

Original, copie, simulacre : aspects du multiple

Richard Shiff

Traducteur : Guillaume Mélére



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/14037>

DOI : [10.4000/perspective.14037](https://doi.org/10.4000/perspective.14037)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2019

Pagination : 11-15

ISBN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Richard Shiff, « Original, copie, simulacre : aspects du multiple », *Perspective* [En ligne], 2 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/14037> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.14037>

Original, copie, simulacre : aspects du multiple

Richard Shiff

La théorie est théorique, hypothétique : elle devrait hésiter, douter, et non pas polémiquer. La polémique fait généralement appel aux oppositions et pose ces conditions-limites comme si elles étaient plus réelles qu’imaginaires. De telles fictions structurent le conflit idéologique, et offrent souvent un avantage stratégique. Cependant, en tant que constructions conceptuelles, les limites et les extrêmes ne mènent nulle part.

Au cours des dernières décennies, les chercheurs qui ont étudié les forces culturelles au moyen de méthodes historicistes – analyse du contexte social et du discours dominant – ont réduit toute trace d’essentialisme dans la pensée des autres. Nous sommes d’accord : la théorie a bien raison d’éviter le strict essentialisme, comme celui des théologies et des philosophies fondées sur des catégories rigides et des principes universels. Mais la théorie a tout aussi raison d’éviter les absolus de l’historicisme lui-même – le matérialisme historique, la psychohistoire, et l’histoire sociale, des instruments inventés pour assigner une cause à chaque chose. Affirmer que *tout* phénomène culturel doit trouver son explication dans des facteurs causals historiques revient à tomber dans un essentialisme malsain. L’Histoire devient sa propre théologie. Une opposition qui résiste aux ajustements – celle des antipodes académiques que sont l’essentialisme et l’historicisme – entraîne la théorie dans une impasse.

En ce qui concerne le multiple, deux concepts, extrêmes par nature, peuvent sembler incontournables : l’original (ce qui ne copie rien) et le simulacre (une copie dépourvue d’original). La croyance que l’on investit dans les originaux renforce leur caractère unique. Les objets et les images, dès lors qu’on les considère comme des originaux, sembleront très différents, même d’entités qui leur ressemblent beaucoup. Par opposition, le simulacre confère une dimension radicale de « multiple » à ce qui aurait autrement acquis une valeur culturelle singulière. Au-delà même de leur ressemblance, les simulacres sont des multiples qui partagent la même identité. L’expérience perceptive peut-elle accueillir à la fois les originaux et les simulacres ?

En un sens, les originaux et les « copies », qu’elles soient des simulacres ou non, sont équivalents. N’importe quel objet, s’il est copié, devient un original – source, modèle ou

patron pour la multiplicité de copies susceptibles d'en dériver. En anglais, un tel original générateur, aussi appelé un *master*, est désigné comme la *copy* (ou *master-copy* ou simplement *master*) de toutes les autres copies, comme dans la définition suivante du nom *copy* : « œuvre d'art, écrit, etc... original à partir duquel est établie une copie¹. » (Les Français changent de genre et parlent de « copie-mère », ou simplement de « mère »). S'il faut une « copie » pour produire des copies, alors, par métonymie, c'est soit que le nom de la source a été donné à ses dérivés, soit, plus probablement, que la source s'est trouvée si étroitement liée à ses dérivés qu'elle (l'original) a pris le nom de ces derniers (copie). Ce copieux générateur de copies² est reconnu comme tel, mais seulement dans un second temps. Ici, l'effet se transfère sur sa cause, et brouille le rapport de priorité.

Eugène Delacroix, à qui l'on avait commandé en 1833 une copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange, refusa en ces termes : « Je suis devenu un maître, et c'est moi que l'on copie, mais je ne copie plus les autres³. » Être copié assoit le statut d'un maître ; pratiquer la copie le rabaisse. Mais de quoi Delacroix s'était-il rendu maître pour « devenir » qui il était ? Ce ne pouvait pas être du génie original, car il s'agit là d'une faculté innée – ou peut-être induite par l'environnement – qui fait partie de quantité d'autres attributs associés au caractère unique de chaque individu. La maîtrise, au contraire, provient du contexte social ; elle implique l'acquisition d'une technique discursive, transmissible. Pour Delacroix, le médium était la peinture ; et sa maîtrise a dû lui être transmise via une lignée de maîtres-praticiens. Les « maîtres anciens » lui fournissaient sa « copie », un ensemble de copies-mères données à copier à tous leurs successeurs⁴.

En bon classique, Jean Auguste Dominique Ingres avait à l'égard de la maîtrise une attitude plus mesurée que Delacroix, pris dans la conflictualité romantique. Un retour sur la signification originale du mot « original » – ce qui existe en premier – nous donne à penser que sa primauté éternelle, ubiqué, serait renforcée par l'abondance de ses reproductions, et ce quel que soit le moyen technique employé. À l'époque d'Ingres et de Delacroix, les graveurs copiaient les compositions picturales. Peu de temps après, les reproductions photographiques rivalisèrent avec les gravures, les reproduisant même à l'occasion. Ingres considérait cependant que la conservation des valeurs sociales traditionnelles exigeait que les imitations soient exécutées à la main par chaque nouveau groupe d'assistants – de consciencieuses copies des prototypes classiques, qui acquéraient par elles-mêmes une différence générative⁵. C'est ainsi qu'il s'adressait à son atelier : « Vous apprendrez des antiques à voir la nature, parce qu'ils sont eux-mêmes la nature : aussi faut-il vivre d'eux, il faut en manger. [...] Croyez-vous qu'en vous ordonnant de les copier, je veuille faire de vous des copistes ? Non, je veux que vous preniez le suc de la plante. [...] Raphaël, en imitant sans cesse, fut toujours lui-même⁶. »

Ses étudiants apprirent peut-être trop bien la leçon. En tant que maître académique, Ingres faisait l'objet de moqueries de la part de ceux qui associaient l'originalité à un caractère unique inimitable (comme celui de Michel-Ange, qui fut paradoxalement un modèle pour Delacroix) : « Tous les élèves de M. Ingres seraient capables de simuler à s'y méprendre une œuvre quelconque de leur professeur⁷. » Le reproche ne portait pas tant sur le fait que les copies ressemblent trop à l'original, mais que l'original soit devenu indiscernable de ses copies, ce qui signifiait une perte plutôt qu'un gain de statut culturel. L'art d'Ingres tendait vers le simulacre.

Pour un critique d'art du XIX^e siècle, choisir entre Ingres et Delacroix relevait plus de la polémique que de la théorie, car toute construction intellectuelle préalable conduisait à privilégier l'un des deux artistes sur l'autre. Les arguments théoriques étaient intrinsèquement faibles ; ils s'appuyaient sur des généralisations qui admettaient la possibilité d'exceptions et menaient donc au doute. À l'inverse, les arguments polémiques

se renforçaient en recourant à une croyance idéologique inflexible. Dans les années 1930, Walter Benjamin s'est intéressé à la production ancienne des pièces de monnaie – un multiple – pour développer une théorie moderne de la reproductibilité technique. À ses yeux, l'avènement de la photographie et du film avait entraîné une perte irrémédiable de l'« aura » culturelle et sociale, ce qui marqua une rupture révolutionnaire dans la continuité historique. Benjamin avait malgré tout, à portée de main, de quoi instiller un doute dans sa théorie, avec la notion privilégiée de copie dont parlait Ingres – la copie comme imitation jugée individuellement, qui produit de la différence en même temps que la répétition visée. En excluant toute intervention humaine, la technique, chez Benjamin, prenait une valeur absolue : la technique devient simulacre.

Considérons deux techniques de reproduction, l'une ancienne, l'autre moderne : frapper un coin⁸ gravé en creux pour obtenir une pièce en relief ; impressionner un photogramme de film négatif pour produire un positif photographique. Si ces deux opérations divergent, leurs concepts convergent. La frappe de pièces de monnaie est pour Benjamin la préhistoire de la reproduction photographique :

Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible.

Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire [*nachgemacht*].

[...] La reproduction technique de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau,

un phénomène qui se développe de façon intermittente au cours de l'histoire,

par bonds successifs séparés par de longs intervalles, mais avec une intensité croissante. [...]

Les Grecs ne connaissaient que deux procédés techniques de reproduction : la fonte

et l'empreinte [l'une et l'autre utilisée pour la production des pièces de monnaie]⁹.

La frappe de monnaie et la photographie partagent un degré de technique qui élimine du processus de production toute trace d'une individualité humaine, ce caractère unique qui définit l'imitation, par opposition à la reproduction. Pour être reconnues comme authentiques, les pièces anciennes devaient se ressembler suffisamment – une qualité qui dépendait de l'habileté de l'ouvrier à frapper le coin avec son marteau, en visant une inscription parfaite. L'homme devient machine. À l'inverse, pour Benjamin, le mécanisme de la photographie « libérait [*entlastet*] la main » ; l'association d'une lentille, d'un obturateur, et d'une plaque photosensible ou d'un film se substituait au toucher expert de l'individu¹⁰. De cette manière, non seulement la photographie perfectionnait la technique de représentation, mais elle permettait d'éviter le culte de l'expressivité personnelle – la monnaie esthétique de la théorie critique romantique qui, de façon ironique, a coïncidé avec la naissance du nouveau médium apparemment anonyme, au cours des années 1830.

Dans la production de pièces comme de photographies, la copie-mère originelle diffère de ses copies en ce qu'elle en est une variante négative. Aucun des deux médiums ne dispose véritablement d'un « original » auquel correspondre. Cette dimension de simulacre intéressait Benjamin car elle sapait l'autorité attribuée à l'originalité au sein d'une société (l'Allemagne des années 1930) qui prônait une race originelle, c'est-à-dire une pureté raciale normative. Poussé par ses idées politiques radicales, Benjamin a annoncé la mort de « certains concepts dépassés », qui étaient pour lui des éléments de la construction fasciste d'un imaginaire populiste : « la créativité et le génie, la valeur d'éternité et le mystère » – éléments qui perdaient toute pertinence dans la culture de la mécanisation de masse¹¹.

Avec courage, Benjamin a avancé ses idées polémiques antifascistes ; malgré tout, son recours aux extrêmes a affaibli sa théorie de l'histoire. Un siècle plus tôt, dans des ouvrages de 1823 et 1832, l'académicien Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy avait dressé une liste de principes similaires. Quoiqu'écrivant à peine trop tôt pour parler

de la photographie, il a cependant identifié une lignée de l'image mécanisée : « Il y a une imitation matérielle [...] par des procédés mécaniques et par des moyens infaillibles [où] l'action morale n'entre pour rien. » Cette production potentiellement inconsciente, « le procédé routinier chez l'ouvrier », constituait pour Quatremère l'un des trois modes de représentation possibles¹². Pour Benjamin, ce rôle serait tenu par la photographie, qui n'a aucun besoin de la main du travailleur, mais simplement d'un œil fonctionnel.

Le premier type de représentation de Quatremère correspond à l'application, chez Ingres, d'un génie créateur associé à une habileté technique pour donner naissance à des configurations inédites de thèmes vénérables. La dernière forme de représentation se rapporte au travail traditionnel de la copie, dans laquelle le copiste exerce son jugement pour adapter les spécificités du médium de reproduction à l'« original » (comme dans la gravure de compositions picturales, ou la peinture de formes sculptées). Un tel travail de copie sélective exige un niveau de maîtrise devenu inutile lorsque le travailleur utilise un outil ou un processus mécanique « infaillible ». La différence, dans l'interprétation de Benjamin, réside dans la reconnaissance du degré de domination auquel les mécanismes « infaillibles » sont parvenus ; l'appareil photographique a apporté dans l'enregistrement une précision nouvelle que les anciens ouvriers, avec leur marteau et leur coin, n'auraient jamais atteinte. Le processus d'accélération du développement technologique est tout aussi important. En particulier aujourd'hui, le changement qualitatif dans la transmission, l'échelle, et la résolution des images nous contraint – sur la durée d'une vie moyenne, peut-être un peu davantage – à modifier les habitudes de perception que nous avons acquises.

Dès lors, une difficulté conceptuelle apparaît : en tant que résultat d'un processus technique, toute image matérialisée doit être, dans une certaine mesure, mécanique. Tout outil impose à son utilisateur un certain niveau de standardisation. À mesure que la technologie évolue – alors que l'image numérique a supplanté les constellations irrégulières de l'émulsion photographique – notre sensibilité perceptive aux excentricités, aux tromperies et aux ratés de la représentation évolue également. Nous ne savons plus si notre culture d'images copiées, qu'elles soient des reproductions techniques ou des imitations libres, dérive en dernier recours d'une expérience immédiate de la nature ; ou si, au contraire, nous voyons dans la nature ce que nos simulacres techniques nous ont conditionnés à percevoir. Ces deux positions sont extrêmes. Qu'il ait eu ou non l'intention d'aborder cette question, Andy Warhol a manipulé l'enregistrement imprimé pour en rendre le mécanisme ostensiblement faillible ; Jasper Johns a enrichi ses multiples d'un travail manuel unique ; et Edvard Munch a effectué ces deux actes dans un contexte moderniste, bien avant les gestes postmodernes réflexifs de ses pairs à la fin du XX^e siècle.

Les deux extrêmes, l'original et le simulacre, devraient être repensés avec fluidité (au sens où on l'entend aujourd'hui autour des questions de genre). Notre manière d'appréhender les positions romantique et classique du début du XIX^e siècle, aussi bien que notre compréhension de leurs équivalents moderniste et postmoderne, gagneraient à se faire plus fluides, plastiques, flexibles. Notre capacité à nous emparer des enjeux relatifs à la copie en des termes binaires ne nous condamne pas à en tirer des conclusions binaires. Faisons en sorte que la conceptualisation théorique du multiple reste sans commune mesure avec son expérience sensorielle. Mieux vaut développer une théorie faible qu'une polémique puissante. Les extrêmes polémiques dominent déjà une grande part de la recherche universitaire, ils la structurent idéologiquement, et la coupent de l'intuition et de la sensation.

Ce texte a été traduit de l'anglais
par Guillaume Mélére.

NOTES

1. Entrée du mot « copy », dans *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1971.
2. « [G]enerator of copiousness », *NdT*.
3. Eugène Delacroix (1833 ?), cité par Alexandre Dumas, « L'école des beaux-arts », dans *Paris Guide*, 2 vol., Bruxelles, Librairie internationale, 1867, vol. 1 p. 858.
4. « Il est possible de suivre [la] marche [des prédécesseurs] sans la calquer sur leurs pas, [...] de manière que, tout en profitant de leurs exemples, on acquière aussi le droit de servir de modèle à ceux qui viendront après » : entrée du mot « copier », dans Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture...*, Paris, A. Le Clère et Cie, 1832, t. I, p. 452, réédité dans A. C. Quatremère de Quincy, *De l'imitation* (1823), Bruxelles, Éditions AAM, 1980, p. li.
5. « Il appartient à un peintre, tout en faisant sincèrement œuvre de copiste, de mettre quelque chose de lui dans ce travail d'assimilation », Henri Delaborde, « Le musée des copies », dans *Revue des deux mondes*, n° 105 (1^{er} mai 1873), p. 215.
6. Jean Auguste Dominique Ingres, notes de cours, 1813-1827, citées dans Henri Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Paris, Plon, 1870, p. 139-140.
7. Ernest Chesneau, « Ingres », dans *Les chefs d'école*, Paris, Didier, 1862, p. 269.
8. D'après le CNRTL : « en numismatique, pièce d'acier trempé, gravée en creux, servant à frapper les pièces de monnaie et les médailles », *NdT*.
9. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), Rainer Rochlitz (trad. fra.), dans *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, p. 69.
10. Benjamin, (1935) 2000, cité n. 9, p. 70.
11. *Ibidem*.
12. Quatremère de Quincy, (1832) 1980, cité n. 4, p. li.