contrepied du *topos* critique consistant à voir dans le processus de numérisation une occultation de la matière aboutissant à des contenus nécessairement désincarnés. Elle nous invite au contraire à appréhender les livres d'artistes numériques comme ceux de Rafael Lozano-Hemmer sur le mode de performances uniques et modulables à l'infini engageant de la part du lecteur une « conscience corporelle accrue⁴ » (p. 94). Dans le même état d'esprit, l'article de Francesca Bulian consacré au code informatique nous engage à dépasser la traditionnelle dichotomie occidentale entre texte et image en rappelant que « le code source d'une image *est* l'image elle-même⁵ » (p. 112) et qu'à ce titre, le code informatique est susceptible d'acquérir « une iconographie qui lui soit propre, selon des modalités qui restent à découvrir⁶ » (p. 121). Les pratiques « post-photographiques » consistant à « recycler » de multiples images, aussi bien imprimées que numériques, dans le cadre des livres d'artistes, contribue enfin selon Nathalie Dietschy à favoriser la porosité entre deux types de *médiums* – l'imprimé et le numérique, la page et l'écran – que l'on a encore trop souvent tendance à opposer strictement.

³ « models fort conceptualizing current digital image-making practices and their reproduction/dissemination. »

⁴ « enhanced corporeal self-awareness on the part of the reader. »

⁵ « the source code of an image *is* the image itself. »

⁶ « it [the code] acquires its own "iconography" in ways we are still uncovering. »

La troisième partie du volume, consacrée aux « Expositions et performances », s'ouvre sur une réflexion proposée par Ivanne Rialland autour de la notion malrucienne de « musée imaginaire », dont elle explore la pertinence dans le cadre des livres d'art à destination des enfants. Elle met notamment en lumière le poids des contraintes éditoriales, économiques et juridiques très fortes qui conditionnent ce type de publications, avant de conclure que « la vision de l'art qui est véhiculée par ces livres [lui] semble largement inconsciente, ou générée par les dispositifs matériels de présentation des œuvres » (p. 141). L'on doit à Federica Martini un très éclairant article sur le cas fascinant du *Musée de l'innocence* d'Orhan Pamuk à Istanbul, dispositif multimédial qui possède la particularité d'être à la fois une œuvre littéraire, un musée et une exposition, si bien que les mots et leurs référents, les objets et leurs reproductions, se superposent dans un jeu vertigineux de renvois mutuels (p. 154). C.C. Marsh pointe de son côté les lacunes, les angles morts et les impensés des expositions photographiques itinérantes mises en place par l'UNESCO après la Seconde Guerre Mondiale en s'intéressant en particulier à l'*Exposition des droits de l'homme* (1949) et à l'*Album* auquel cette manifestation donna lieu. La modularité de ce dispositif, conçu comme un outil pédagogique au sein duquel le texte se devait simplement d'accompagner le « récit visuel des droits de l'homme⁷ » (p. 169), s'inscrit en effet dans un discours général sur les médias de masse et l'accès à la culture dans l'immédiat après-guerre sans parvenir à compenser le relatif « manque d'universalité du message⁸ » relayé dans une perspective résolument eurocentriste (p. 174). Enfin, le cas de l'artiste chilien Eugenio Dittborn analysé par Maira Mora permet de mieux cerner les contours d'un mouvement d'avant-garde propre à l'aire latino-américaine, très ancré dans un contexte de lutte politique et de réflexion socio-historique. Ainsi, le procédé consistant à collecter les « déchets visuels de l'histoire » pour les transférer par divers moyens (collage, photographie, photocopie, photo-sérigraphie) sur de nouveaux supports aboutit à une réflexion sur la « précarité » des images qui reflète parfaitement la « vulnérabilité des conditions d'existence d'une société vivant sous une dictature fortement répressive » durant l'ère Pinochet (p. 185).

Toutefois, la reproduction d'images ou de textes originaux n'engage pas seulement des questions d'ordre technique ou esthétique ; elle comporte également d'évidentes implications économiques, éthiques et même juridiques. C'est à ce sujet que la quatrième partie de l'ouvrage, intitulée « Le Droit de reproduire », s'intéresse, en commençant par une magistrale réflexion théorique menée par Massimo Leone autour des « Idéologies sémiotiques de la reproduction ». Proposant de substituer à la traditionnelle relation de binarité impliquée par

⁷ « [the] visual narrative of human rights [...] »

⁸ « the lack of universality of its message. »

l'existence d'un original et de sa copie un modèle ternaire impliquant le point de vue complémentaire d'un interprète, l'auteur souligne qu'il n'existe pas de « définition unique de la copie, mais plutôt un champ sémantique au sein duquel peuvent cohabiter plusieurs procédés et produits sémiotiques légèrement divergents⁹ » (p. 202). Marta Binazzi s'intéresse ensuite au rôle joué par les dispositions législatives successives concernant la reproduction photographique des œuvres d'art de la Galerie Royale de Florence au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Elle met notamment en lumière les nombreux impératifs techniques et juridiques qui, en pesant sur la nature et la composition des prises de vue opérées par la compagnie Alinari dans le but de mieux faire connaître le patrimoine artistique national, ont joué un rôle majeur, bien que peu visible, dans la constitution d'un certain « canon » pictural italien. Les deux articles suivants s'intéressent spécifiquement au champ de la bande-dessinée, le premier pour cerner les enjeux de l'entreprise de réédition menée dans le cadre de la collection « Copyright, bande bleue » de Futuropolis, entre reproduction et réinvention (Raphaël Osterlé), et le second pour mettre en lumière la paradoxale créativité engendrée par la politique éditoriale particulièrement restrictive des éditions Moulinsart, détentrices des droits sur les *Aventures de Tintin*, à la faveur de procédés de contournement et / ou de détournement à la fois ludiques et réflexifs (Côme Martin).

Les cinquième et sixième parties fonctionnent pour ainsi dire en binôme. Elles s'intéressent toutes deux aux phénomènes d'hybridation, de reprises et de transferts d'un support à l'autre (Partie 5 : « Hybridations et transferts ») ainsi qu'aux implications de ces déplacements en termes de tonalité ou d'esthétique (Partie 6 : « Copies, parodies et reprises »). Tomas Macsotay, en se penchant sur les gravures élaborées par Preissler dans son *Statuae Antiquae* (1732) à partir des études dessinées par Bouchardon pendant son voyage en Italie, revient sur le discrédit persistant associé en histoire de l'art à la notion de copie, comprise comme un exercice de reproduction mécanique en attente d'être dépassé. L'auteur plaide au contraire pour l'adoption d'une définition élargie qui supposerait, de la part du copiste, une part de créativité et d'« observation active¹⁰ » de son modèle (p. 261). Rolf Reichardt nous offre ensuite un panorama particulièrement vivant de la circulation des images politiques pendant la Révolution française en montrant de quelle manière elles essaient d'un support à l'autre (de la gravure à des objets usuels comme les tabatières, les éventails et les boutons) à la faveur d'effets de miniaturisation successifs. Il met ainsi en lumière le rôle fondamental d'une « véritable industrie d'images politiques re-

⁹ « there is not one single notion of copy but rather a semantic field, within which several slightly divergent semiotic procedures and products might fall. »

¹⁰ « active observation of a model. »

copiées en petit format [...] » présupposant une grande « proximité de travail entre les graveurs-éditeurs de caricatures et les marchands de mode » (p. 284). Dans une perspective plus comparatiste, Laurence Danguy s'intéresse au *Nebelspater* de Zurich, revue satirique qui s'inscrit dans la lignée des Salons parodiques parisiens des années 1840 tout en infléchissant le modèle français de la caricature dans le sens d'un plaidoyer pour l'avènement d'un art proprement helvétique. Enfin, Henri Garric nous ramène à la bande-dessinée avec le cas de deux « reprises réflexives » de la série *Lucky Luke* qui permettent de conjointre la logique de la réécriture avec une « dialectique qui associe dès l'origine auctorialité manuscrite et reproduction mécanique » (p. 318), brouillant de fait les frontières entre unicité et sérialité.

De l'hybridité à la distance ironique vis-à-vis d'un modèle à la fois revendiqué et contesté, il n'y a qu'un pas que franchit l'ouvrage dans une sixième partie. Qu'il s'agisse des fresques préhistoriques de Lascaux et Tassili dont les reproductions photographiques hantent la démarche poétique d'un Char ou d'un du Bouchet (Martine Créac'h), de l'intericonicité constitutive de la bande-dessinée documentaire, laquelle accueille volontiers dans « son univers narratif différentes formes de documentation visuelle telles que des cartes, des chartes ou des photographies¹¹ » (Nancy Pedri, p. 347), ou encore de la réutilisation critique par les cinéastes expérimentaux italiens Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi d'images d'archives imputables à l'idéologie fasciste *via* le procédé de la « caméra analytique » (Rodolphe Olcèse), c'est à chaque fois la question du rapport de la reprise à son original qui se pose ; entre adhésion et refus, entre distance et reconnaissance, entre décontextualisation et réhistoricisation, l'artiste « reproducteur » explore toute une gamme de tonalités, de postures et de partis pris esthétiques qui peuvent en retour radicalement modifier le regard du lecteur ou du spectateur sur l'œuvre d'origine. Lisa Chandler montre ainsi de manière fort convaincante de quelle manière des artistes désireux de dénoncer la colonisation britannique en Australie et ses effets dévastateurs sur la culture aborigène ont pu reprendre à leur compte les codes visuels des photographies « ethnographiques » de cette période pour mieux les détourner ou se les approprier, en un geste éminemment politique.

L'article conclusif de Véronique Plesch, qui forme à lui seul la septième partie du volume, revient sur la tension constitutive du lien entre un original et sa copie à la faveur d'une étude très fine du *Sceptre d'Ottokar*. Cette ouverture a le mérite de ressaisir certains des fils conducteurs qui, au-delà de la structuration de l'ouvrage en six parties principales, permettent de fédérer les articles autour de quelques postulats récurrents. Le principal d'entre eux consiste, selon nous,

¹¹ « the inclusion in their narrative universe of different visual forms of documentation, such as maps, charts, or photographs. »

en une remise en cause de la déperdition de légitimité intellectuelle, esthétique ou artistique qui résulterait, dans une perspective benjamienne, de l'inscription d'une œuvre dans un réseau sériel d'emblée pensé dans une perspective de reproductibilité. Comme l'ont montré par ailleurs les travaux de Matthieu Letourneux sur la question¹², il existe en effet une créativité paradoxale de la série, qui repose sur un équilibre complexe entre le plaisir de la reconnaissance et celui de la variation, de la transformation ou de l'écart. On assiste ainsi, dans plusieurs études, à une réhabilitation notable de la notion de copie, qui ne se limite pas à un exercice d'imitation servile mais s'affirme au contraire comme un mode d'appropriation actif autant que créatif. Dans le même temps, la revendication d'un modèle originel présenté comme premier dans une double acception chronologique – il interviendrait nécessairement en amont de sa reproduction – et hiérarchique – il lui serait forcément supérieur – semble perdre de sa pertinence dans le cas d'œuvres qui inscrivent la reproductibilité au cœur même de leur processus d'élaboration (ainsi de la photographie). On retiendra également les passerelles établies entre formats papier et numérique à la faveur d'une prise en compte salutaire de la matérialité de l'écran et d'une réinscription de sa consultation dans une véritable corporalité de la lecture. Les études réunies dans le cadre de ce volume collectif ont donc en commun la remise en cause de certaines dichotomies trop commodes héritées d'une certaine vision de l'histoire de l'art et nous invitent à ne pas plaquer sur des techniques ou des supports de nature très diverse des positionnements qui ne tiendraient pas suffisamment compte des singularités de chaque médium.

On rendra hommage, pour finir, au soin apporté à la réalisation matérielle de cet ouvrage et notamment à la qualité de reproduction des nombreuses images, en noir et blanc ou en couleurs, qui viennent soutenir le propos des auteures et auteurs : sur un tel sujet, on n'en attendait pas moins, et on se réjouit de constater que le volume témoigne jusque dans son agencement visuel de la fécondité artistique des procédés de reproduction appliqués au livre. Ce dernier prend en effet des allures de véritable galerie icono-textuelle au sein de laquelle le lecteur, transformé par moments en spectateur, évolue avec un réel plaisir.

¹² Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, éd. du Seuil, 2017.