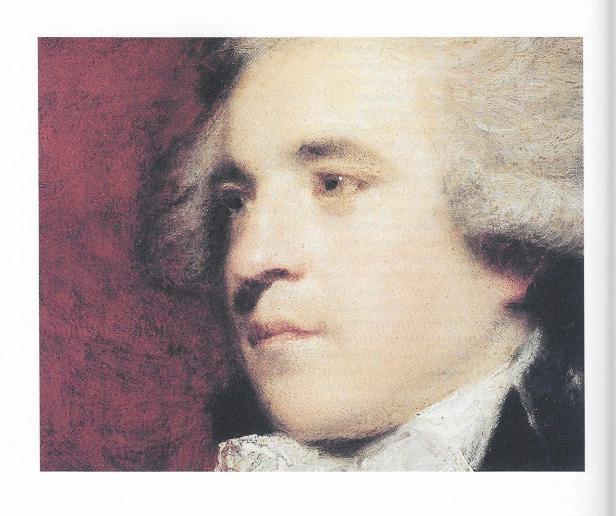


n° 13/L'ŒUVRE D'ART ET SA REPRODUCTION TECHNIQUE

EMILIE SAUBESTRE
FABIEN VALLOS
PIERRE-LIN RENIÉ
RICHARD PRINCE
LUCIE LIABEUF
LOUISE LAWLER
RICHARD PETTIBONE
POSTDOCUMENT

Filigranes Éditions / ENSP

## INFRA-MINCE



## JE VIS ENTOURÉ DE REPRODUCTIONS

PIERRE-LIN RENIÉ

e suis né au xixº siècle. La grande maison familiale dans laquelle je passe le plus clair de mes dix-huit premières années a été construite à cette époque. Elle en est imprégnée. Même ce qui y est plus récent paraît marqué de ce temps-là. Aux murs, quelques tableaux, la plupart du xixe eux aussi. Et des reproductions de peintures, le plus souvent des hors-texte détachés de numéros de Noël de L'Illustration, que ma mère ouvre aussi simplement sur une table, un fauteuil, un canapé, tout ce qui, ça et là, peut servir de support à ses expositions. Les pages changent de temps à autre, selon des impulsions ou des rythmes qui me restent encore mystérieux. Watteau. Velasquez. Marie Laurencin. Raphaël. Isabelle d'Este reste posée de longues années sur une table du salon, page ouverte d'une petite monographie sur Léonard de Vinci.

Le dictionnaire Larousse, dont la reliure se détache à force de manipulations, me donne mes premières images de peintures modernes. Braque, *La Pianiste*. Tout au long de mon année de quatrième, j'observe *Les Constructeurs*, de Léger, occupant la couverture de mon livre de français; je les retrouverai, si je me souviens bien, à l'écrit du concours d'entrée à l'école

d'Arles, en 1985 (j'échouerai lors de cette première tentative, la seconde sera la bonne).

Je collectionne les timbres-poste avec ardeur. Par goût, et sans doute aussi parce qu'ils sont les plus grands et que leur valeur faciale est la plus élevée, les plus précieux à mes yeux reproduisent des peintures (Fig. 2). Le Douanier Rousseau, Lascaux, Cézanne, Daumier. Renoir. Modigliani. Vasarely et quelques contemporains qui ne sont guère passés à la postérité - du moins pour l'instant: Excoffon, Trémois, Carzou. Les catalogues spécialisés m'indiquent ceux que je n'ai pas et que j'aimerais avoir, nourrissant d'infinies rêveries1. Je passe des heures à classer, reclasser, réarranger sur des pages d'albums cette collection d'images minuscules. J'ai compris depuis que c'est ce que je n'ai jamais cessé de faire, tant avec les œuvres du musée Goupil, lorsque j'y travaillais, qu'avec mes propres photographies depuis plus de quinze ans.

En seconde, un voyage de classe me fait découvrir les «originaux» au Centre Pompidou et au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Je passe beaucoup de temps dans les boutiques des musées, accélérant mes visites afin

<sup>1.</sup> Je n'ai bien sûr pas encore lu Walter Benjamin à cet âge - ni *Enfance berlinoise*, ni *Je déballe ma bibliothèque*, ni la section «Le collectionneur» de *Paris*, capitale du xix<sup>e</sup> siècle.

Page de gauche Fig. 1: Christian Milovanoff Conversation Pieces, 2001-2002 Pittsburgh, Frick Art Museum: Sir Joshua Reynolds (1723-1792), «Portrait of Sir George Howland Beaumont», 1787, 120 x 150 cm



Fig. 2: Album de timbres-poste, fin des années 1970 / début des années 1980.  $30 \times 28,5 \times 6,5 \text{ cm}$  (fermé);  $28,7 \times 24 \text{ cm}$  (la page). Collection Pierre-Lin Renié

de ne pas manquer le moment du choix des reproductions à acquérir. Ce sont elles qui resteront, elles que je garderai. Je rapporte des cartes postales, plusieurs Modigliani, Matisse (La Blouse roumaine, un – ou deux? – Nu bleu), un poster d'un Picasso de la période bleue, et celui, plus petit, d'un portrait photographique de Lee Miller par Man Ray (je m'intéresse déjà à la photo depuis plusieurs années, initié par un de mes oncles; la mention de l'éditeur, Éditions du Désastre, excite mon romantisme adolescent). À mon retour, je les épingle sur les murs de ma chambre. Elles restent en place jusqu'à la vente de la maison, voici deux ans.

Les reproductions me suivent pendant mes années d'études, d'abord en histoire de l'art à l'université Bordeaux 3. Amphithéâtre Renouard, les diapositives sont projetées sur un très grand écran. Rituel d'un autre temps, un appariteur les fait défiler au gré d'un autoritaire «diapo suivante!» du professeur, ou

d'un plus discret signal sonore. Les images sont le plus souvent sales, maculées d'empreintes digitales, abîmées, vieillies, leurs couleurs passées, leurs contrastes affaiblis. Devant nous apparaît une photographie de La Reddition de Breda de Velasquez (ou d'un Greco, peut-être?), ravalé à une bouillie marronnasse barbouillant l'écran. Depuis son siège de skaï crème crasseux. Pierre Dourthe. que je connais alors à peine, marmonne: «Il pleuvait des étrons ce jour-là.» Nous ne nous sommes pas quittés depuis, même si nous n'avons plus jamais habité la même ville. Longtemps après. l'anecdote me revient en lisant Le Musée imaginaire, dont cette phrase me marque: «L'histoire de l'art, depuis cent ans, dès qu'elle échappe aux spécialistes, est l'histoire de ce qui est photographiable<sup>2</sup>.» Au risque de malentendus, la plus mauvaise des reproductions renvoie toujours à un original, fût-il perdu ou détruit. Elle lui assure une forme de pérennité et, potentiellement, de

<sup>2.</sup> André Malraux, Le Musée imaginaire, Genève, Albert Skira, 1947, p. 32.

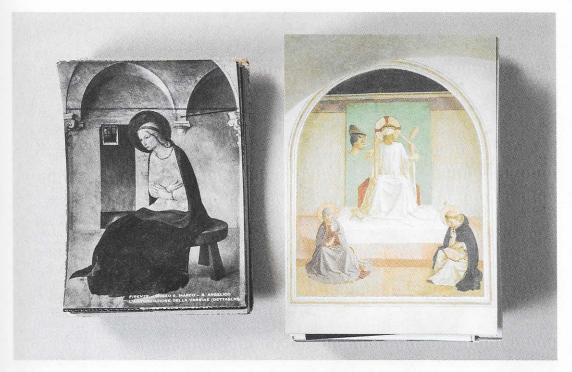


Fig. 3: Cartes postales rapportées d'Italie par ma mère en 1950, et de Florence par moi-même en 2000. À gauche: d'après *L'Annonciation* de Fra Angelico, épreuve gélatino-argentique, éditions Gino Giusti, Florence, 15 x 10,5 cm À droite: d'après *La Dérision du Christ, La Vierge et Saint Dominique (cellule 7)* de Fra Angelico, photographie P. Nannoni, impression offset, éditions Firenze Musei, 1999, 17 x 12 cm. Collection Pierre-Lin Renié

popularité<sup>3</sup>. Aujourd'hui, sur l'océan Internet, pour une œuvre donnée, il est parfois difficile de discerner quelle photographie en serait la plus fidèle - la moins recadrée, la plus nette, d'une taille suffisante, faite d'après l'original et non un livre ou une carte postale, sans reflets, sans dominante, sans contraste ni saturation excessifs... Toutes contiennent leur propre part de vérité. La collection d'estampes et de photographies de reproductions du musée Goupil<sup>4</sup>, sur laquelle je travaille dès 1990, me plonge déjà dans un tel vertige. Pour un même motif, les variations de technique, de format, de support et de tirage forment un kaléidoscope, que multiplient le nombre d'exemplaires d'une même épreuve, entraînant à distinguer des différences infimes.

Mon premier séjour en Italie remonte au printemps 2000. En une huitaine de jours, je visite Florence de fond en comble, puis Sienne et Arezzo. Cinquante ans auparavant, lors de son unique voyage à l'étranger, ma mère avait accompli un pèlerinage en Italie à l'occasion de l'Année sainte 1950. Je vois plusieurs œuvres qui l'ont marquée et dont elle m'a souvent parlé, dont L'Annonciation de Fra Angelico à San Marco. Douze ans plus tard, dans la maison de ma grand-mère, je retrouve dans la commode de sa chambre de jeune fille la pile de cartes postales qu'elle avait rapportées d'Italie. En noir et blanc, la plupart sont des tirages photographiques argentiques (real photo postcards, comme disent les Américains), et ne sont pas imprimées (Fig. 3).

<sup>3.</sup> À ce sujet, on lira avec profit Hito Steyerl, «In Defense of the Poor Image» (2009), *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, 2012, p. 31-45. Traduction française: «En défense de l'image pauvre», Bertrand Bacqué (éd.), *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Genève, MAMCO / HEAD, 2015.

<sup>4.</sup> Du nom de la maison Goupil, suite d'éditeurs d'art actifs à Paris de 1827 à 1920. Voir à ce sujet mon article le plus récent, «Pour tout et pour tous: nouvelle culture des images, nouvelles pratiques des images. Les productions de la maison Goupil», *Van Gogh Pré-Pop*, Bice Curiger éd., Arles, Fondation Van Gogh, 2018, p.66-77.



Fig. 4 : Pochette en papier pour cartes postales, Florence, 2000. Impression offset,  $19 \times 13 \, \text{cm}$ . Collection Pierre-Lin Renié

À Florence, je fais quelques photographies, sans grand enthousiasme; depuis la fin de mes études à Arles en 1989, je suis en délicatesse avec le fait de produire des images, et ce n'est qu'en 2004 que j'en reprendrai la pratique. L'éclairage dans les églises et musées est faible ou mal conçu et l'objectif grand angle du petit Minox que j'ai pris est inapproprié pour photographier les fresques. Comme à mon habitude, j'achète des dizaines de cartes postales reproduisant - en couleurs, désormais - les merveilles que je vois (Fig. 3). Dans chaque édifice important, on trouve quantité de reproductions, ensembles et détails. Dans la rue, ce sont de petits stands de souvenirs, dont certains sont spécialisés dans les images des trésors de la ville. Ils m'apparaissent comme des musées en miniature, tapissés de petites reproductions. La question du musée de reproductions, qui surgit à plusieurs reprises au cours de la IIIe République, semble y trouver sa résolution non officielle. La nuit, leur auvent se referme. Ce sont des sortes de Boîtes en valise à taille humaine, proportionnelles à l'effervescence artistique de la Renaissance florentine et non plus à la seule œuvre de Duchamp. Je les repère et les évalue. J'en sélectionne un, près du Palais Pitti, je crois. Très bien fourni, il permet comparaisons et rapprochements entre des peintures disséminées à travers la ville. Une fois mon choix arrêté et pavé. le vendeur glisse mon nouveau butin dans un sachet en papier qui m'enchante. On y voit un petit chien portant dans sa gueule une carte postale: le cartoline più fedeli - «les cartes postales les plus fidèles» (Fig. 4). En 2005, de retour à Florence, je constate non sans mélancolie que ces édicules si répandus cinq ans plus tôt ont quasiment tous disparu. Le courrier électronique, les appareils photo numériques et ceux des téléphones portables ont sans doute eu raison du flux ininterrompu de cartes postales qui s'échappait jusqu'alors de Florence.

Quelques mois avant mon séjour, incité par le livre de Philippe-Alain Michaud sorti depuis peu<sup>5</sup>, j'ai lu les *Essais florentins* d'Aby Warburg. Ces deux lectures m'ont décidé à entreprendre ce voyage. Une remarque méthodologique me retient, à propos de l'usage de la reproduction photographique:

«Et pourtant, si l'histoire de l'art connaît officiellement ce portrait depuis longtemps, la tâche simple et évidente de faire exécuter un agrandissement photographique de ses détails, ou au moins de soumettre la peinture à un examen approfondi, n'a jamais été accomplie jusqu'à présent; ce qui peut s'expliquer par le fait que cette fresque est située à une certaine hauteur, qu'elle est rarement bien éclairée et que, même alors, il est difficile d'en interpréter les détails<sup>6</sup>.»

Warburg prend soin de préciser que «les photographies de détails des ill. 11, 13, 15, 16, 17 ont été réalisées par les frères Alinari à [sa] demande<sup>7</sup>». Je visite la maison musée des Fratelli Alinari, l'une des grandes firmes de reproduction d'œuvres d'art, établie en 1852. Outre le rappel de cet épisode warburgien, j'y perçois l'actualité et la persistance de ce qui m'occupe à l'époque au musée Goupil. Luxueusement imprimées en phototypie<sup>8</sup>, les reproductions Alinari sont sans conteste parmi les più fedeli.

Peu habitué à cela en France, la proximité des Italiens avec l'histoire de l'art et la peinture me surprend et me réjouit. Elle s'entend dans les conversations au musée et se lit dans les pages

<sup>5.</sup> Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris, Macula, 1998.

<sup>6.</sup> A. Warburg, «L'Art du portrait et la bourgeoisie florentine» (1901), Essais Florentins, Paris, Klincksieck, 1990, p. 111. Il s'agit du portrait de Laurent de Médicis dans la fresque de Ghirlandaio La Confirmation de la règle de l'ordre de Saint François, à la basilique Santa Trinita (chapelle Sassetti).

<sup>7.</sup> *Ibid.*, note 10, p. 132. Ces détails représentent plusieurs groupes de portraits de la fresque de Ghirlandaio, dont Laurent de Médicis au milieu des Sassetti.

<sup>8.</sup> La phototypie (ou collotypie) est un procédé d'impression photomécanique qui, contrairement à l'offset ou l'héliogravure, ne nécessite pas de trame. Il produit donc une image imprimée aussi continue que celle qu'offre une épreuve argentique (ou aujourd'hui une épreuve jet d'encre de qualité). En France, la fidélité de cette technique fascine Pierre de Fenoÿl, qui tente de la réactiver, ainsi qu'il l'explique en janvier 1987 aux étudiants de l'ENP que nous sommes, lors d'un stage mémorable, peu de temps avant sa mort.

locales du journal. Ici, la peinture est vivante. Le xvie siècle est saisi dans l'actualité du xxie siècle. Beaucoup de fresques se trouvent encore à l'endroit précis pour lequel elles ont été conçues. Les œuvres restent enracinées, contrairement à leur réunion dans l'institution spécialisée qu'est le musée, où elles sont enferrées dans un grand récit académique voire national - qui les aliène. À Florence, elles paraissent simplement être là où elles doivent être, à leur juste place, en prise directe avec le monde dans ce qu'il a de plus quotidien et de plus trivial - et de plus sacré, aussi. L'expérience de l'art ne se réduit plus à celle du savoir ou de l'émotion; elle s'ouvre à tout ce qui traverse la vie, dans la plus grande proximité. L'art n'est pas un monde séparé du monde. Il en fait partie. Assis sur un banc du jardin qui borde le couvent San Marco que je viens de visiter, ces pensées me ramènent à mes années d'études arlésiennes et aux photographies de Christian Milovanoff, en particulier celles qui prennent pour sujet des «tableaux de peinture», selon son expression d'alors. Ma confrontation avec cette véritable proximité des œuvres éclaire son travail d'un jour nouveau.

Peu après, en 2001, je le propose pour une résidence d'artiste dont je suis le commissaire éphémère au Frick de Pittsburgh<sup>9</sup>. L'observer à l'œuvre dans un musée, face à un tableau qu'il a choisi non pour sa valeur intrinsèque mais pour quelque détail ou quelque agencement excitant ses sens, c'est voir comment il reçoit et comprend la peinture dans son actualité. Il enregistre l'expérience du moment, face à l'œuvre, dans son contexte, son cadre et le mur qui la supporte. Il n'ajoute aucun éclairage, se conformant au lieu tel qu'il apparaît à tous. Les informations portées sur le cartel serviront de titre à l'image qu'il en donne. Par la photographie, il réactive la peinture, lui

anglais likeness, qui désigne à la fois la ressemblance et un portrait.

confère un nouveau temps et une autre forme: plate, à une échelle différente, plus petite ou plus grande que celle de l'original. Sa longue familiarité avec les images de toutes époques lui souffle comment l'interpréter, de manière parfois radicale, la pliant à son propre désir, fruit d'expérience et d'intuition. Par un indiscernable basculement de l'appareil photographique, le profil hautain de Sir Beaumont, peint par Reynolds en 1787, s'incline désormais légèrement vers le sol, lui conférant une expression humble et mélancolique qui le rend plus humain – et, par là même, plus proche de nous, même si, sur l'épreuve qui en est tirée, il apparaît bien plus grand que nature (Fig. 1).

\*\*

Dans la tradition judéo-chrétienne, Dieu crée l'homme «à son image<sup>10</sup>». Cette formule est à la fois intrigante et excitante pour l'iconophile que je suis. Même s'il lui ressemble<sup>11</sup>, l'homme ne saurait être l'égal de Dieu. Créé «à son image», il porte en lui un manque constitutif. De façon comparable, en reprenant Walter Benjamin, une reproduction porte en elle la perte de «l'aura» de l'original unique, au profit d'une «existence en série<sup>12</sup>». Cette opération m'apparaît de plus en plus résulter d'une caractéristique déterminante de la photographie. Par son dispositif optique projetant l'image de volumes sur le plan de la surface sensible, elle soustrait une dimension. Elle aplatit le monde, le réduisant à deux dimensions, afin de pouvoir le multiplier. Trois devient deux. Elle paraît d'autant plus fidèle - donc encore plus trompeuse - qu'elle reproduit un sujet lui-même plan ou quasi-plan: une peinture, un dessin, un mur ou une palissade, un trottoir, la page d'un livre, un écran, une affiche... De façon plus générale, toute photographie est une reproduction, d'apparence plus ou moins fidèle.

<sup>9.</sup> Voir le catalogue d'exposition *Christian Milovanoff. Conversation Pieces*, Arles / Pittsburgh, Actes Sud / Frick Art & Historical Center, 2002.

<sup>10. «</sup>Dieu créa l'homme à son image / à l'image de Dieu il le créa / homme et femme il les créa.» *La Genèse*, 1, 27. 11. «Dieu dit: "Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance." » *La Genèse*, 1, 26. J'affectionne le terme

<sup>12. «[...]</sup> à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. [...] En multipliant les exemplaires [de l'objet reproduit], elle [la technique de reproduction] substitue à son occurrence unique son existence en série. » W. Benjamin, L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939), Œuvres, tome III, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 276.



Lady Di (avec ruban adhésif), Paris, 7 septembre 2014

Pour être sauvé de la disparition à laquelle le condamne le continuum temporel, le monde doit renoncer à l'une de ses dimensions spatiales, devenant sans épaisseur, soumis à un point de vue perspectif. Ce n'est qu'à cette condition qu'il peut être projeté dans notre actualité par la reproduction photographique.

Les œuvres de plusieurs figures de la génération conceptuelle des années 1960-1970 s'appuient sur une documentation photographique. C'est le cas de celle de Douglas Huebler, l'un des artistes qui occupe une place majeure pour moi. En 1969, il formule sa célèbre déclaration: «Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants; je n'ai aucune envie d'en rajouter même un seul. Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en terme de temps et/ou de lieu<sup>13</sup>.»

Ce choix radical trouve son origine dans l'insatisfaction de Huebler face à sa production sculpturale, bien qu'elle rencontre un succès public important. Elle n'est plus pertinente à ses yeux et devient questionnable - trop volumineuse, trop coûteuse à produire, écrasante dans un intérieur, peinant à rivaliser avec le reste du monde à l'extérieur, sauf à atteindre des proportions monumentales<sup>14</sup>. Cinquante ans plus tard, cette question de la production d'objets se pose d'une façon toujours plus aiguë, alors que le monde de l'art est devenu «hyperfinanciarisé», selon la formule établie. En ce sens, la photographie demeure pour moi une option valide, sinon la plus valide. Loin de réduire ses possibilités à celles d'un objet ou d'un tableau, je crois en sa merveilleuse capacité de pauvre image plate qu'elle est, sans « originalité», simple, mais dotée de la puissance de «son existence en série». John Miller intitule son remarquable essai sur Huebler Double or Nothing<sup>15</sup> - Doubler ou rien. Dans la foulée de Huebler, je désire «constater l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu»: reproduire plutôt que produire.

<sup>13.</sup> D. Huebler, January 5-31, 1969, New York, Seth Siegelaub, 1969. Traduit dans Douglas Huebler. «Variable», etc., Frédéric Paul éd., Limoges, Frac Limousin, 1993.

<sup>14.</sup> Huebler expose avec grande acuité ce tournant de son œuvre dans un entretien donné en 1969. *Cf.* Alexander Albero & Patricia Norwell ed., *Recording Conceptual Art*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 135-153.

<sup>15.</sup> J. Miller, «Double or Nothing: the Art of Douglas Huebler», Artforum, avril 2006, p. 220-227.