



HAL
open science

”Un milliard de pixels” : quelques fictions actuelles de la reproduction d’œuvres d’art

Érika Wicky

► To cite this version:

Érika Wicky. ”Un milliard de pixels” : quelques fictions actuelles de la reproduction d’œuvres d’art. *Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités*, Paul Edwards (NYU, Paris 7) Vincent Lavoie (Uqàm) et Jean-Pierre Montier (Rennes 2), Oct 2012, Paris, France. hal-01629661

HAL Id: hal-01629661

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01629661>

Submitted on 6 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



« Un milliard de pixels » : quelques fictions actuelles de la reproduction d'œuvres d'art

En 2010, des affiches publicitaires placées aux abords du *Metropolitan Museum* de New York interpelaient ainsi les passants de la 5^{ème} avenue : *Get closer !* Alternant reproductions d'œuvres d'art et de détails, elles promettaient au spectateur qu'en se rendant au musée et en se livrant à l'observation rapprochée, il allait pouvoir bénéficier d'une expérience esthétique unique. Or, comme il est strictement interdit de s'approcher des œuvres dans un musée, de surcroît avec une loupe, et que le rendu de la vision rapprochée à l'œil nu n'est en rien comparable à celui de l'objectif photographique, il apparaît que l'expérience proposée par cette série publicitaire relevait avant tout des techniques de reproduction photographique de l'œuvre d'art.

En effet, l'opération de recadrage à laquelle se livre le photographe donne naissance à une nouvelle image qui présente, grâce au gros plan, un aspect différent, totalement inédit, de l'œuvre¹. Alors, comme l'annonçait récemment le musée d'Orsay sur des affiches présentant un même détail, un œil, tiré de plusieurs tableaux : « Tout est à revoir² ». Outre l'attrait de la nouveauté, le détail procure au spectateur le plaisir de l'intimité avec l'œuvre. La vision rapprochée lui permet de se détacher du sujet représenté et donc de la fonction sociale de l'œuvre en lui donnant à voir sa facture, son relief, c'est-à-dire ses secrets de fabrication, le moment de sa création, mais aussi tout ce qui, dans le visuel, relève du tactile. Ainsi, ce que ces photographies promotionnelles offrent à la convoitise du passant à travers l'élection de morceaux choisis, c'est la satisfaction de la création, la possibilité de trouver son propre *petit pan de mur jaune* – un concours de détails photographiques a d'ailleurs été organisé par le *Metropolitan Museum* peu après la présentation de cette campagne³.

Grâce aux récents développements techniques, la reproduction d'œuvres d'art donne au spectateur le plaisir de s'en approcher visuellement au plus près, de trancher et de recadrer à souhait sans atteindre le stade de la pixellisation qui trahirait la véritable nature du médium de reproduction. Dans cette perspective, par exemple, le *Musée du Louvre* a développé une partie de

¹ L'activité détaillante menée à travers le cadrage photographique peut enrichir une démarche d'historiens de l'art. Ainsi, Daniel Arasse avoue que photographier des œuvres a notamment fait naître chez lui l'intérêt auquel on doit son livre : *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* (voir à ce sujet : Pauline Martin et Maddalena Paryse, *L'œil photographique de Daniel Arasse : Théories et pratiques d'un regard*, Lyon Fage Éditions, 2012).

² Des images de la campagne d'affichage sont disponibles sur le blogue *Archéologie du futur/ Archéologie du quotidien* <http://archeologue.over-blog.com/article-nous-avons-revu-orsay-tout-est-a-revoir-campagne-d-affichage-ambigue-91125914.html> (consulté le 7 juin 2013)

³ Les photographies ayant remporté le concours sont présentées sur le site du *Metropolitan Museum*: <http://get-closer.tumblr.com> (consulté le 7 juin 2013)



son site internet intitulée *Œuvres à la loupe*⁴. De même, *Google Earth*⁵ a mis en œuvre un projet offrant des visites virtuelles de musées accompagnées de la possibilité de grossir les détails des œuvres. Chacun de ces outils permet à l'amateur de se livrer, depuis son espace privé, à une opération semblable à celle de ce soldat dont Daniel Arasse raconte qu'il aurait découpé, pour l'emporter avec lui, une partie du *Mariage mystique de Sainte Catherine* de Lotto, lors de la conquête de Bergame en 1538, créant, sans le savoir, le premier paysage de l'histoire de la peinture⁶. En effet, la plupart des photographes amateurs ayant participé au concours organisé par le *Metropolitan Museum*, préférant les détails figuratifs aux détails de facture, ont ainsi modifié le genre du tableau en composant des portraits à partir des figures. Cependant, avec les dispositifs accessibles en ligne tels que ceux proposés par le *Musée du Louvre* ou *Google*, l'œuvre originale n'est pas vraiment détruite, le lien avec elle n'est pas rompu, puisque le spectateur peut jouer avec les différentes échelles et les réconcilier en circulant entre elles de manière à resituer constamment l'oreille de l'infante dans le tableau de Velasquez, en Espagne, sur la terre, etc. Le projet de numérisation des œuvres du *Prado* par *Google* présenté précédemment s'accompagne, en effet, d'une forme d'aplanissement des niveaux de réalité qui met sur le même plan les détails du tableau de Vélasquez et ceux du globe cartographié, c'est-à-dire qu'il donne l'illusion d'une continuité du visible, il en crée une fiction visuelle par la modélisation.

Il est un paradoxe selon lequel pour connaître une chose, il faut la connaître en détail, alors que cette connaissance, n'étant que partielle, fait perdre l'ensemble de vue. Ce paradoxe trouve une amorce de résolution dans ces dispositifs qui, au lieu de présenter deux échelles irréconciliables, la vision d'ensemble et la vision rapprochée, comme le faisait la loupe, proposent des transitions en apparences souples entre les différentes échelles. Cependant, la vision rapprochée de ces œuvres fait perdre de vue un autre ensemble : celui de l'histoire de l'art dont il oblitère la complexité en n'offrant des gros plans que de ce que les musées appellent leurs « chefs d'œuvres », c'est-à-dire les œuvres les plus connues et reconnues qui sont, par ailleurs, majoritairement, des tableaux (les arts décoratifs ne sont généralement représentés que lorsqu'une ornementation détaillée rend éloquente la saisie en gros plan).

De plus, la vocation des dispositifs évoqués jusqu'à présent, plus récréative que pédagogique, fait émerger la question de la pertinence de la connaissance en détails et de la nature du savoir véhiculé par l'image. De même que l'image photographique retouchée pouvait s'avérer mensongère, la reproduction de tableau modifiée par le dispositif dans lequel elle est insérée amène à s'interroger sur les processus cognitifs dans lesquels elle engage le spectateur.

⁴ *Le Louvre* <http://www.louvre.fr/oal> (consulté le 7 juin 2013)

⁵ Le projet est présenté sur le site du *Musée du Prado* : <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/sueltas/masterpieces-of-the-prado-museum-with-google-earth/> (consulté le 7 juin 2013)

⁶ Daniel Arasse, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genres », *Majeur ou Mineur ? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 46.



Ces questions étaient déjà apparues à la fin des années 1990, notamment lorsque la collection *Gallimard-Electa* avait suscité la polémique en proposant des monographies sur la peinture ancienne alternant sur fond noir des reproductions de tableaux dans leur ensemble et de séduisants détails. Bien plus récemment James Elkins, historien de l'art, s'est insurgé contre la trahison des œuvres opérée par ces techniques qui ne conduisent, selon lui, qu'à créer qu'un « zoo de bizarreries⁷ ».

La nouvelle littératie visuelle initiée par ces dispositifs modifie à n'en pas douter la perception et la compréhension des œuvres comme cela a été le cas lors de la substitution lente de la photographie à la gravure pour l'illustration des livres d'art. Plutôt que de tenter d'évaluer le gain ou la perte cognitive entraîné par l'évolution technique des reproductions d'œuvres d'art et par le passage dont elles témoignent d'une culture de l'imprimé à une culture de l'écran, il s'agit ici d'observer la façon dont ces dispositifs affectent les conceptions et représentations de l'acquisition d'un savoir sur l'art par l'intermédiaire de l'image. Dans une période de transformation radicale du rapport à l'image, toujours plus souvent médiatisée par l'écran, la perception et la compréhension de l'usage des reproductions de tableaux par les historien(ne)s de l'art, doublement spécialistes d'art et d'histoire, sont susceptibles de renseigner sur les modalités et la nature de la connaissance de l'œuvre d'art ancienne vers laquelle tend la culture contemporaine. Alors qu'Internet constituerait une ressource précieuse pour établir, par exemple, des liens entre les œuvres exposées avec des éléments moins connus de la culture visuelle ou de l'histoire culturelle, ce qui rendrait mieux compte des avenues actuelles de l'histoire de l'art, il faut s'interroger sur les présupposés qui président au choix d'offrir en priorité aux spectateurs la possibilité de s'approcher visuellement au plus près des reproductions d'œuvres.

Quelques éléments de réponse sont fournis par le succès populaire d'une exposition intitulée *De Vinci the Genius*. Circulant dans le monde entier, cette exposition comporte, outre plusieurs maquettes et reconstitutions 3D, une « Secrets of Mona Lisa gallery » dédiée à la *Joconde*, tableau dont l'original était absent, mais qui était présentée à travers des dizaines de reproductions. Cette exposition de reproductions était constituée de détails anatomiques isolant les mains de la figure, par exemple, ou encore de photographies du tableau prises aux rayons X, infrarouges, etc. Toutes ces images empruntant à l'imagerie médicale contribuent à prouver le « génie » du peintre, la légitimité du canon et la supériorité du tableau exposé au Louvre. Cependant, les preuves visuelles fournies ne sont pas perceptibles pour visiteurs du célèbre musée, ni aux usagers de sites permettant de « brouter » la surface du tableau, selon la formule de Louis Marin⁸, elles sont situées dans les profondeurs de l'œuvre et uniquement accessibles par la reproduction, *sous* l'épaisseur de la peinture. Véritable prothèse du regard, la reproduction

⁷ James, Elkins. « Is Google bringing us too close to art ? », The Daily Dot : <http://www.dailydot.com/opinion/elkins-is-google-bringing-us-too-close-to-art/> (consulté le 7 juin 2013)

⁸ Louis Marin, « Klee ou le retour à l'origine », *Revue d'esthétique*, n°1, 1970.



photographique de tableaux semble permettre de dépasser ce qui est visible à l'œil nu, de satisfaire la pulsion scopique, d'entrer plus avant dans la matière picturale – comme une radiographie – en rendant transparentes certaines couches de peintures. Alors qu'il est offert au public des musées de s'approcher du tableau – et d'observer ainsi les secrets de sa fabrication – les historiens de l'art en blouse blanche se voient dotés d'outils leur permettant d'aller au-delà de la surface du tableau et ainsi de remonter plus avant dans le temps, de rencontrer, à travers le dessin, l'intention de l'artiste.

Le préjugé selon lequel le dessin, l'esquisse préliminaire d'un tableau, en constitue l'essence et en renferme les secrets, a une histoire ancienne manifestement loin d'être achevée, puisqu'il perdure encore dans des fictions comme l'exposition *Da Vinci the Genius* ou encore dans le romans dont elle semble s'être inspirée, un des plus vendus de ce siècle heureusement encore jeune :

Seracini affirmait que, si Leonardo Da Vinci était bien l'auteur de l'esquisse au crayon gris-vert qui servait de base au tableau, ce n'était pas lui qui l'avait peint, mais un artiste anonyme qui avait « colorié » le dessin du maître plusieurs années après sa mort. Plus troublant encore était ce qu'on disait avoir découvert sous la peinture. Des photos prises aux infrarouges et aux rayons X laissaient supposer que cet imposteur avait pris de nombreuses libertés avec le croquis original... comme pour détourner les intentions du maître⁹.

Ce que révèle ici encore la reproduction, ce n'est pas la peinture, mais ce qu'il y a dessous. Le lieu commun selon lequel pour connaître le tableau et ses secrets, il faut regarder sous la peinture, la rendre transparente, se retrouve ailleurs dans le roman :

Toutefois, selon certains historiens de l'art, le culte que Leonardo vouait à sa *Mona Lisa* n'avait rien à voir avec sa perfection artistique. Le portrait n'était en somme rien d'autre qu'un exemple ordinaire de *sfumato*. L'attachement de son auteur tenait à quelque chose de beaucoup plus profond, un message qu'il aurait dissimulé sous les couches de peinture.

Les recherches de Morelli et de Berenson, qui consistaient à identifier les œuvres par l'observation de leurs détails, avaient suscité l'avènement d'un imaginaire policier¹⁰ peuplant des romans tels que ceux de Paul Bourget de justiciers scrutant les tableaux à la loupe. À l'heure actuelle, on constate l'existence d'un imaginaire fondé sur l'idée que l'historien de l'art se distingue du grand public non par son sens de l'observation, mais parce qu'il sait qu'il y a quelque chose de caché sous la peinture et qu'il peut se doter d'outils susceptibles de le montrer. Ainsi, un film français récent intitulé *Ce que mes yeux ont vu* met en scène une étudiante en histoire de l'art qui, ne disposant pas d'un accès au matériel nécessaire pour vérifier son hypothèse, n'hésite pas à effacer un tableau, à détruire la peinture par un solvant, pour faire

⁹ Dan Brown, *Da Vinci code*, trad. Daniel Roche, Paris, JC Lattès, « Pocket », 2004 (2003), p. 194.

¹⁰ Voir à ce sujet : Ginzburg, Carlo. « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 41, 1980.



apparaître le Watteau qu'elle avait deviné caché sous l'œuvre d'un peintre plus tardif et moins reconnu¹¹.

Sur un plan symbolique, cette conception est à l'origine d'une double destruction de la peinture, par sa reproduction. D'une part, la peinture se trouve atteinte par son effacement et sa substitution à l'image photographique et, d'autre part, elle est niée par les analyses auxquelles donnent lieu de telles reproductions. Au fond, la nature de l'observation que cherchent à satisfaire de telles reproductions relève de la preuve scientifique et non de l'appréciation esthétique. Pourtant, s'il y a un secret de la peinture, c'est dans ses couches de matière qu'il faudrait le chercher, c'est du moins ce que nous a appris notamment Diderot : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus¹² ».

Qu'ils soient réels ou fictionnels, les dispositifs de présentation des œuvres évoqués jusqu'à présent se heurtent à plusieurs paradoxes : ils font disparaître la peinture qu'ils veulent montrer, lui substituent des photographies, prétendent dévoiler plus que ce que l'original donne à voir, fragmentent le tableau qu'ils veulent exhiber, exacerbent des effets de textures médiatisés par un écran lisse et lumineux ou encore, renforcent le canon traditionnel de l'histoire de l'art en prétendant élargir la connaissance de la peinture. En d'autres termes, ils problématisent nos usages ainsi que nos conceptions des reproductions de tableaux et de la spécificité des œuvres originales.

Dans *Un nid pour quoi faire*, Olivier Cadiot imagine un dispositif de présentation d'une œuvre qui cristallise ces paradoxes et les exaspère. Le propos – comme toujours chez Cadiot - est assez original, l'annonce figurant en quatrième de couverture en donne quelques repères : « Cour royale en exil à la montagne cherche conseiller en image, chambre tt cft dans chalet atypique, artistes s'abstenir, envoyer prétentions ». C'est lors de la visite de ce chalet que le narrateur, aspirant aux fonctions de « conseiller en image » dans cette monarchie actuelle en exil reçoit les explications suivantes :

... Oui, dit l'un à catogan et veste pied-de-poule, on a mis des tableaux dans la chambre du Roi, un petit Vermeer, prêté par le Met, enfin presque, projeté en direct du Met, un milliard de pixels, une seule connexion, on a privatisé les tuyaux, sympa l'idée du tableau à domicile, le choix du Vermeer, vous qui avez l'air de vous y connaître en art, c'est que la femme endormie accoudée à la table n'est pas toute seule, au laser on voit un homme passer dans l'embrasure de la porte suivi d'un chien, on a repeint dessus, repentir de Vermeer, notre idée c'est de remplir la chambre du roi de fantômes.

Pour chasser les siens.

On a éclairé puissamment le Vermeer pour qu'il irradie son aura, on voit les couches, on expose l'infra, hein, diapo du saint suaire, l'équivalent des gris-gris des Tarumara, nous, c'est Vermeer, ah, bien sûr, ce n'est pas le même genre, même si c'est la même idée.

¹¹ Présenter des reproductions d'œuvres caractérisées par leur transparence offre au cinéma la possibilité d'une référence au mode traditionnel d'enseignement de l'histoire de l'art, la projection, mais surtout une mise en abîme de la projection cinématographique qui inscrit le 7^e art dans la lignée des pratiques antérieures. Aussi, il n'est pas rare de voir représentées à l'écran des reproductions d'œuvres d'art projetées (voir, par exemple, *Mona Lisa Smile*, 2003).

¹² Diderot, « Salon de 1763 », *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 220.



On peut faire ça avec un Fra Angelico¹³.

Ce texte extrêmement dense laisse s'engouffrer toute la complexité de la reproduction de tableaux à l'heure actuelle dans un « enfin presque ». Le dispositif décrit semble très inspiré des projections retransmettant en direct les spectacles du *Metropolitan Opera* de New York qui partage son diminutif « Met » avec le *Metropolitan Museum*. Pourtant, cette installation reste impossible à se figurer, elle consiste en une projection (une image transparente et immatérielle) relevant d'une prouesse technique (un milliard de pixels) présentant les dessous du tableau en transparence – un repentir qui semble nécessiter le point de vue d'un spécialiste : « vous qui avez l'air de vous y connaître en art ».

Le « choix du Vermeer » est, en effet, intéressant, il repose sur l'existence d'un repentir du peintre qui rend l'exposition de l' « infra » pertinent puisqu'il y montre quelque chose à voir sous la peinture, une image par ailleurs accessible sur le site du *Metropolitan Museum*¹⁴. Cependant, outre le fait de « s'y connaître en peinture », la réapparition de ce repentir ne s'accompagne d'aucun commentaire, l'interprétation minimale dont le tableau fait l'objet étant trahie par la description « la femme endormie » qui ne prend parti pour aucune des hypothèses d'identification ayant jalonné l'histoire du tableau et selon lesquelles cette femme serait une servante ou une laitière endormie, saoule ou bien rêvant à l'amour. De plus, le locuteur insiste sur le repentir que donne à voir la reproduction, mais fait erreur quant à la caractéristique des tableaux dont les reproductions rendent le moins bien compte : ce « petit Vermeer » est une des plus grandes toiles du peintre.

À quoi sert donc cette reproduction puisque l'exposition de l'*infra* contrevient à l'expérience esthétique et ne permet pas vraiment la production d'un savoir sur l'œuvre ? L'avenue qu'imagine Cadiot est celle de la dimension spirituelle de l'œuvre et d'une sacralisation fort comique de l'œuvre originale. Les fantômes fondent tout d'abord ce sentiment suivis par l'aura de l'œuvre dont les vertus invitent à conclure à l'irreproductibilité du concept benjaminien¹⁵. Assimilé aux fantômes, à Fra Angelico, au Saint Suaire, aux amulettes des tarahumaras (qu'une approximation ethnographique transforme en « gris-gris des Tarumaras »), le dispositif semble s'accompagner de la croyance en le pouvoir bénéfique de l'œuvre. Le « choix du Vermeer » laisse supposer que la dimension religieuse du sujet importe peu puisque que les seuls tableaux religieux qui aient été attribués à ce peintre se sont avérés être de la main de Han

¹³ Olivier Cadiot, *Un nid pour quoi faire?*, Paris, P.O.L., 2007, p. 226 -227.

¹⁴ *Metropolitan Museum*, <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/110002331?img=1> (consulté le 7 juin 2013)

¹⁵ Comme le montre Bernard Darras dans les études quantitatives qu'il a menées sur la perception des reproductions d'œuvres par le grand public, l'aura de l'œuvre est une notion assez commune. Elle est généralement considérée comme quelque chose qu'il faut rechercher et protéger. Voir : *L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Dominique Château et Bernard Darras (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris 1, 1999.



Van Meegeren, un des plus fameux faussaires de l'histoire. Ce qui compte plutôt, en l'occurrence, c'est l'*aura* de l'œuvre, car comme on apprendra un peu plus tard : « L'aura naturelle du chef d'œuvre égale une bonne séance de rayons, ou un changement de sang ». Si le personnage identifié par sa « perruque Warhol », chantre, par la chevelure, de l'image commerciale et multiple, ne bondit pas à cette assertion, c'est qu'il est « visiblement ivre au dernier degrés ».

L'univers du roman nous donne donc à imaginer une « aura naturelle du chef-d'œuvre » médicalement bénéfique. Son pouvoir a été préservé de l'affaiblissement qu'entraîne la reproduction multiple grâce à la privatisation des « tuyaux » qui réserve à une seule personne l'usage d'une reproduction défiant, par ailleurs, l'impératif de l'*hic et nunc*. Cette privatisation apparaît comme un mouvement anachronique consistant à faire rentrer à nouveau l'œuvre dans l'espace privé, qu'il s'agisse des intérieurs bourgeois à l'agrément desquels les tableaux de Vermeer étaient fort probablement destinés ou de la chambre du roi, comme ici. Comme sa sacralisation, la privatisation de la reproduction du tableau fait apparaître une conception ridicule de la vocation de la reproduction et soulève, quant à la question des transpositions médiatiques, des enjeux qui font écho à ceux de l'adaptation des romans de Cadiot au théâtre.

Le faux roi en exil qu'il imagine est donc, « enfin presque », l'unique bénéficiaire d'un tableau ancien ce qui est propre à restaurer son prestige de roi au secours duquel il avait sollicité un conseiller en image. Ainsi, le dispositif de présentation d'une reproduction imaginé par Cadiot, de même que ceux qui ont été évoqués jusqu'ici, est incapable de fonder à lui seul une connaissance sur l'œuvre et reste sans rapport avec l'expérience que constitue l'observation de l'original. En entrant dans la sphère privée du spectateur et en donnant à voir la matière et les dessous de l'œuvre, ces dispositifs proposent autant de fictions de l'appropriation de l'œuvre par le spectateur, de l'expérience unique vécue dans l'intimité du « chef d'œuvre ».

Érika Wicky
Post-doctorante
UQAM, Figura

Pour citer cet article :

WICKY, Érika, « "Un milliard de pixels" : quelques fictions actuelles de la reproduction d'œuvres d'art », actes du colloque « Phistolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités », NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur Phlit le 14/06/2013. url : <http://phlit.org/press/?p=1869>