

# La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés\*

BRUNO LATOUR, ADAM LOWE

173

À Pasquale Gagliardi

Quelque chose d'étrange est arrivé aux *Ambassadeurs* de Holbein à la National Gallery de Londres. Au premier coup d'œil, la visiteuse ne sait pas trop comment décrire son malaise. Le tableau est complètement aplani, ses couleurs sont claires, mais quelque peu criardes. La visiteuse peut toujours distinguer la forme de chacun des objets; toutefois, ceux-ci paraissent légèrement exagérés. Elle se demande ce qui a bien pu arriver à son tableau préféré. «*Voilà!, murmure-t-elle, le tableau a perdu de sa profondeur, la dynamique fluide du pigment n'y est plus. Il ne s'agit à présent que d'une surface.*» Or, à quoi cette surface ressemble-t-elle? La visiteuse regarde autour d'elle, perplexe; d'un coup, une réponse surgit: cette surface est presque identique à l'affiche qu'elle s'est procurée il y a quelques années à la librairie du musée, celle qui est toujours accrochée chez elle dans son bureau. La seule différence tient aux dimensions.

Est-ce vrai? Elle réfléchit. Pourraient-ils avoir *remplacé* les *Ambassadeurs* par un fac-similé? Peut-être que le tableau a été prêté à d'autres musées et, afin de ne pas décevoir les visiteurs, ils se seraient contentés d'accrocher cette copie. Ou peut-être qu'ils ne souhaitaient pas nous leurrer et qu'il s'agit, après tout, d'une projection. L'image est tellement aplatie et elle est si vive qu'il pourrait bien s'agir d'une diapositive projetée sur un écran, ou presque... Heureusement, la visiteuse se ressaisit, évitant ainsi de s'enquérir auprès du gardien austère afin de

\* Nous remercions les participants du Dialogue tenu à San Giorgio à Venise sur le thème «*Inheriting the Past*» pour les nombreux et utiles échanges et, spécialement, le directeur de la Fondation Cini, Pasquale Gagliardi.

savoir s'il s'agit de l'original de ce céléberrime tableau. Quel choc cela lui aurait causé. Malheureusement, elle en sait suffisamment sur les coutumes étranges des restaurateurs et des conservateurs pour se rendre à l'évidence que d'original, il ne conserve plus que le titre. Dès lors, elle constate que l'original a été irrévocablement perdu et que ce qui s'y est substitué possède les principales caractéristiques que la plupart des gens recherchent dans des copies : couleurs vives, surface scintillante et, surtout, le fait de *ressembler* parfaitement aux diapositives qui sont vendues à la librairie et qui sont projetées dans des cours d'histoire de l'art partout dans le monde par des enseignants s'intéressant surtout aux formes et aux thèmes des tableaux, et non pas aux marques inscrites sur la surface des œuvres et attestant de leur matérialité. Elle quitte la salle en retenant une larme : l'original a été transformé en une *copie de lui-même ressemblant à une copie de mauvaise qualité* – et personne ne semble se plaindre ou même se rendre compte de la substitution. Ils sont tous contents d'avoir rendu visite à l'affiche originale des *Ambassadeurs* de Holbein se trouvant à Londres !

Quelque chose de plus étrange encore est arrivé à notre visiteuse dans la salle de la Joconde au Louvre. Afin de parvenir à cette image-culte du *Da Vinci Code*, des centaines de milliers de visiteurs doivent passer le seuil de deux portes qui sont séparées par un énorme tableau lourdement encadré : les *Noces de Cana* de Véronèse. Œuvre gigantesque et plutôt sombre, ce tableau fait face à la minuscule *Mona Lisa*, qui est à peine visible derrière son épais verre de protection « anti-fanatiques ». À présent, notre visiteuse est véritablement stupéfaite. Dans cette machine hollywoodienne mettant en scène un mariage miraculeux, elle ne reconnaît en rien le *fac-similé* qu'elle a eu la chance de voir à la fin de l'année 2007 alors qu'elle avait été invitée par la Fondazione Cini sur l'île de San Giorgio à Venise. Elle se souvient vivement de l'œuvre en question, il s'agissait d'un tableau peint sur toile dont l'épaisseur et la profondeur étaient telles que l'on pouvait encore admirer les traits de pinceau de Véronèse et sentir les entailles aiguës opérées par les aides de camp de Napoléon afin d'arracher le tableau du mur, une bande à la fois, avant de l'enrouler comme un tapis et de l'envoyer à Paris en tant que butin de guerre, en 1797 – viol culturel dont tous les Vénitiens se souviennent encore aujourd'hui. Mais là, dans le réfectoire de Palladio, le tableau (oui, il s'agissait d'un tableau, même s'il avait été produit à l'aide de techniques numériques) possédait un sens très différent : il avait été installé à une hauteur différente, conforme à la vocation du lieu (une salle à manger). Il baignait subtilement dans la lumière naturelle provenant des grandes fenêtres situées à l'est et à l'ouest, de sorte que l'été, vers dix-sept heures, la luminosité dans la pièce coïncidait parfaitement avec la luminosité dans le tableau. Le tableau ne



Fig. 1: Adam Lowe observant *Les noces de Cana* achevé dans le réfectoire palladien de San Giorgio.  
© Adam Lowe.

possédait pas de cadre. D'ailleurs – et cela est encore plus important –, il y avait une continuité admirable entre le tableau et le lieu, si bien que l'architecture de Palladio fusionnait avec l'espace peint de Véronèse, produisant ainsi dans le réfectoire des moines bénédictins une profondeur de champ en trompe-l'œil si réussie que l'on ne pouvait pas s'empêcher de s'avancer et de reculer et de circuler dans la pièce afin de pénétrer plus profondément dans le mystère de ce miracle (Fig. 1).

Or, ici, dans la salle de la Joconde, bien que toutes les parties du tableau soient ressemblantes (du moins dans le souvenir de notre visiteuse), le sens du tableau qu'elle avait tant admiré à Venise n'y est pas. Pourquoi le tableau est-il enchâssé dans cet encadrement doré si massif ? Pourquoi voit-on des portes à chaque extrémité ? Pourquoi est-il accroché si bas, rendant ridicule le balcon vénitien sur lequel les convives se réunissent ? Les mariés, repoussés dans le coin gauche de l'image, semblent marginalisés, alors qu'à Venise ces figures étaient dotées d'une grande importance, explicitant une scène d'intrigue sexuelle qui

tableau? La chose ne fait aucun doute : notre époque est obsédée par l'original. Seul l'original possède une aura, qualité mystérieuse et mystique faisant défaut à toute version de seconde main. Or, paradoxalement, cette obsession de l'original augmente proportionnellement à la disponibilité et à l'accessibilité d'un nombre croissant de copies dont la qualité s'améliore sans cesse. Si nous consacrons autant d'effort à la recherche de l'original – pour des raisons liées à l'archéologie et au marketing –, c'est bien parce que la possibilité de créer des copies n'a jamais été si manifeste. S'il n'existait aucune copie de la Joconde, déploierions-nous autant d'énergie à venir voir l'original – et serions-nous si enclins à émettre toutes ces théories de conspiration afin de déterminer si la version exposée sous verre et protégée par un système d'alarme sophistiqué constitue la surface originale peinte de la main de Léonard? Autrement dit, l'intensité de la quête de l'original dépend de l'intensité de la passion et de l'intérêt déclenchés par les copies. Pas de copie, pas d'original. Pour marquer une œuvre du sceau de l'originalité, vous devez appliquer sur sa surface une pression énorme que seule un très grand nombre de reproductions permet d'exercer.

En dépit de la réaction spontanée – « *Mais ce n'est qu'un fac-similé* » –, nous ne devrions pas trancher la question trop rapidement quant à la valeur de l'original ou de sa reproduction. Dès lors, le véritable phénomène qu'il convient d'expliquer n'est pas celui du tracé point par point d'une version ayant été séparée du reste de ses copies. En effet, il importe plutôt de saisir l'ensemble lui-même, celui qui est constitué d'un ou de plusieurs originaux *ainsi que* d'une biographie qui ne cesse d'être réécrite. Il ne s'agit pas d'un cas de « et/ou » mais de « et, et ». La quête centenaire de la source du Nil n'a-t-elle pas été si passionnante parce que le Nil aboutit à un delta si vaste? Pour filer la métaphore : dans cette réflexion nous voulons nous conduire comme des hydrographes cherchant à déployer tout le bassin hydrographique d'une rivière, plutôt que de nous borner à approfondir la source originale. Nous ne devrions pas comparer une œuvre d'art à un locus isolé, mais plutôt à l'ensemble d'un bassin hydrographique, avec ses estuaires, ses nombreux affluents, ses rapides turbulents, ses nombreux méandres et, bien sûr, ses multiples sources cachées.

Afin de nommer ce bassin hydrographique, nous emploierons le terme de *trajectoire*. Une œuvre d'art – peu importe les matériaux ayant servi à la fabriquer – possède une trajectoire ou, pour employer une autre expression que les anthropologues ont popularisée : une carrière<sup>1</sup>. Dans ce texte, nous souhaitons

1. Voir Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Voir également Miguel

envisagé aujourd'hui comme un auteur (collectif) d'une si grande originalité. C'est bien *en raison* – et non pas en dépit – des milliers et milliers de répétitions et variations qu'ont connues ces chants que nous sommes émus, en feuilletant n'importe quelle copie de l'Iliade, de la fécondité *sans borne* de l'original. Nous imputons à l'auteur (même si son existence ne peut pas être déterminée) le pouvoir que possède chacune des réinterprétations successives en disant que celles-ci « étaient » toutes « déjà » dans le *Ur-text*, ne serait-ce qu'en « puissance ». Or nous savons que cela est à la fois faux (il est impossible que mon interprétation corresponde à celle des Grecs anciens) et tout à fait vrai, dans la mesure où j'ajoute volontairement ma petite extension, étendant ainsi la fécondité « illimitée » de ce phénomène collectif que nous nommons « Iliade ». Si ce texte possède ce caractère si illimité, c'est bien parce que je puis repousser la limite encore un peu plus loin. Cela ne signifie pas qu'il n'y a rien d'« intrinsèquement grand » dans les premières versions de ce grand poème et que pour pénétrer *dans* cette grandeur *intrinsèque*, nous devons tenir compte de toutes les versions successives, des adaptations et des ajustements. Il n'est rien de plus ordinaire que ce mécanisme : Abraham devient le père de son peuple, qui est « aussi nombreux que les grains de sable », en raison de sa descendance. Avant la naissance d'Isaac, Abraham était un homme méprisé et stérile. Qu'il soit devenu le « Père de trois religions » est dû aux péripéties d'Isaac et, par la suite, à ce qui est advenu à chacun de ses fils et filles. Voilà « l'incroyable responsabilité du lecteur », comme l'a dit Charles Péguy de façon éloquente, puisque ce processus est parfaitement réversible ; si nous cessons d'interpréter, si nous cessons de répéter, si nous cessons de reproduire, l'existence même de l'original est en jeu. Il se pourrait que celui-ci cesse de produire des copies abondantes et qu'il disparaisse tranquillement<sup>2</sup>.

Il n'est pourtant pas difficile de remettre en cause la qualité de l'ensemble de la trajectoire lorsqu'il est question de pratiques artistiques à caractère *performatif* comme la danse, la musique ou le théâtre. Pourquoi est-il si difficile d'en faire autant vis-à-vis de la reproduction d'un tableau ou vis-à-vis d'un meuble, d'un édifice ou d'une sculpture ? Cela constitue la première question que nous souhaitons éclaircir.

En assistant à une représentation du *Roi Lear*, il ne viendrait à l'esprit de personne de dire : « *Mais ce n'est pas l'original, ce n'est qu'une représentation !* » En effet. Voilà le sens du geste consistant à *jouer* le *Roi Lear* : il s'agit de le *jouer*. Dans le cas d'une œuvre à caractère performatif, tout le monde est prêt

2. Voir les commentaires sur Péguy dans Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Les Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1968.

LA MIGRATION DE L'ART

pas évaluée en fonction de sa ressemblance mimétique avec un modèle idéal, il est clair, et nous croyons que tout le monde sera de notre avis, qu'en raison des gestes faits par un successeur tardif, le génie de Shakespeare aura atteint un nouveau degré d'originalité grâce à l'exploit extraordinaire de cette reproduction *fidèle* (et non pas mimétique). L'origine est là à nouveau, même si elle diffère de ce qu'elle a été. Et le même phénomène pourrait avoir lieu avec n'importe quelle œuvre musicale ou chorégraphique. L'exclamation : « *Cela est tellement original!* » attribuée à une nouvelle représentation ne recouvre pas une section de la trajectoire (et surtout pas la première Ur-version) mais le *degré de fécondité de l'ensemble de la corne d'abondance*. Dans l'art à caractère performatif, l'aura ne cesse de migrer et il lui arrive de resurgir soudainement... ou de disparaître au complet. Lorsqu'un grand nombre de mauvaises répétitions affaiblissent le degré de fécondité d'une œuvre au point de délaissier l'original lui-même, celui-ci cesse de fonctionner à titre de point d'amorce d'une succession. Une telle œuvre d'art s'éteint comme une lignée sans descendant. Comme une rivière privée successivement de tous ses affluents, au point de rétrécir et de ne devenir qu'un minuscule filet, l'œuvre d'art est réduite à sa taille « originale », c'est-à-dire à quelque chose de très petit. Dans cet état, elle n'a pas encore été copieusement copiée, c'est-à-dire constamment réinterprétée et relancée. L'œuvre a ainsi perdu son aura pour de bon.

Pourquoi est-il si difficile d'émettre le même type de jugement devant un tableau, une sculpture ou un édifice? Pourquoi ne pas dire, par exemple, que le fac-similé des *Noces de Cana* de Véronèse a été rejoué, répété, ou réanimé grâce à une nouvelle *interprétation*, celle qui a eu lieu à Venise en 2007 sous l'égide de Factum Arte, tout comme *Les Troyens* de Hector Berlioz ont enfin été joués à Covent Garden à Londres pour la première fois, en 1969, sous la direction de Colin Davis (un exploit que le pauvre Berlioz n'a jamais été en mesure de réaliser, puisqu'il lui manquait l'argent et l'orchestre pour jouer son œuvre originale au complet...)? Et pourtant, ce qui semble aller de soi pour l'art à caractère performatif semble encore tiré par les cheveux dans le champ des arts visuels. Si nous affirmons que l'œuvre *Les Noces de Cana* a été « déployée à nouveau » à San Giorgio, d'aucuns diront sans hésiter : « *Mais l'original est à Paris! Le tableau de San Giorgio n'est qu'un fac-similé!* » Une impression de falsification, de supercherie, voire de trahison s'est introduite dans le débat; et celle-ci serait somme toute assez absurde s'il s'agissait non pas d'un tableau mais d'une œuvre à caractère performatif (bien qu'il soit tout à fait possible d'affirmer d'une mauvaise troupe qu'elle a travesti Shakespeare). Il semble presque impossible d'avancer que le fac-similé des *Noces de Cana* de Véronèse n'est pas de l'ordre de la falsification,

les mêmes pigments et demeure dans la même institution, nous ne pouvons pas nous empêcher de croire que chaque reproduction sera d'autant plus *facile* à réaliser et qu'il n'y aura donc pas lieu de comparer les divers segments de la trajectoire entre eux quant à la question de leur qualité. Voilà la raison pour laquelle l'aura semble définitivement liée à une seule version : la version autographe. Cela est sans doute vrai d'un point de vue superficiel : si vous prenez une photo des *Noces de Cana* à Paris à l'aide de votre appareil numérique, il ne viendrait à l'esprit de personne de mettre sur un pied d'égalité cette pâle copie apparaissant sur l'écran de votre ordinateur et le tableau de 67 m<sup>2</sup> accroché au Louvre... Si vous affirmiez que votre image était « tout aussi belle que l'original », tout le monde hausserait les épaules avec pitié, et avec raison.

Et pourtant, la distance séparant la « version  $n$  », que nous désignons comme étant « l'original », et la « version  $n+1$  », que nous appelons « la simple copie », dépend aussi bien de la différentielle des efforts, des coûts et des techniques que de toute différence substantielle existant entre les versions successives d'un même tableau. Autrement dit, ce n'est pas en raison d'une quelconque qualité intrinsèque de la peinture que nous sommes enclins à poser un écart si grand entre les originaux et les copies – ce n'est pas parce que la peinture est plus « matérielle » (un opéra ou une pièce de théâtre sont tout aussi « matériels » que les pigments sur une toile) –, cela découle plutôt des différences entre les techniques employées dans chaque segment de la trajectoire. Alors que dans les arts à caractère performatif, ces dernières sont *grosso modo* homogènes (chaque nouvelle réalisation faisant appel au même éventail de techniques), la carrière d'un tableau ou d'une sculpture dépend de segments fort hétérogènes qui varient considérablement sur le plan de l'intensité des efforts déployés en cours de route. Nous souhaitons démontrer que c'est très précisément cette asymétrie qui empêche souvent celui qui regarde d'affirmer que le tableau des *Noces de Cana* de Paris a été « réimprimé » ou « déployé à nouveau » à Venise. Et c'est très certainement cette même présupposition qui enrageât à ce point l'historienne de l'art française qui reprochait à son amie de passer autant de temps à San Giorgio au lieu de se consacrer aux « vrais Véronèse ». La distinction que nous faisons couramment entre l'original et la simple copie occulte un processus d'un autre ordre qui a trait à l'équipement technique, au soin et à l'intensité de la recherche de l'originalité conduisant d'une version à une autre. Avant qu'un fac-similé puisse se faire valoir en tant que bonne ou mauvaise reconstitution de l'original, nous le dévalorisons, puisque nous l'associons à un écart dans les techniques de reproduction, écart résultant d'une mauvaise conception de la photographie comme index de la réalité.

– pour ne pas mentionner le sort réservé aux redevances des droits d'auteur. D'où la popularité des *scriptoria* collectifs comme Wikipédia. En effet, Benjamin a confondu la notion de « reproduction mécanisée » avec celle de l'inégalité des techniques employées au sein d'une trajectoire. Il importe peu qu'une reproduction soit issue d'un processus plus ou moins mécanisé. Dès lors qu'il n'y a plus d'écart important permettant de différencier le processus de production de la version  $n$  de celui de la version  $n+n$ , distinguer clairement entre un original et ses reproductions devient une tâche moins importante – alors l'aura se met à hésiter, elle n'arrive pas à se décider quant au lieu où elle devrait se poser.

Quoi qu'il en soit, est-il possible d'envisager la migration de l'aura dans le cas de la reproduction ou de la réinterprétation disons, d'un tableau ? Après tout, nous avons amorcé notre recherche en comparant les *Noces de Cana* et les *Ambassadeurs* ; et notre réflexion aurait été d'un tout autre ordre si nous nous étions arrêtés aux arts à caractère performatif. Nous ne pouvons pas nous empêcher de soupçonner qu'il y a, en peinture, en architecture, en sculpture, et dans le champ des objets en général, une espèce d'obstination tenace consistant à associer de façon inséparable un lieu, un original et une aura.

Cependant, il convient d'abord de constater que la différence entre les arts à caractère performatif et les autres champs artistiques n'est pas aussi radicale qu'il semble : un tableau *doit toujours être reproduit*, c'est-à-dire qu'il est toujours une re-production de lui-même, même s'il semble demeurer le même et rester au même endroit. Ou plutôt, aucun tableau ne demeure le même au même endroit sans subir quelque instance de reproduction. L'existence précède l'essence, même pour les tableaux. Afin de posséder une substance durable, les tableaux doivent être à même de subsister. Ce réquisit est bien connu des conservateurs à travers le monde : un tableau doit être remis dans un nouvel encadrement, il doit être épousseté, parfois il doit être restauré, éclairé, et il doit être représenté dans des salles différentes et accompagné de différents tableaux, sur des murs différents, et il doit pouvoir être inséré dans différents récits, dans des catalogues différents, tout en subissant des variations quant à sa valeur assurée et quant à son prix. Ainsi, même si un tableau ne fait jamais l'objet d'un prêt et continue à survivre au sein d'un même cadre institutionnel sans subir d'importantes restaurations, il possède tout de même une carrière ; afin de subsister et de redevenir visible, il faut qu'on s'occupe de lui. Si personne ne se soucie d'un tableau donné, ce dernier se retrouvera bientôt dans une cave, accumulant de la poussière, ou sera vendu à rabais ou découpé en morceaux et perdu à jamais. Voilà ce qui motive toutes ces restaurations : si l'on ne fait rien, le temps dévorera les tableaux et l'immeuble dans lequel ces derniers sont conservés tombera très certainement en ruine, tout

ils conçoivent le tableau comme une série de couches hétérogènes pouvant être superposées ou retirées au besoin – processus évoquant davantage l'univers de la chirurgie plastique que celui de l'enquête médico-légale.

Ainsi, ce qui paraît si extraordinaire lorsque nous comparons le sort des *Ambassadeurs* avec celui des *Noces de Cana* n'est pas tant que ces deux tableaux ont recours à la reproduction – dans les deux cas la reproduction est une nécessité de l'existence même des œuvres –, mais que le premier s'appuie sur une conception de la reproduction dans laquelle l'original disparaît à jamais, alors que le second *ajoute* de l'originalité à la version originale tout en proposant de nouvelles dimensions et ce, *sans* mettre l'avant-dernière version en péril – sans même la toucher, grâce aux processus délicats employés afin de l'enregistrer.

On se demandera peut-être : comment peut-on ajouter de l'originalité à une œuvre ? Une réponse évidente serait : en transportant la nouvelle version dans le lieu d'origine. La dissonance cognitive caractérisant l'expérience du spectateur dans la salle de la Joconde tient, du moins en partie, au fait que dans le réfectoire de Palladio, chaque petit détail des *Noces de Cana* est doté d'un sens qui est entièrement perdu au Louvre, étant donné l'accrochage maladroit de la version *n-1* à Paris. Autrement dit, l'originalité n'est pas quelque chose advenant à une œuvre d'art en bloc ; au contraire, l'originalité est constituée de différentes composantes, chacune entrant en relation avec les autres afin de composer une totalité complexe. Des nouveaux procédés de reproduction nous permettent d'appréhender ces éléments ainsi que leurs relations sous un nouveau jour. Placer une œuvre dans le lieu pour lequel elle a été conçue dans tous ses détails constitue très certainement un aspect – un élément – de ce que nous entendons par l'original. Dans cette perspective, il n'y a aucun doute que le fac-similé des *Noces de Cana* tient maintenant lieu de l'original, tandis que la version du Louvre a été pour le moins *privée* de cet avantage comparatif.

Il faut prendre garde à ne pas entendre la notion du « lieu original » de façon trop mystique dans le cas du Véronèse, car le réfectoire dans lequel le fac-similé a été installé est lui-même une reconstruction. En vous référant aux photographies prises dans les années 1950, vous constaterez qu'à cette époque le plancher original avait disparu et un autre plancher avait été construit au niveau des fenêtres. Le niveau supérieur abritait un théâtre et le niveau inférieur, un atelier de menuiserie – bref, l'ensemble de l'espace avait subi des transformations. Il avait été reconstruit dans les années 1950, mais le plâtre et le plancher ne concordaient plus avec le plan d'origine et le lieu était dépourvu des boiseries qui avaient pour fonction d'encadrer l'espace en y ajoutant les touches finales et en soulignant les proportions. Dans cet état dénudé, le réfectoire ressemblait

motivé les raisons mêmes de sa persistante importance, il a transformé les visiteurs en agents proactifs dans la campagne de conservation de la tombe, et il pourrait faire partie d'une politique à long terme visant à sauvegarder la version *n-1* et à ne la rendre accessible qu'aux spécialistes dans le cadre de projets d'étude continus et à des fins de contrôle. Vous voyez ? Chacune des composantes constituant ce que nous entendons par un véritable original se met à se déplacer à des vitesses différentes au sein de la trajectoire et commence à cartographier ce que nous avons appelé le bassin hydrographique de l'œuvre d'art.

Le troisième élément de l'originalité a trait aux *propriétés de la surface* de l'œuvre. Bien souvent, les restaurateurs travestissent la matérialité de l'original qu'ils se donnent pour tâche de protéger alors qu'ils réduisent la matière à la forme, puisqu'ils confondent tridimensionnalité et bidimensionnalité. S'il est une dimension de la reproduction que les techniques numériques ont complètement modifiée, c'est très certainement la capacité de capter les aspects tridimensionnels les plus infimes d'une œuvre, sans pour autant mettre l'œuvre en péril. Trop peu de chercheurs se souviennent que, dans ses débuts, le British Museum produisait des moulages en plâtre de ses objets et que le premier catalogue de l'institution contenait une liste des copies que le musée mettait en vente. Cela a trop souvent été oublié car la collection de moulages a été liquidée à la fin du 20<sup>e</sup> siècle ; dès lors, des informations très précieuses portant sur la surface des œuvres au moment où celles-ci intégraient la collection ont été perdues. Plusieurs de ces plâtres contenaient encore de la peinture qui s'était détachée pendant le processus de moulage. D'ailleurs, les restaurations subséquentes des originaux ont modifié de façon dramatique la surface et l'apparence de plusieurs de ces objets. Ainsi, la question de la matérialité de l'œuvre d'art dépend de trajectoires fort complexes. En apprenant la nouvelle de l'existence du fac-similé des *Noces de Cana*, plusieurs Vénitiens s'imaginaient une surface luisante comme celle d'une affiche, et ils étaient terrorisés en pensant que cela constituerait la réparation qui leur était due après le viol culturel commis par Napoléon à San Giorgio. Ils ne pouvaient pas savoir que le fac-similé était composé de pigments imprimés sur une toile recouverte de plâtre tout à fait « semblable » à celle employée par Véronèse. Lorsque l'œuvre a été dévoilée, il y eut un moment de silence ; ensuite des applaudissements enthousiastes et plusieurs larmes. Bon nombre de Vénitiens ont eu à se poser une question difficile : comment est-il possible d'avoir une expérience esthétique et une réaction émotive devant une copie ? Cette question a ensuite donné lieu à celle-ci : comment peut-on empêcher que Venise soit inondée de mauvaises copies si nous ne comprenons pas les critères permettant de distinguer les bonnes des mauvaises transformations ?

soustraits dans le cadre d'échanges commerciaux, campagnes qui se font entendre de façon de plus en plus insistante ; à l'époque où les restaurations relèvent de l'iconoclasme et où le nombre délirant d'amateurs risque de détruire même les œuvres les plus résistantes conservées dans les meilleures institutions, il devrait aller de soi que les fac-similés numériques nous proposent un nouvel outil tout à fait remarquable pour révéler la notion d'originalité que requiert cette nouvelle ère. Dans la mesure où tous les originaux devront être reproduits de toute façon, ne serait-ce que pour survivre, il importe plus que jamais de distinguer les bonnes des mauvaises reproductions.

Traduit de l'anglais par Eduardo Ralickas



# intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

## reproduire/ *reproducing*

