

<http://philosophie.ac-creteil.fr/spip.php?article1186>



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION NATIONALE,
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



Photos et traces, caméra et projecteur. Question de mémoires

- EXERCICES SUR LES NOTIONS.
- Exercices et bibliographie sur L'ART

Date de mise en ligne : vendredi 29 janvier 2021

Copyright © PHILOSOPHIE - Tous droits réservés

Sommaire

- [Sources du cours](#)
- [Introduction](#)
- [La trace](#)
 - [TEXTE](#)
 - [LIRE cet extrait d'article qui fait le point sur la polysémie du mot trace \(...\)](#)
 - [Pline et l'origine de la peinture comme trace](#)
 - [Trace de](#)
 - [Trace et mémoires](#)
 - [TEXTE](#)
 - [La trace de l'écriture. PLATON](#)
- [Les traces ne se réduisent pas à l'empreinte](#)
 - [TEXTE Platon](#)
 - [L'âme, un bloc de cire](#)
 - [La photographie est écart vis à vis du réel](#)
 - [TEXTE](#)
 - [Représentation et ressemblance](#)
 - [Dessin et photographie](#)
 - [Dangers de la photographie ?](#)
 - [Baudelaire](#)
 - [Le détail de la trace photographique](#)
- [TEXTE 1 : UNICITE ET REPRODUCTIBILITE DE L'UVRE D'ART](#)
- [TEXTE 2 : LE DECLIN DE L'AURA](#)

Photos et traces

[Sources du cours]

Romain COUDERC, Ancien élève de l'ENS, professeur agrégé de philosophie au lycée Marie-Curie de Sceaux
Cours interactif diffusé en visioconférence le 30 mai 2013 <http://melies.ac-versailles.fr/projet-europe/visio/> dans le cadre de la Fête de la philosophie 2013, organisée par les partenaires du Projet Europe, Éducation, École :

http://www.coin-philos.net/eee.12-13.fete_philosophie.php

[Dossier images](#)

Voir aussi [le dossier du CLEMI sur la trace photographique](#)

[Introduction]

La photographie par définition écrit la lumière. La lumière ne peut être attrapée que par parcelles, par traces - l'écriture ici se fait trace.

- Etudier les jeux de la lumière, dans les photos qui suivent :

[<http://philosophie.ac-creteil.fr/sites/philosophie.ac-creteil.fr/local/cache-vignettes/L284xH400/tlh189jq0lz839b1-b16a5.jpg>]

Ami de l'écrivain George Bernard Shaw, Frederick Evans est libraire à Londres, lorsqu'il commence à photographier des coquillages au microscope fasciné par l'effet décoratif obtenu. Il rejoint ensuite le Linked Ring, la branche anglaise du mouvement pictorialiste, et est en contact avec Alfred Stieglitz. Ce dernier publie six de ses vues d'intérieur de cathédrales dans le quatrième numéro de la revue Camera Work en 1903.

Aubrey Beardsley, un autre ami d'Evans, est dessinateur. Il a notamment illustré la traduction anglaise de Salomé (1894) d'Oscar Wilde, auquel il est très lié. C'est par l'intermédiaire d'Evans que Beardsley est mis en contact avec l'éditeur Dent qui cherche un illustrateur pour La Mort d'Arthur de Thomas Malory. A cette occasion Beardsley réalise pas moins de cinq cents dessins.

Le musée d'Orsay possède deux portraits d'Aubrey Beardsley par Frederick Evans. Ils datent de l'année 1895, soit trois ans avant la mort du modèle, emporté par la tuberculose à l'âge de 25 ans.

[<http://philosophie.ac-creteil.fr/sites/philosophie.ac-creteil.fr/local/cache-vignettes/L294xH400/mlt189jqgy8pd435-102a0.jpg>]

Durant l'automne 1854 ou l'hiver 1854-1855, Nadar, qui a associé à son activité son jeune frère Adrien, demande au mime Charles Deburau (1829-1873) du théâtre des Funambules de poser pour une série de « têtes d'expression ». Ce dernier est le fils du célèbre Baptiste Debureau, qui servit de modèle pour le rôle joué par Jean-Louis Barrault dans le film de Marcel Carné Les enfants du Paradis (1945).

Félix Nadar obtient ensuite d'un ami haut placé que la série soit exposée à l'Exposition universelle de 1855. Le jury de l'Exposition décerne une médaille d'or à ce travail. Elle est attribuée non pas à Félix, mais à Adrien, qui s'est approprié le nom d'artiste de son frère en se faisant appeler Nadar jeune. Il s'ensuit un procès que Félix finit par gagner en 1857 contre Adrien.

Ce portrait de Pierrot mimant le photographe est le premier de l'album Deburau. Il inaugure fort à propos la série destinée à promouvoir l'atelier de Nadar. La vedette est montrée à côté d'un appareil, qu'il fait semblant d'actionner. Sa main gauche fait signe au modèle de ne pas le regarder lui mais l'objectif. De sa main droite, il retire un châssis à plaques.

Avec son long trépied, l'appareil photographique prend une allure anthropomorphe et devient comme un étrange compagnon de scène du clown. Et ce couple homme-machine apparaît comme le double de Nadar s'affairant à son propre appareil. On pourrait imaginer que le châssis tenu par Pierrot contient un portrait non développé de Nadar au travail, de même que la plaque tirée par Nadar porte l'image que nous voyons ici. Chacun devenant alors le photographe et le modèle de l'autre. Cette confusion d'identités est dans la meilleure tradition de la Commedia dell'arte.

Sur Nicéphore Niepce et l'invention de la photographie [voir le site qui lui est consacré](#)

En 1824, il annonce être enfin parvenu à reproduire une « vue » - nous dirions, de nos jours, un paysage -, cette fois à l'aide d'une chambre obscure munie d'un objectif. Mais ce premier essai, réalisé sur calcaire lithographique produit une image à peine visible.

En 1826 ou 1827, Niépce réalise sa « première expérience réussie de fixation permanente d'une image de la nature » Il s'agit du célèbre « Point de vue » réalisé depuis les étages supérieurs de la maison du Gras, près de Châlon-sur-Saône.

[La trace]

Il y a polysémie du terme "trace"

Elle recouvre, comme le souligne Ricoeur dans La mémoire l'histoire, l'oubli, au moins trois réalités distinctes, qu'il importe de ne pas confondre : la « trace mnésique », cérébrale ou corticale ; la trace « mnémonique », consciente ou inconsciente ; enfin la « trace écrite », qui joue un rôle central dans l'opération historiographique, mais qui définit également l'écriture en son sens le plus général, ce que Derrida appelle « archi-écriture » ou « archi-trace

Construire une problématique.

TEXTE

LIRE cet extrait d'article qui fait le point sur la polysémie du mot trace :

Revenons-en à l'étymologie et à l'histoire du terme, utilement fournie par le « Dictionnaire historique de la langue française » d'Alain Rey. Que nous dit cet incontournable outil ? Tout d'abord des indications généalogiques intéressantes : le mot trace vient du verbe tracer, ce qui n'est pas une surprise, ce verbe provenant de l'ancien français tracier, lui-même issu du latin tractiare, un dérivé de tractus (action de tirer, tracé, lenteur), produit de trahere (tirer), ce dernier verbe étant l'ancêtre commun d'un très grand nombre de termes (tous les termes liés à traité, traite, trait, tirer, etc.). L'histoire des différents sens du mot se révèle pleine d'intérêt pour notre propos et éclaire les définitions courantes que nous avons évoquées. La trace a d'abord signifié, vers 1120, l'empreinte ou la suite d'empreintes laissées par le passage d'un homme ou d'un animal, puis d'une chose (on parle de trace de voiture en 1690), et chacune de ces marques prises isolément. Le sens figuré de l'empreinte apparaît peu après, vers 1190, avec la notion de « manière d'agir », qui deviendra « l'exemple à suivre » en 1530 (donnant lieu à l'expression « marcher sur les traces de quelqu'un »). Le premier sens de la trace est donc bien l'empreinte, qu'elle soit matérielle ou morale. Puis, vers 1250, apparaît le deuxième sens actuel, la marque ou, au début, l'égratignure : il s'agit là d'une extension du terme pour désigner la marque laissée par ce qui agit sur quelque chose. Cette idée de trace comme égratignure débouche, également au 13^e siècle, sur la version figurée de la marque d'un événement, avec l'idée « d'impression qui reste de quelque chose », puis « ce qui subsiste du passé » vers 1538, notamment dans la mémoire (en 1679). Cette acception donnera lieu notamment à l'emploi du troisième sens de la trace, celui de « petite quantité », beaucoup plus récent (1847).

Enfin, le dernier sens, celui de la ligne, apparaît dès 1439 avec la transposition de l'idée de trace dans le domaine graphique (« faire une trace pour raturer, effacer »), avant de passer au sens moderne de trait au 16^e, lorsque « tracer quelque chose » signifie écrire, puis, au début 17^e, marquer, représenter au moyen de lignes et enfin « marquer le contour » (d'abord en broderie, puis dans divers domaines).

Notons enfin, pour l'anecdote, la parenté des termes trac et trace, puisque, selon certains chercheurs, trac viendrait de traquer, et désignait autrefois la trace ou la piste d'un animal, les bagages d'une armée, l'allure d'un cheval... Trac a donné d'abord la locution « tout d'un trac », qui s'est transformé en « tout à trac », avec l'idée de brusquerie, de rapidité dans le langage. Quel est l'intérêt de cette approche lexicale et de cette brève histoire du mot ? A travers cette diversité des acceptions, nous voyons émerger au moins quatre grandes significations de la trace, quatre points d'entrée pouvant donner lieu à autant de problématiques spécifiques, qui nous permettront peut-être, en faisant appel à différents penseurs, de mieux dessiner les contours de cette notion difficile à saisir :

[-] la trace comme empreinte, comme marque psychique, avec notamment la problématique de la mémoire et de l'imagination exposée par Paul Ricoeur ;

[-] la trace comme indice, comme « petite quantité », détail avec le « paradigme indiciaire » proposé par Carlo Ginzburg ;

[-] la trace comme mémoire, avec la question du document comme trace du passé, la connaissance par traces en histoire chez Ricoeur, Paul Veyne ou Marc Bloch ;

[-] la trace comme ligne, écriture et la problématique de la trace écrite, notamment chez Derrida, mais aussi la question actuelle du suivi des traces, de la « traçabilité » des acteurs dans la sociologie de la traduction. ; et au-delà de la trace comme ligne se profile la question du traitement et des outils de traitement des traces dans les problématiques de la scientométrie.

Le cinquième aspect, « l'exemple à suivre » du « marcher sur les traces de quelqu'un » et la problématique morale afférente ne seront pas abordés ici.

(Alexandre Serres. [Quelle\(s\) problématique\(s\) de la trace ?](#). 2002. ffsic_00001397f

Pline et l'origine de la peinture comme trace :

[<http://philosophie.ac-creteil.fr/sites/philosophie.ac-creteil.fr/local/cache-vignettes/L400xH388/Pline-Histoi7efb-1541d.jpg>]

Pline (23 - 79) Histoire naturelle, Livre XXXV, § 151

« En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. »

Ce texte éclaire la question de la trace et ses ambiguïtés.

- Que cherche à retenir le tracé ? Que perd-il paradoxalement ?
 - Expliquer le jeu d'éloignement/rapprochement entre l'oeuvre tracée et le modèle, l'oeuvre et le réel.
 - Entourer d'une ligne implique quel rapport au modèle. Chercher le sens du mot modèle. Qu'est-ce que cela donne à penser ?
 - Quel rapport l'art entretient-il avec le temps par l'intermédiaire du tracé ?
 - Trace vient du verbe tracer, du latin tractiare signifiant l'action de tirer (la trace est le tracé, l'écriture, le contour). Chercher dans ce texte les différents usages de ce mot qui en montrent les différentes significations :
1. une empreinte, ou « une suite d'empreintes sur le sol marquant le passage d'un homme, d'un animal, d'un véhicule », l'empreinte pouvant être prise au sens figuré ;
 2. une marque laissée par une action, un événement passé, un coup, avec pour synonyme indice et reste ;
 3. une quantité infime ;
 4. et enfin en géométrie, un lieu d'intersection avec le plan de projection.

Trace de

La trace n'existe que par rapport à autre chose (un événement, un être, un phénomène quelconque), elle est de l'ordre du double, voire de la représentation et ne prend son sens que sous le regard qui la déchiffre. D'où une certaine difficulté, sinon à définir du moins à caractériser et surtout à inventorier les traces, puisque tout peut devenir trace de quelque chose

Trace et mémoires

Lire le texte extrait du Phèdre de Platon sur l'invention de l'écriture et répondre aux questions :

Dans ce mythe, le roi considère l'écriture comme une invention néfaste, car, dit-il, « elle produira l'oubli dans les âmes et leur faisant négliger la mémoire : confiant dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs. Alors que le démon présentait l'écriture comme un remède à l'oubli et à l'ignorance, parce que l'écriture est l'acte de laisser des traces, Thamos considère qu'elle produira le contraire de ce qu'elle promet : les traces produiront l'oubli, et engendreront des êtres qui, parce qu'ils auront beaucoup lu, « se croiront savants sans l'être »[4].

- De quoi l'écriture est-elle la trace ?
- Le mythe est une parole de la tradition, une trace qui s'inscrit dans la durée de la mémoire. En quoi l'écriture double-t-elle cette mémoire et l'éloigne ?

TEXTE

La trace de l'écriture. PLATON

Socrate - Il nous reste, n'est-ce pas, à examiner la convenance ou l'inconvenance qu'il peut y avoir à écrire, et de quelle manière il est honnête ou indécent de le faire ?

Phèdre - Oui.

Socrate - Sais-tu, à propos de discours, quelle est la manière de faire ou de parler qui te rendra à Dieu le plus agréable possible ?

Phèdre - Pas du tout. Et toi ?

Socrate - Je puis te rapporter une tradition des anciens, car les anciens savaient la vérité. Si nous pouvions la trouver par nous-mêmes, nous inquiéterions-nous des opinions des hommes ?

Phèdre - Quelle plaisante question ! Mais dis-moi ce que tu prétends avoir entendu raconter.

Socrate - J'ai donc oui dire qu'il existait près de Naucratis, en Égypte, un des antiques dieux de ce pays, et qu'à ce dieu les Égyptiens consacrèrent l'oiseau qu'ils appelaient ibis. Ce dieu se nommait Theuth. C'est lui qui le premier inventa la science des nombres, le calcul, la géométrie, l'astronomie, le trictrac, les dés, et enfin l'écriture. Le roi Thamous régnait alors sur toute la contrée ; il habitait la grande ville de la Haute-Égypte que les Grecs appellent Thèbes l'égyptienne, comme ils nomment Ammon le dieu-roi Thamous. Theuth vint donc trouver ce roi pour lui montrer les arts qu'il avait inventés, et il lui dit qu'il fallait les répandre parmi les Égyptiens. Le roi lui demanda de quelle utilité serait chacun des arts. Le dieu le renseigna ; et, selon qu'il les jugeait être un bien ou un mal, le roi approuvait ou blâmait. On dit que Thamous fit à Theuth beaucoup d'observations pour et contre chaque art. Il serait trop long de les exposer. Mais, quand on en vint à l'écriture : « Roi, lui dit Theuth, cette science rendra les Égyptiens plus savants et facilitera l'art de se souvenir, car j'ai trouvé un remède pour soulager la science et la mémoire. »

Et le roi répondit : « Très ingénieux Theuth, tel homme est capable de créer les arts, et tel autre est à même de juger quel lot d'utilité ou de nocivité ils conféreront à ceux qui en feront usage. Et c'est ainsi que toi, père de l'écriture, tu lui attribues, par bienveillance, tout le contraire de ce qu'elle peut apporter. [275] Elle ne peut produire dans les âmes, en effet, que l'oubli de ce qu'elles savent en leur faisant négliger la mémoire. Parce qu'ils auront foi dans l'écriture, c'est par le dehors, par des empreintes étrangères, et non plus du dedans et du fond d'eux-mêmes, que les hommes chercheront à se ressouvenir. Tu as trouvé le moyen, non point d'enrichir la mémoire, mais de conserver les souvenirs qu'elle a. Tu donnes à tes disciples la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même. Quand ils auront, en effet, beaucoup appris sans maître, ils s'imagineront devenus très savants, et ils ne

seront pour la plupart que des ignorants de commerce incommode, des savants imaginaires au lieu de vrais savants. »

Phèdre - Il t'en coûte peu, Socrate, de préférer des discours égyptiens ; tu en ferais, si tu voulais, de n'importe quel pays que ce soit.

Socrate - Les prêtres, cher ami, du sanctuaire de Zeus à Dodone ont affirmé que c'est d'un chêne que sortirent les premières paroles prophétiques. Les hommes de ce temps-là, qui n'étaient pas, jeunes gens, aussi savants que vous, se contentaient dans leur simplicité d'écouter un chêne ou une pierre, pourvu que ce chêne ou cette pierre dissent la vérité. Mais à toi, il importe sans doute de savoir qui est celui qui parle et quel est son pays, car tu n'as pas cet unique souci : examiner si ce qu'on dit est vrai ou faux.

Phèdre - Tu as raison de me blâmer, car il me semble aussi qu'il faut penser de l'écriture ce qu'en dit le Thébain.

Socrate - Ainsi donc, celui qui croit transmettre un art en le consignait dans un livre, comme celui qui pense, en recueillant cet écrit, acquérir un enseignement clair et solide, est vraiment plein de grande simplicité. Sans contredit, il ignore la prophétie d'Ammon, s'il se figure que des discours écrits puissent être quelque chose de plus qu'un moyen de réveiller le souvenir chez celui qui déjà connaît ce qu'ils contiennent.

Phèdre - Ce que tu dis est très juste.

Socrate - C'est que l'écriture, Phèdre, a, tout comme la peinture, un grave inconvénient. Les oeuvres picturales paraissent comme vivantes ; mais, si tu les interrogues, elles gardent un vénérable silence. Il en est de même des discours écrits. Tu croirais certes qu'ils parlent comme des personnes sensées ; mais, si tu veux leur demander de t'expliquer ce qu'ils disent, ils te répondent toujours la même chose. Une fois écrit, tout discours roule de tous côtés ; il tombe aussi bien chez ceux qui le comprennent que chez ceux pour lesquels il est sans intérêt ; il ne sait point à qui il faut parler, ni avec qui il est bon de se taire. S'il se voit méprisé ou injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père, car il n'est pas par lui-même capable de se défendre ni de se secourir.

Phèdre - Tu dis encore ici les choses les plus justes.

Socrate - [276] Courage donc, et occupons-nous d'une autre espèce de discours, frère germain de celui dont nous avons parlé ; voyons comment il naît, et de combien il surpasse en excellence et en efficacité le discours écrit.

Phèdre - Quel est donc ce discours et comment racontes-tu qu'il naît ?

Socrate - C'est le discours qui s'écrit avec la science dans l'âme de celui qui étudie ; capable de se défendre lui-même, il sait parler et se taire devant qui il convient.

Phèdre - Tu veux parler du discours de l'homme qui sait, de ce discours vivant et animé, dont le discours écrit, à juste titre parler, n'est que l'image ?

PLATON, Phèdre, 274 c

[Les traces ne se réduisent pas à l'empreinte :]

- Chercher des exemples d'empreintes. Définir « l'empreinte » à partir du texte suivant

TEXTE Platon

L'âme, un bloc de cire

Suppose [...] qu'il y ait dans nos âmes une cire imprégnable : en l'un de nous, plus abondante, en l'autre moins ; en celui-ci plus pure, en celui-là plus encrassée ; et plus dure ou bien, chez d'aucuns, plus molle, ou, chez certains, réalisant une juste moyenne. [...] C'est un don, affirmerons-nous, de la mère des Muses, Mnémosyne : tout ce que nous désirons conserver en mémoire de ce que nous avons vu, entendu ou en nous-mêmes conçu, se vient, en cette cire que nous présentons accueillante aux sensations et conceptions, graver en relief comme marques d'anneaux que nous y imprimerions. Ce qui s'empreint, nous en aurions mémoire et science tant qu'en persiste l'image. Ce qui s'efface ou n'a pas réussi à s'empreindre, nous l'oublierions et ne le saurions point.
PLATON, Théétète, 191, d-e

- Lucrèce explique que le processus de la perception se ramène à un incessant contact sur nos « atomes d'âme » de ces images ou « simulacres », sortes d'effluves, d'émanations subtiles qui se détachent à la façon d'une pellicule de la surface des choses dont elles reproduisent la forme et l'aspect extérieur

Etude Lucrèce, De natura Rerum

51. Et d'abord il existe un grand nombre de corps qui mettent à la portée de nos sens leurs émanations : les unes se détachent pour s'évanouir en tous sens, comme la fumée du bois vert ou la chaleur du feu ; les autres sont d'une contexture plus serrée, comme les rondes tuniques que les cigales déposent à l'été, comme la membrane dont se débarrassent les veaux naissants ou la robe que le serpent abandonne en glissant au milieu des ronces : nous voyons souvent cette dépouille flottante suspendue aux buissons. Puisque de telles métamorphoses se produisent, il faut croire aussi à ces images impalpables qui se détachent de la surface des corps. Pourquoi en effet certaines émanations seraient-elles possibles et non pas d'autres plus subtiles ? On ne saurait répondre. Songeons surtout qu'une multitude de corpuscules imperceptibles, qui se trouvent à la surface des corps, peuvent s'évader sans perdre leur structure, sans changer leur figure première, et d'autant plus rapidement que peu d'entre eux ont des obstacles à redouter sur leur route, et qu'ils sont placés au premier plan.

70. Il est certain que nous voyons nombre de particules se détacher non seulement du plus profond des corps, comme je l'ai dit auparavant, mais de leur surface même, comme il arrive pour les couleurs. Vois notamment l'effet produit par les voiles jaunes, rouges et verts tendus au-dessus de nos vastes théâtres et qui flottent et ondulent entre les mâts et les poutres. Le public assemblé, le décor de la scène, les rangs des sénateurs, des matrones et les statues des dieux, tout cela se colore des reflets qui flottent avec eux. Et plus le théâtre est étroit et élevé, plus aussi tous les objets s'égayent à ces couleurs dans la lumière raréfiée. Or si des éléments colorés se détachent de ces toiles, n'est-ce pas tout objet qui doit émettre de subtiles images, puisqu'il s'agit toujours d'émanations superficielles ? Voilà donc bien les simulacres qui voltigent dans l'air sous une forme si impalpable que l'oeil ne saurait en distinguer les éléments.

88. En outre, si toute odeur, fumée, chaleur et autres effluves semblables se dissipent en se répandant hors des corps, c'est que venant jusque des profondeurs, ils se divisent dans les sinuosités du parcours et ne trouvent pas d'issues directes pour faire une sortie d'ensemble. Au contraire, la membrane délicate des couleurs émises d'une surface, ne court aucun risque d'être déchirée, puisque sa place au premier plan lui assure un libre départ.

96. Enfin dans les miroirs, dans l'eau, dans toute surface polie, nous apparaissent des simulacres qui ressemblent parfaitement aux objets reflétés et ne peuvent donc être formés que par des images émanées d'eux. Pourquoi admettre de telles émanations qui se produisent manifestement pour un grand nombre de corps, si l'on méconnaît d'autres émanations plus subtiles ? On ne saurait répondre.

103. Il existe donc pour tous les corps des reproductions exactes et subtiles dont les éléments isolés échappent à la vue, mais dont l'ensemble continûment renvoyé par l'action du miroir, est capable de la frapper. Autrement nous ne verrions pas si bien conservée, pour nous être rendue à la perfection, la figure des objets.

La photographie est écart vis à vis du réel :

[-] > elle est reproduction et représentation

[-] > elle se détache de ce qu'elle donne à voir

TEXTE

Représentation et ressemblance

Et si, pour ne nous éloigner que le moins qu'il est possible des opinions déjà reçues, nous aimons mieux avouer que les objets que nous sentons envoient véritablement leurs images jusques au dedans de notre cerveau, il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image : mais qu'il suffit qu'elles leur ressemblent en peu de choses ; et souvent même, que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire. Comme vous voyez que les tailles-douces, n'étant faites que d'un eu d'encre posée çà et là sur du papier, nous représentent es forêts, des villes, des hommes, et même des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance ; et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vu que, sur une superficie toute plate, elles nous représentent des corps diversement relevés et enfoncés, et que même, suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles ; et des carrés par des losanges que par d'autres carrés ; et ainsi de toutes les autres figures : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler.

DESCARTES, Dioptrique, IV, 1637

Dessin et photographie

« Remarque, a-t-il continué, que les portraits photographiques ne sont presque jamais ressemblants, et ça se comprend bien : l'original lui-même, c'est-à-dire chacun d'entre nous, ne se ressemble que très rarement. Ce n'est qu'à des moments très rares que le visage d'un homme exprime son trait capital, sa pensée la plus caractéristique. L'artiste étudie le visage et devine la pensée capitale du visage, quand bien même, au moment où il le transcrit, cette pensée ne se lisait pas du tout sur le visage. La photographie, elle, surprend l'homme tel qu'il paraît, et il est très possible que Napoléon, à certains instants, ait pu paraître stupide, et Bismarck, tendre. Ici,

dans ce portrait, comme par hasard, le soleil a trouvé Sofia dans son moment capital

- l'amour modeste et doux et la pudeur un peu farouche, craintive.

DOSTOÏEVSKI, L'adolescent, Traduit par Markowicz, vol. 2, Actes Sud, 1998, p. 515

Dangers de la photographie ?

La photographie est dangereuse. La multiplication à l'infini des photographies qui ne saisissent que le dehors de la vie peut certainement contribuer à la fin du monde.

Mais des photographes, grands en cela, cherchent à sauver celui-ci.

BONNEFOY Yves, « Igitur et le photographe », Sous l'horizon du langage, Mercure de France, 2002, p. 239

Baudelaire

Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi [...], que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie [...] S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts ».

BAUDELAIRE, Salon de 1859

Le détail de la trace photographique

« Du détail comme on le découvrait dans les daguerréotypes il était facile de voir que la peinture ne l'avait jamais pratiqué encore. En photographie, Poe le souligna tout de suite dans son compte rendu enthousiaste de l'invention de Daguerre, il était apparent que la précision dans la notation ne connaîtrait pas de limites, n'en voudrait pas, alors qu'aussi resserré sur son souci représentatif soit le détail d'une nature morte soit d'un portrait il y a toujours quelque chose de son environnement immédiat au sein de l'oeuvre du peintre pour le retenir dans le tissage d'une écriture, aux dépens de l'exactitude dans le rendu de l'objet [...] Là où le regard de l'artiste choisissait, et était humain par ce choix, voici que la photographie enregistrait tout, le fixait, ce qui lui permettait de montrer, sinon même de désigner, cette simultanité, cette manifestation du hasard, et d'entraîner ainsi au delà de tous les discours que l'on tient sur les êtres et sur les choses : faisant entendre, si j'ose dire, le silence de lamatière.

BONNEFOY Yves, « Igitur et le photographe », Sous l'horizon du langage, Mercure de France, 2002, p. 239

. L'oeuvre d'art reproductible et crise de l'aura (cinéma, photographie)

TEXTE 1 : UNICITE ET REPRODUCTIBILITE DE L'ŒUVRE D'ART

« Les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction mécanisée de l'oeuvre d'art : le moulage et la frappe. Les bronzes, les terracottes et les médailles étaient les seules oeuvres d'art qu'ils pussent produire en série. Tout le reste restait unique et techniquement irréproductible. Aussi ces oeuvres devaient-elles être faites pour l'éternité. Les Grecs se voyaient contraints, de par la situation même de leur technique, de créer un art de « valeurs éternelles ». C'est à cette circonstance qu'est due leur position exclusive dans l'histoire de l'art, qui devait servir aux générations suivantes de point de repère. Nul doute que la nôtre ne soit aux antipodes des Grecs. Jamais auparavant les oeuvres d'art ne furent à un tel point reproductibles. Le film offre l'exemple d'une forme d'art dont le caractère est pour la première fois intégralement déterminé par sa reproductibilité. Il serait oiseux de comparer les particularités de cette forme à celles de l'art grec. Sur un point cependant, cette comparaison est instructive. Par le film est devenue décisive une qualité que les Grecs n'eussent sans doute admise qu'en dernier lieu ou comme la plus négligeable de l'art : la perfectibilité de l'oeuvre d'art. Un film achevé n'est rien moins qu'une création d'un seul jet ; il se compose d'une succession d'images parmi lesquelles le monteur fait son choix - images qui de la première à la dernière prise de vue avaient été à volonté retouchables. Pour monter son **Opinion publique**, film de 3000 mètres, Chaplin en tourne 125 000. Le film est donc l'oeuvre d'art la plus perfectible, et cette perfectibilité procède directement de son renoncement à toute « valeur d'éternité ». Ce qui ressort de la contre-épreuve : les Grecs, dont l'art était astreint à la production de « valeurs éternelles », avaient placé au sommet de la hiérarchie des arts la forme d'art la moins susceptible de perfectibilité, la sculpture, dont les productions sont littéralement tout d'une pièce. La décadence de la sculpture à l'époque des oeuvres d'art montables apparaît comme inévitable. »

Walter Benjamin, L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, version française, Écrits français, Gallimard, 1991, pp.150-151

Remarque

L'essai sur L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique a connu de nombreuses versions, dont la première date de 1935, la dernière de 1939. Nous renvoyons à la version française de 1936 (dans les Écrits français), L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, résultat d'un travail commun de Benjamin et Klossowski, moins pour des raisons de traduction, que parce que cette édition comprend un important dossier qui fait état des discussions entre Benjamin et Adorno et des difficultés qu'ont pu soulever les analyses de Benjamin.

TEXTE 2 : LE DECLIN DE L'AURA

« ...La crise liée à la reproduction des oeuvres d'art n'est qu'un aspect d'une crise plus générale, qui concerne la perception elle-même. Ce qui rend insatiable le plaisir qu'on prend aux belles choses, c'est l'image d'un monde antérieur, celui que Baudelaire présente comme voilé par les larmes de la nostalgie. Si le poète rêve qu'en des temps révolus telle femme fut sa soeur ou son épouse, - cet aveu est le tribut que le beau en tant que tel, peut exiger. Dans quelque mesure que l'art vise le beau et si simplement même qu'il le rende, c'est du fond même des temps (comme Faust évoque Hélène) qu'il le fait surgir. Rien de tel dans les reproductions techniques (le beau n'y trouve aucune place). Lorsque Proust constate l'insuffisance, le manque de profondeur des images de Venise que lui fournit la mémoire volontaire, c'est le mot

d' « instantané » qui lui vient aussitôt à l'idée, et ce seul mot suffit à rendre Venise « ennuyeuse comme une exposition de photographie ». Si l'on admet que les images surgies de la mémoire involontaire se distinguent des autres parce qu'elles possèdent une aura, il est clair que dans le phénomène que l'on appelle le « déclin de l'aura », la photographie aura joué un rôle décisif. Ce qui devait paraître inhumain, on pourrait même dire mortel, dans le daguerréotype, c'est qu'il forçait à regarder (longuement d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard. Car il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse. Que cette attente soit comblée (par une pensée, par un effort volontaire d'attention, tout aussi bien que par un regard au sens étroit du terme), l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude. Quand Novalis écrit que « la perceptibilité est l'attention », il songe à celle de l'aura. L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé - ou la nature - et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est regardé - ou qu'on se croit regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. »

Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982, p. 199-200

Remarque

On trouve de nombreuses tentatives d'analyse de l'expérience auratique : comme phénomène spatial, historique, anthropologique.

Par exemple, dans *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, version française, Écrits français, Gallimard, 1991, p.142-143, p. 144. Ou dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 464 (« La trace

est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous »)

Dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982, W. Benjamin cite le poème de Baudelaire intitulé « Perte d'auréole », qui est sans nul doute une des sources de sa réflexion sur la crise de l'aura.

Iconographie

Dans le tiré à part des *Études Photographiques*, novembre 1996, *Petite histoire de la photographie*, trad. Gunthert, on trouve la photographie de Kafka enfant, que possédait W. Benjamin, et qu'il commente de la façon suivante :

« Sans doute disparaîtrait-il dans cet arrangement, si les yeux d'une insondable tristesse ne dominaient ce paysage

fait pour eux. Cette image dans son infinie désolation est un pendant des anciennes photographies, sur lesquelles les gens n'apparaissent pas encore abandonnés et seuls au monde comme ce garçonnet. Il y avait une aura autour d'eux, un médium qui conférait à leur regard, lorsqu'il y pénétrait, plénitude et sûreté. »