

## **Œuvre, expérience visuelle, « tournant pictorial ». Débats méthodologiques sur les approches de l'image**

**Iveta Slavkova**

### **L'auteur**

Iveta Slavkova est Lecturer à AUP (American University of Paris). Ses recherches portent sur la crise de l'humanisme et l'avant-garde autour des deux guerres mondiales. Elle a publié des articles à ce sujet notamment dans *Melusine*, *20/21 siècle*, *Histoire de l'art*, *SITES*, *Dissidences*. Son livre *Réparer l'homme : la crise de l'humanisme, la Grande Guerre et l'Homme nouveau des avant-gardes (futurisme et Bauhaus)*, issu de sa thèse de doctorat, est attendu en 2018 aux Presses du Réel (Dijon).

### **Résumé**

Les images sont si présentes dans notre quotidien « globalisé » qu'on parle aujourd'hui de « tournant pictorial » (W. J. T. Mitchell). Si personne ne conteste le besoin de proposer des méthodes d'analyse visuelle, accessibles à tous dès le plus jeune âge, les désaccords quant aux façons d'appréhender les images et le corpus à étudier sont vigoureux. Quelles images doit-on étudier ? Celles qui ont passé l'épreuve du temps et qu'on appelle des chefs-d'œuvre ? Celles des médias qui ont une diffusion très large et nous affectent au quotidien ? Peut-on, doit-on mettre au même niveau un spot publicitaire et une œuvre d'art vidéo ? Selon quels critères évaluer le regard ainsi que l'environnement social, politique, familial qui forme ce regard ? Cet article tentera d'éclairer les débats récents à ce sujet : les critiques adressées à l'histoire de l'art, une discipline, qui s'est traditionnellement occupée de l'étude des images ; la naissance de la « culture visuelle » et des « études visuelles » qui ont permis de reforcer les outils d'analyse. Tout au long, nous réfléchirons sur la spécificité du champ épistémologique concernant le visuel, des usages et objectifs des méthodes, sans oublier le potentiel de fascination des images.

**Mots clefs** : histoire de l'art ; études visuelles ; image ; méthodes du visuel ; analyse d'image.

### **Abstract**

Images are so overwhelming in our globalized quotidian life that W. J. T. Mitchell has labeled the end of the 20<sup>th</sup> century a « pictorial turn ». If no one contests the necessity of spreading the methods of image analysis and making it approachable by everybody, including the young children, there is vigorous disagreement on how we should approach visuals and what images should we study. Those which have crossed the centuries and are considered as masterpieces? Those published in the media, largely diffused and impacting our daily life? Can we, should we put on the same level a commercial and a video artwork? According to what criteria should we study the gaze as well as the social, political, family environment which shapes it? Our paper will try to clarify the recent debates on this question, and namely the criticism addressed at art history, the discipline which has traditionally had the monopoly of image analysis. Emanating from « visual culture » and « visual studies », this critique has allowed rethinking the visual research methodology. We are going to ponder the specificity of the epistemological field related to the visual, the objective of its research without forgetting the potential of fascination held by the images.

**Key words** : Art History; Visual Studies; Image; Visual Methodology; Image Analysis.

**Pour citer cet article** : Iveta Slavkova, « Œuvre, expérience visuelle, "tournant pictorial". Débats méthodologiques sur les approches de l'image », *Histoire@Politique*, n° 33, septembre-décembre 2017 [en ligne, [www.histoire-politique.fr](http://www.histoire-politique.fr)]

Hommes du XXI<sup>e</sup> siècle, nous appréhendons quotidiennement une profusion d'images : les affiches dans l'espace public, la presse, la télévision, l'internet, le cinéma... Sur nos téléphones portables, nous utilisons sans cesse des icônes d'applications qui sont parfois des chefs-d'œuvre du graphisme. Les informations que nous recevons passent de plus en plus par le biais du visuel qui agit avec force sur nos consciences, nos émotions, notre sens critique, notre relation à l'autre, au point où l'on parle d'un « tournant culturel<sup>1</sup> » dû à l'image ou encore d'un « tournant pictorial<sup>2</sup> » (de l'anglais *pictorial turn*). Ceux qui travaillent de près, sur ou avec des images, réalisent rapidement que les images sont des constructions à la fois d'un point de vue formel, social et politique. Mais nombreux sont ceux qui ne se posent pas vraiment la question du comment et du pourquoi des images et qui continuent de les percevoir comme des preuves de vérité et/ou de sincérité<sup>3</sup>.

La prépondérance du visuel couplée avec la globalisation qui entraîne sa diffusion à l'échelle mondiale posent avec acuité la question de l'étude des représentations visuelles. Si personne ne conteste le besoin de proposer des méthodes de lecture des images, accessibles à tous et dès le plus jeune âge, les désaccords quant aux façons d'appréhender les images et le corpus à étudier restent très vigoureux encore aujourd'hui. Quelles images doit-on étudier ? Celles qui ont passé l'épreuve du temps et qu'on appelle des chefs-d'œuvre ? Celles des médias qui ont une diffusion très large et nous affectent au quotidien ? Peut-on, doit-on mettre au même niveau un spot publicitaire et une œuvre d'art vidéo ? Selon quels critères évaluer le regard ainsi que l'environnement social, politique, familial, historique qui forme ce regard ? Perçoit-on de la même manière la même image en Chine, au Burkina Faso, au Brésil et en France ?

Nous allons nous arrêter sur quelques-unes de ces questions en explorant la diversité des méthodes qui étudient le visuel ainsi que les débats récents à ce sujet. Nous parlerons d'abord de l'histoire de l'art qui a traditionnellement occupé le terrain du visuel et qui, depuis sa reconnaissance comme discipline académique dans les années 1840 en Allemagne, a constitué une panoplie d'outils scientifiques visant l'étude des formes et du sens des représentations visuelles<sup>4</sup>. Puis nous aborderons la crise dans cette discipline qui coïncide avec la naissance de la « culture visuelle » et des « études visuelles », plus connues sous leurs désignations anglophones de *visual culture* et de *visual studies*, lesquelles, apportant un regard critique sur les méthodes établies par l'histoire de l'art, et d'autres disciplines académiques, ont permis de reforcer les outils d'analyse et les objectifs de la recherche sur les images. Notre sujet

<sup>1</sup> Gillian Rose, *Visual Methodologies*, Londres, SAGE Publications, 2005, p. 5-6 et Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Londres/New York, Routledge, 1999, p. 5-7.

<sup>2</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays in Verbal and Visual Representation*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 1994, p. 11-34. Nous reprenons ici la traduction « tournant pictorial » proposée par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth dans la version française d'un autre livre de W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2005, p. 8.

<sup>3</sup> On parle alors d'« illettrisme visuel », dans G. Rose, *Visual Methodologies*, *op. cit.*, p. 1-2. Cela concerne essentiellement la photographie et la télévision, le direct plus particulièrement. Mon expérience d'enseignante d'Histoire de l'art auprès des étudiants en BTS Communication visuelle/graphisme le confirme. Tout en n'étant pas parmi les moins avertis face aux images, ces étudiants exprimaient volontiers leur méfiance face aux méthodes d'analyse et leur réticence parfois tenace au concept d'image-construction.

<sup>4</sup> Donald Preziosi, « Art History : Making the Visible Legible », dans *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, p. 13

principal étant l'image, nous utiliserons les termes de *visual studies*, car ils sont employés par ceux qui considèrent que l'environnement visuel est l'élément principal, alors que dans le cadre de la *visual culture*, le visuel est l'un des éléments de la culture<sup>5</sup>. Par ailleurs, nous utiliserons les termes en anglais, car ce champ épistémologique est peu développé en France malgré quelques publications récentes<sup>6</sup>. Il est coutumier de dire dans ce type d'article à visée historiographique – mais ceci est particulièrement vrai pour notre sujet tant les publications se sont multipliées ces dernières années – que nous ne saurions prétendre à l'exhaustivité, ni en ce qui concerne l'exposé des méthodologies du visuel ni en ce qui concerne la liste des ouvrages publiés sur la question de l'image. Notre but est de donner une orientation sur les interrogations principales et les méthodes qui permettent d'éclairer le rôle et le pouvoir des images, anciennes ou contemporaines, au sein de la vie sociale, notamment à l'époque actuelle.

## L'expérience de l'histoire de l'art

Pendant une longue période, l'étude méthodique et systématique des images incombait aux historiens de l'art et, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ceux-ci se concentraient, à quelques exceptions près, sur l'Occident et sur le passé, sur ce qui était accepté comme valeur sûre. Ainsi, l'histoire de l'art prônait l'admiration des grands maîtres d'un passé plus ou moins récent afin d'établir une généalogie de référence. Giorgio Vasari, le fondateur de la discipline, fixa le modèle en 1550 avec sa célèbre compilation de biographies d'artistes florentins éminents, *Le Vite* [Les vies] qui cherche à prouver la prééminence de l'art florentin des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles sur les autres centres artistiques et sur les périodes précédentes<sup>7</sup>. Une autre référence axiomatique était l'art de la Grèce antique classique, vu comme un modèle supérieur et universel par un autre fondateur de la discipline au XVIII<sup>e</sup> siècle, Johann Joachim Winckelmann dont l'influence sur l'art et la théorie de l'art fut considérable<sup>8</sup>.

Cette histoire de l'art est avant tout une classification hiérarchisée de la production du passé, une encyclopédie de chefs-d'œuvre que l'on peut enrichir selon des critères élitistes bien définis, et sur le précepte que le statut de l'« œuvre d'art » est évident par nature. Elle définit l'art comme une production de luxe dans le domaine de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, témoignant d'un raffinement intellectuel et d'un savoir-faire exceptionnels. Ces œuvres émanant des classes aisées et/ou des

<sup>5</sup> James Elkins, « An Introduction to the Visual Studies that is not in this book », dans J. Elkins et Kristi McGuire (dir.), *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, New York/Londres, Routledge, 2013, p. 8.

<sup>6</sup> Daniel Dubuisson et Sophie Raux, *À perte de vue : les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015 ? et le numéro spécial « Approches visuelles : une chance pour l'Histoire de l'art ? », *Histoire de l'art*, n° 70, juillet 2012 sous la direction d'Anne Lafont.

<sup>7</sup> Marianne Cojannot-Le Blanc et Iveta Slavkova, « Histoire et histoire de l'art : deux disciplines distinctes », in *Histoire des arts. Une méthode, des exemples*, Paris, La documentation française, 2013, p. 3. L'ouvrage de Vasari est disponible sur Gallica : *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri, descritte in lingua toscana*, Florence, L. Torrentino (Firenze), 1550 (2 volumes),

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123255q/f541.image.r=Vasari,%20Giorgio> [consulté le 19/04/2016]. Pour une analyse critique de l'héritage de Vasari, on consultera l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 67-95.

<sup>8</sup> Johan Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité* [1764], Paris, Librairie générale française, 2005. Concernant la permanence et les vicissitudes du modèle grec, voir Sophie Schvalberg, *Le Modèle grec dans l'art français, 1815-1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 31-32

tenants du pouvoir sont considérées par défaut comme emblématiques de leur époque et de leur lieu de production<sup>9</sup>. Ou du moins, selon l'histoire de l'art traditionnelle, elles sont le meilleur aspect, celui à retenir, d'une période ou d'un lieu donné. Plus généralement, l'ensemble de cette production exceptionnelle constitue une preuve de la grandeur de l'homme et de son aspiration au Beau et au Bien.

Dans ce sens, l'histoire de l'art s'inscrit parfaitement dans la culture humaniste dominante en Occident, fondée sur la césure culture supérieure/culture populaire héritée de l'élitisme et de l'idéalisme de la pensée platonicienne<sup>10</sup>. Et même si on se doit de souligner la diversité des approches depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1980, de Erwin Panofsky à André Chastel, en passant par Meyer Schapiro, ces fondements ne sont pas remis en cause. Toujours est-il, malgré ce côté élitiste et autocentré, des méthodes d'analyse comme l'iconographie élaborée par Panofsky, continuent d'inspirer de développements productifs et créatifs<sup>11</sup>. Ainsi, en 1983, Leo Steinberg applique avec soin l'analyse panofskyenne dans son livre audacieux sur la sexualité du Christ afin de démontrer la centralité des parties génitales de l'enfant Jésus dans les œuvres de la Renaissance et l'importance de ce détail iconographique dans l'argumentation humaniste rapprochant le divin et l'humain<sup>12</sup>.

Parmi ces historiens de l'art pionniers, quelques-uns ont initié des démarches nouvelles et des méthodes originales. Les travaux d'Aby Warburg dans les années 1920, par exemple, sont souvent cités comme l'une des inspirations des *visual studies*<sup>13</sup>. Fasciné par la culture des Indiens Hopi, Warburg établit des parallèles inédits entre les rituels de ceux-ci et l'art de la Renaissance<sup>14</sup>. Il décloisonne les cultures et les médiums, met en lien l'iconographie des œuvres d'art avec d'autres formes de représentation visuelle comme le théâtre ou les arts populaires, se sert de l'anthropologie et de la psychanalyse, se préoccupe de la démocratisation de l'éducation artistique<sup>15</sup>.

Tout au long des années 1920-1930, un autre historien de l'art allemand, Carl Einstein, dénonce les préjugés coloniaux face à l'art non occidental, présents, selon lui, même chez les artistes qui l'admirent. Commentant une exposition d'objets africains à la galerie Pigalle à Paris, il déplore le fait que l'art africain soit traité plus sommairement que l'art de n'importe quelle ville européenne et plaide pour

<sup>9</sup> D. Preziosi, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>10</sup> Daniel Dubuisson, Sophie Raux, « Entre l'histoire de l'art et les *visual studies* : mythe, science et idéologie », dans Anne Lafont (dir.), « Approches visuelles : une chance pour l'Histoire de l'art ? », *Histoire de l'art*, n° 70, juillet 2012, p. 14.

<sup>11</sup> Anne d'Alleva, *Méthodes et théories de l'histoire de l'art*, Paris, Thalia, 2006, p. 24. Parmi les ouvrages de référence de Panofsky, figurent *La Perspective comme forme symbolique* [1927], trad. Guy Bellanger, Paris, Éditions de Minuit, 1976 ; *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], trad. Claude Herbette et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>12</sup> Leo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, 1987, traduction Jean-Louis Houdebine. L'édition anglaise date de 1983.

<sup>13</sup> Voir *Visual Culture Questionnaire*, une enquête devenue célèbre adressée à des historiens de l'art et à des chercheurs en sciences humaines par la revue *October*, n° 77, été 1996, p. 25, ainsi que, plus récemment, Marc Cheetham, Michael Ann Holly et Keith Moxey, « Visual Studies, Historiography and Aesthetics », dans *Journal of Visual Culture*, vol. 4, n° 1, 2005, p. 81-82. Henri Zerner cite Warburg comme un exemple à suivre pour le renouvellement de l'Histoire de l'art, « Crisis in the Discipline », dans *Art Journal*, vol. 42, n° 4, décembre 1982, p. 279.

<sup>14</sup> Giovanni Careri, « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », dans *L'Homme*, n° 165, 2003, p. 43. Voir aussi le texte de Warburg, « Souvenirs d'un voyage en pays pueblo », dans Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, trad. Sibylle Muller, Paris, Macula, 2012, p. 268-313.

<sup>15</sup> Mark Russell, « Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg », dans *Canadian Journal of History/Annales canadiennes d'histoire* XXXIX, août 2004, p. 300.

davantage de discernement concernant les religions et les mythes africains, la multiplicité des rites magiques, les différences entre les tribus, les migrations, les mélanges<sup>16</sup>... La revue *Documents*, dont est issu cet article et qu'Einstein codirige avec Georges Bataille, associe des historiens de l'art, des écrivains, des anthropologues, des ethnologues, etc., mettant dans le même sac des images issues de l'« archéologie, [des] beaux-arts, [de l']ethnographie, [des] variétés », proposant une autre histoire de l'art/des images, une histoire multiaxiale qui tient compte de la multiplicité des foyers<sup>17</sup>. Or ce sous-titre, « archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés », est adopté à partir du numéro 4 (1929) quand « variétés » remplace « doctrine » et permet de mettre au même niveau les images de la presse populaire et celles issues des beaux-arts, de mélanger les sources et les médiums, une démarche essentielle pour la nouvelle histoire de l'art et les *visual studies* plus tard.

Notons qu'à cette époque les artistes d'avant-gardes eux-mêmes remettent en cause les méthodes traditionnelles analysant les œuvres d'art ainsi que la définition même d'œuvre. Ils puisent dans la culture populaire, l'art non occidental, la réclame, les objets. Parmi les démarches les plus radicales, le *ready-made* de Marcel Duchamp ébranle les certitudes de l'Histoire de l'art, mettant en crise la notion essentialiste d'œuvre<sup>18</sup>. Objet détourné de sa fonction première pour devenir œuvre de par la volonté de l'artiste, le *ready-made* fait d'un urinoir un objet d'art et annule l'évidence qui distinguerait *a priori* les beaux-arts des arts dits mineurs, des objets industriels et des images populaires, interrogeant l'impact réel des uns et des autres sur les processus historiques et les sociétés dans leur ensemble, pas seulement au niveau des élites.

## Crise dans la discipline

Depuis les années 1960-1970, les évolutions socio-politiques et le développement d'une forte contre-culture aboutissent aux révoltes de Mai 1968 dans différentes parties du monde, la fin de la ségrégation aux États-Unis, la décolonisation et la facilitation des échanges interculturels. Ces changements touchent le monde académique en général, notamment les humanités, menant au décloisonnement des disciplines, à la remise en question des théories et des méthodes traditionnelles dominantes. Dès les années 1960, la naissance des *cultural studies* en Grande-Bretagne autour du sociologue Stuart Hall ainsi que l'approche déconstructiviste des études littéraires de Marshall McLuhan et Fredric Jameson s'inscrivent dans cette même tendance et sont une source d'inspiration pour les *visual studies*<sup>19</sup>.

Dans ce contexte, les critères élitistes de l'histoire de l'art traditionnelle paraissent inadaptés entraînant une « crise dans la discipline », clairement formulée dans le numéro spécial du très influent *Art Journal* de décembre 1982, dirigé par l'historien

<sup>16</sup> Carl Einstein, « À propos d'une exposition à la galerie Pigalle », *Documents*, n° 2, 1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991, fac-similé, p. 104. L'article reprend les arguments de *Negerplastik (La Sculpture nègre)*, ouvrage visionnaire publié en 1915 (C. Einstein, *Negerplastik*, trad. Liliane Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998).

<sup>17</sup> À propos de l'histoire de l'art alternative développée dans *Documents*, voir le chapitre « Une vision antihumaniste de l'histoire de l'art », dans notre thèse *L'Homme n'est peut-être pas le centre de l'univers. La crise de l'humanisme et l'Homme nouveau des avant-gardes*, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Philippe Dagen, p. 418-447.

<sup>18</sup> Thierry de Duve, *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 7-57.

<sup>19</sup> J. Elkins, « An Introduction to the Visual Studies That is not in this Book », dans *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, New York/Londres, Routledge, 2013, p. 3.

de l'art américain Henri Zerner<sup>20</sup>. Son éditorial factieux résume les problèmes qui se posent désormais devant une histoire de l'art devenue routine académique sans inspiration, asservie à l'idéologie dominante et au marché<sup>21</sup>. Or, selon lui, rien ne justifie ni l'exclusivité de la tradition occidentale en matière d'art ni la distinction entre une culture haute et une culture basse ni la frontière essentialiste entre artefact et œuvre d'art. Il ajoute que la façon de regarder fait de certains objets des œuvres, mais qu'il faut interroger les prérequis esthétiques et sociaux du regard avant de prétendre à l'universalité<sup>22</sup>. Se réclamant de l'historien marxiste Ernst Bloch, Zerner défend une histoire de l'art pleinement ancrée dans l'histoire sociale, car, déclare-t-il, l'art participe de manière essentielle, et non pas périphérique, à la construction du sens historique<sup>23</sup>.

Cette tendance qui accorde une importance primordiale à l'œuvre en tant qu'agent de l'histoire – l'histoire sociale de l'art – trouve sa source aux États-Unis et au Royaume-Uni dans les années 1960 et 1970. Elle explore la manière dont l'art est déterminé, mais aussi dont il détermine les processus sociaux, dépassant le récit linéaire de la succession des styles formels<sup>24</sup>. Ainsi, un des livres phares de cette tendance, qui révolutionne à sa parution l'analyse de l'impressionnisme, *The Painting of modern life. Paris in the Art of Manet and his Followers* écrit par T. J. Clark, confronte les œuvres emblématiques de la période à des œuvres considérées comme secondaires, ou simplement moins connues, ainsi qu'à des gravures populaires et à des images publiées dans la presse<sup>25</sup>. À l'opposé d'une vision mièvre de l'impressionnisme en tant que mouvement purement pictural et politiquement innocent, cette confrontation suggère de nouvelles interprétations. Elle montre à quel point Manet et les impressionnistes sont des acteurs essentiels de la culture consumériste dominée par la division des classes dans le Paris du Second Empire. Selon T. J. Clark, leurs œuvres non seulement révèlent, de manière plus ou moins consciente et volontaire, les enjeux de la modernité, mais participent aussi à l'élaboration de ceux-ci.

Cette notion d'œuvre-acteur de l'histoire se retrouve chez des historiens de l'art moins marqués par la pensée marxiste, très prégnante chez T. J. Clark. Daniel Arasse, par exemple, considère que l'art répond aux problématiques de son temps, agit sur elles et contribue à les façonner. Il définit plus particulièrement la peinture comme une « pensée non verbale », qui, dans une seule représentation, est capable de concentrer et de faire résonner une multiplicité de problèmes complexes, voire de rendre compte de leurs transformations ainsi que des réponses et, éventuellement, des solutions apportées à ces problèmes par les hommes à une époque donnée<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> « The Crisis in the Discipline », *Art Journal*, vol. 42, n° 4, décembre 1982. On y trouve des textes interrogeant l'universalité de l'art (Oleg Grabar), questionnant la pertinence des méthodes de description dans le cadre des arts visuels (David Summers), analysant l'espace discursif de la photographie (Rosalind Krauss) ou encore la construction des origines de l'art (Donald Preziosi).

<sup>21</sup> H. Zerner, « The Crisis in the discipline », *ibid.*, p. 279. Cette crise a des répercussions en France dans les années 1990, avec les publications de Régis Michel et Georges Didi-Huberman, voir Ralph Dekoninck, « Un conflit de valeurs. L'Histoire de l'art aux prises avec les *Visual Studies* », dans Danielle Lories, Ralph Dekoninck (dir.), *L'art en valeur*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 341-343.

<sup>22</sup> H. Zerner, *ibid.*, p. 279.

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> Quentin Deluermoz, Emmanuel Fureix, « Entretien avec Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam, Vanessa Schwartz », dans *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2/2014 (n° 49), p. 140-141. Ce sont les propos de Neil McWilliam.

<sup>25</sup> T. J. Clark, *The Painter of Modern Life. The Art of Manet and his Followers*, New York, Alfred A. Knopf, 1984. L'ouvrage a été réédité plusieurs fois par Princeton University Press.

<sup>26</sup> Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, p. 45-47. Le livre reprend des émissions sur France Culture en 2003.

Ainsi, les évolutions de la perspective linéaire à Florence répondent à celles de la vie politique de la cité ; en d'autres termes, la maturité politique de Florence, souple république princière, correspond par analogie à la maîtrise de la perspective dont la souplesse joue subtilement avec la règle géométrique<sup>27</sup>. Clark comme Arasse accordent une attention particulière à l'immanence des images et proposent des analyses d'œuvre poussées qui soignent à la fois les détails iconographiques et les aspects formels.

Par ailleurs, depuis les années 1970, une nouvelle génération d'historiens de l'art enrichit la discipline par l'utilisation systématique des méthodologies issues de la sémiotique ou de l'anthropologie, des études postcoloniales et de celles du cinéma, des *gender studies*, du poststructuralisme, de la psychanalyse... Comme le souhaitait Carl Einstein, l'art non occidental est étudié avec plus de distinction par des historiens de l'art qui tentent de dépasser le regard colonial, réinventant les méthodes afin de rendre justice à la spécificité de chaque culture<sup>28</sup>. L'article séminal « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de l'historienne du cinéma féministe Laura Mulvey, qui forge le concept de *male gaze* [regard masculin], a eu une grande postérité au sein de l'Histoire de l'art et des *visual studies*<sup>29</sup>. Mulvey y analyse le cinéma *mainsream* en utilisant l'approche psychanalytique comme outil politique féministe, montrant comment l'« inconscient de la société patriarcale a structuré les représentations au cinéma<sup>30</sup> ». Elle affirme que le cinéma tend à renforcer la position de l'homme en tant que sujet actif possédant le regard qui contrôle, opposé à la femme passive qui devient elle-même une métaphore de la représentation/l'image offerte au regard<sup>31</sup>.

L'histoire de l'art, notamment outre-Atlantique, s'est également emparée des concepts issus de la *French theory* qui englobe la pensée des philosophes poststructuralistes français (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Roland Barthes) et qui bouleverse le champ intellectuel et académique anglophone<sup>32</sup>. De leur côté, ces philosophes se sont beaucoup intéressés à l'art et à l'image en général. En 1966, le célèbre texte de Michel Foucault sur *Les Ménines* analyse la peinture de Velázquez dans le but d'y voir des signes du décentrement du sujet humaniste<sup>33</sup>. Publié en 1981, le livre de Gilles Deleuze sur Francis Bacon met l'accent sur la « figuralité » vitaliste opposée à la fixité de la figure

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 130-132.

<sup>28</sup> Jacqueline Chanda, "A Theoretical Basis for Non-Western Art History Instruction", dans *The Journal of Aesthetic Education*, n° 3, automne 1993, p. 73-84.

<sup>29</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", dans *Screen*, n° 3, automne 1975, p. 6. Dans leur livre *Visual Culture: Images and Interpretations*, Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey reconnaissent l'importance du modèle établi par Mulvey, mais apportent des nuances concernant les variations du regard masculin et féminin, reconnaissant la possibilité pour le sujet de dépasser, du moins en imagination, les seuils normalisants de l'orientation sexuelle : N. Bryson, M. A. Holly et K. Moxey (dir.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994, p. xxv-xxvi.

<sup>30</sup> Mulvey, *ibid.*, p. 6. Nous traduisons.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 9-11.

<sup>32</sup> François Cusset, *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions de la Découverte, 2003. Sur le paradoxe de l'isolement de cette pensée en France, voir le chapitre 14 de cet ouvrage « et pendant ce temps-là en France... » ; à ce sujet, lire Luc Ferry, Alain Renaut, *La Pensée 68 : essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>33</sup> Michel Foucault, « Les suivantes », dans *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, chapitre I, p. 19-31. Daniel Arasse souligne qu'une certaine méconnaissance des méthodes de l'histoire de l'art a mené le philosophe à une analyse passionnante, mais historiquement fautive, « Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers *Les Ménines* », dans *Histoires de peintures*, *op. cit.*, p. 233-244.

et cherche à comprendre comment cet art figural agit directement sur le système nerveux par une abolition de la hiérarchie du corps lequel devient un « corps sans organes<sup>34</sup> ». L'exposition et le catalogue *Les Immatériaux*, conçus par Jean-François Lyotard au Centre Pompidou en 1986 – mettant sur un même pied des images artistiques, scientifiques, industrielles, télévisuelles ou virtuelles –, marquent également la pratique de l'histoire de l'art<sup>35</sup>. La « philosophie analytique » née outre-Atlantique a également joué un rôle important dans le débat sur la définition et le statut ontologique de l'œuvre d'art<sup>36</sup>.

Dans tous les cas, la perception, les conditions de la production des images, les constructions culturelles qui déterminent ce qui est proposé au regard comme les modalités de celui-ci, préoccupent aujourd'hui plus que jamais l'histoire de l'art, s'ajoutant aux questions de forme, de style et de contexte. Ces problématiques se retrouvent dans le concept de « régime scopique », venu aussi des études du cinéma<sup>37</sup>. Souvent utilisé au pluriel, les régimes scopiques sont un cas-limite méthodologique, un « terrain malaisé » qui permet toutefois d'embrasser les réalités complexes de la culture et des subcultures visuelles qui cohabitent à une même période<sup>38</sup>. Selon l'historien Martin Jay, qui a imposé ce terme en 1988 en étudiant les pratiques de la perspective à la Renaissance, la notion de « régimes scopiques » fait relativiser le fantasme de la vérité d'une époque historique<sup>39</sup>. Deux ans plus tôt, dans *Patterns of Intentions*, Michael Baxandall (un historien de l'art souvent cité comme initiateur des *visual studies*<sup>40</sup>) se demandait déjà jusqu'à quel point l'historien de l'art pourrait pénétrer les intentions des peintres nés dans des cultures éloignées de la nôtre, et de quelle manière il pourrait vérifier et valider ses interprétations<sup>41</sup>.

## Approches visuelles, *visual studies*

L'histoire de l'art ne peut plus ignorer cette réflexion sur la façon dont les images, y compris les chefs-d'œuvre qu'elle a contribué à consacrer en valeurs absolues, sont évaluées, montrées et perçues. D'autant plus que cette « crise dans la discipline » nommée par Zerner répond plus largement, dans les années 1980, à ce que Nicholas Mirzoeff appelle la « crise du visuel » dans le contexte postmoderne ; c'est-à-dire la prise de conscience du hiatus entre la surabondance de l'expérience visuelle (que cela soit la télévision, la presse illustrée ou les expositions d'art) et notre (in)capacité à

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris, Les éditions de la Différence, 1996. Le livre de Deleuze montre une maîtrise des méthodes utilisées en Histoire de l'art (il se sert des concepts de Wöllflin et Worringer par exemple).

<sup>35</sup> Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, Paris, édition du Centre Pompidou, 1986, tomes I et II.

<sup>36</sup> Danielle Lories, *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre. Regard « continental » sur la philosophie analytique de l'art*, Bruxelles, Palais des Académies, 1989, p. 154-181.

<sup>37</sup> Le terme « régime scopique » est apparu pour la première fois dans le livre du théoricien du cinéma français Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 85.

<sup>38</sup> Martin Jay, « Scopic Regimes of Modernity », dans Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 4.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 9-15. Nous soulignons.

<sup>40</sup> Voir les réponses de Svetlana Alpers et Thomas da Costa Kauffmann dans « Visual Culture Questionnaire », *op. cit.*, p. 26 et 45-47 respectivement ; ainsi que celle de Ch. Joschke et S. Le Men, dans « Entretien », *op. cit.*, p. 146 et 148.

<sup>41</sup> Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 105. Le livre est traduit en français *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, trad. Catherine Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.



l'analyser<sup>42</sup>. Le moment où tout a basculé – à partir de la modernité, mais définitivement depuis les années 1960-1970 – est appelé *pictorial turn*, « tournant pictorial », par W. J. T. Mitchell<sup>43</sup>, ou, *iconic turn*, « tournant iconique », par Gottfried Boehm<sup>44</sup>.

Le champ épistémologique nouveau des *visual studies* émerge de cette nouvelle situation, même s'il peut s'appliquer à des périodes plus anciennes, comme dans le cas de Baxandall pour la Renaissance ou encore de Jonathan Crary pour le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>. Les *visual studies* cherchent à théoriser et à mieux comprendre ce « tournant pictorial » en privilégiant l'étude de l'action même de voir au lieu de la fétichisation de l'objet regardé. Il faut comprendre la manière dont le sujet perçoit, enregistre, se souvient de, superpose, est affecté par les images à travers l'étude des sources et des témoignages (démarche historique), comme à travers la culture matérielle (les objets qui aident à voir tels les lorgnettes), mais aussi à travers l'anthropologie, la psychologie, la psychanalyse et les neurosciences<sup>46</sup> (méthodes transhistoriques). Par ailleurs, les *visual studies* ambitionnent de saisir toutes les expériences du visuel. Les nuances de l'acte même de voir sont analysées avec précision – coup d'œil, scrutation, lorgnade, regard oblique. Or voir ne se limite pas aux lieux prévus à cet effet, comme les musées, les galeries ou les salles de cinéma. Au contraire sa centralité au quotidien est soulignée, même quand regarder ne semble pas être l'action principale : par exemple, quelqu'un regarde la télévision au milieu d'autres activités domestiques, un autre mémorise une peinture vue furtivement en reproduction sur la jaquette d'un magazine, un troisième voit un film dans l'avion de manière partielle à cause du repas, de la fatigue ou de la conversation avec le voisin de siège<sup>47</sup>...

Un autre aspect fondamental des *visual studies* est la prise en compte de toutes les images et de tous les médiums. À une histoire de l'art considérée comme élitiste et idéaliste, conditionnée par l'histoire occidentale, elles opposent une science des images qui ne porte pas de jugement esthétique ni ne hiérarchise les médiums, mais qui met l'accent sur la pluralité de l'expérience visuelle et des dispositifs de visualisation<sup>48</sup>. Elles partent du principe que la vision n'est pas une donnée de la nature mais de la culture, lançant une enquête sur la construction sociale du visuel et sur la construction visuelle du social<sup>49</sup>. La production des images, leur réception, leur circulation et leur transformation dans l'espace social se retrouvent au cœur de l'analyse, dépassant la traditionnelle analyse du contexte historique jugée trop positiviste. Une attention particulière est accordée à la mise en image et/ou à la mise en spectacle des images, que celles-ci soient des originaux ou des reproductions,

<sup>42</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, op. cit., 1999, p. 3-4.

<sup>43</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 16.

<sup>44</sup> Gottfried Boehm, « Die Wiederkehr des Bilder », dans G. Boehm (dir.), *Was ist ein Bild ?*, Munich, W. Fink, 1994, p. 11-38.

<sup>45</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990 (en français *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, trad. fr. Frédéric Maurin).

<sup>46</sup> John Onians a récemment publié deux livres dans lesquels il propose d'expliquer, tout en restant dans une ouverture transdisciplinaire, la préférence pour et la survivance de certaines œuvres par les réactions biologiques inconscientes qu'elles provoquent dans le cerveau : *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008 et *European Art : A Neuroarthistory*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2016.

<sup>47</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, op. cit., 1999, p. 7.

<sup>48</sup> D. Dubuisson et S. Raux, « Entre l'histoire de l'art et les *visual studies* », op. cit., p. 16-17.

<sup>49</sup> R. Dekoninck, « Un conflit de valeurs. L'Histoire de l'art aux prises avec les *Visual Studies* », op. cit., p. 350.

renforçant l'intérêt pour les techniques et la matérialité, le support dans son unicité ou dans sa reproductibilité. Du fait de cette réflexion sur le processus et l'heuristique, les *visual studies* s'inscrivent dans les démarches postmodernes d'analyse des conditions de la production initiées entre autres par Fredric Jameson<sup>50</sup>.

Les *visual studies* essaient de rendre compte de la complexité des images, tout en mesurant la difficulté de quantifier et de prouver, dans le sens strictement scientifique, leur impact. Dans son article « Que veulent réellement les images ? » publié dans *October* en 1996, W. J. T Mitchell analyse dans ce sens l'affiche iconique de James Montgomery Flagg « I Want You » (1917) dans laquelle l'Oncle Sam pointe son doigt sur le spectateur, l'incitant à se rendre au plus proche bureau de recrutement, mettant fin à l'isolationnisme américain lors de la Première Guerre mondiale. Selon Mitchell, on ne saurait mesurer l'efficacité de cette image au nombre de recrues motivées par l'injonction du motif iconographique du doigt pointé<sup>51</sup>. Si l'affiche est devenue aussi emblématique, c'est parce que, participant d'un ensemble de dispositifs visuels diffusés à une très grande échelle, elle a donné corps à l'inconscient politique de la nation américaine dont le langage ne peut donner qu'une idée désincarnée<sup>52</sup>. Elle a su matérialiser les principes légaux en relations de sang, incarnés par un homme blanc d'un certain âge, un oncle, certes caricatural, mais familier. Dans ce texte comme ailleurs, Mitchell plaide pour une approche visuelle et non pas textuelle des images, qui, contrairement aux stratégies cognitives structuralistes et poststructuralistes fondée sur la sémiologie, s'appuie sur la reconstitution de l'expérience du visuel qui comporte une part de fascination, voire de magie<sup>53</sup>.

L'insistance de Mitchell sur l'image incarnée, en chair, agissant sur et dans la chair – l'Oncle Sam n'était-il pas un fournisseur de viande pour l'armée américaine lors des guerres révolutionnaires ? –, répond implicitement à ceux qui accusent les *visual studies* de présenter les images comme des choses désincarnées<sup>54</sup>. De manière générale, à cette époque, les *visual studies* subissent de nombreuses attaques concernant leur fondement scientifique. Concrètement, les conclusions lapidaires que Mitchell développe dans son article – l'Oncle Sam de la fameuse affiche incarne une Amérique impérialiste et conservatrice – sont délicates à prouver selon la rigueur académique : le contexte historique de la Première Guerre mondiale est à peine abordé, il n'y a pas de réelle réflexion sur l'iconographie du doigt pointé et l'auteur semble même minimiser sa portée ; en revanche, son analyse laisse transparaître une actualité propice à l'intervention militaire américaine dans le monde ainsi que les opinions politiques de Mitchell qui y est plutôt hostile. Tout cela abonde dans le sens de l'argument qu'il développe : les images ont une vie propre, au-delà de leur contexte historique *stricto sensu*, qui évolue en fonction des périodes tout en transmettant une forme d'inconscient historique. Or il est significatif que l'article de Mitchell est publié dans le même numéro d'*October* que le « Questionnaire on Visual Culture » initié par Rosalind Krauss qui tend à globalement discréditer ce nouveau

<sup>50</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981. (En français *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement politique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, 2012.

<sup>51</sup> W. J. T. Mitchell, « What Do Pictures "Really" Want ? », dans *October*, vol. 77, été 1996, p. 71-82.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 78. Pour une analyse plus poussée à ce sujet, voir Christopher Capozzola, *Uncle Sam Wants You. World War I and the Making of the Modern American Citizen*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

<sup>53</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>54</sup> J. Elkins, « An Introduction to the Visual Studies that is not in this Book », *op. cit.*, p. 9.

champ d'études, présenté comme une menace pour l'histoire de l'art<sup>55</sup>. Les critiques les plus acerbes énoncées dans ce questionnaire pointent un manque de rigueur méthodologique, un choix des sujets trop relativiste, une absence de sens critique et de différenciation<sup>56</sup>.

## Perspectives

Depuis les années 2000, le nombre significatif de publications concernant les *visual studies* montre la vitalité de la réflexion sur l'image comme le dépassement des querelles. Entre 2002 et 2007, *The Journal of Visual Culture* sous la direction de Marquard Smith publie une série d'articles qui recentrent le débat sur les sujets et les outils des études visuelles, plutôt que de simplement répondre aux attaques et de clamer la reconnaissance institutionnelle des *visual studies/visual culture* comme discipline et/ou département universitaire<sup>57</sup>. Les séminaires et publications dirigés par James Elkins depuis une douzaine d'années vont dans la même direction, incitant à une forme d'autocritique qui contribue à argumenter de manière plus solide l'épistémologie et les méthodes de la discipline<sup>58</sup>. De manière générale, les récentes publications dans le domaine tentent, par la rigueur des vérifications historiques et de la méthodologie, à dépasser le relativisme et l'ivresse postmoderne des débuts, à aller vers une responsabilisation du spectateur à travers un cadre explicatif précis<sup>59</sup>. Si la théorisation des *visual studies* s'est faite essentiellement outre-Atlantique, le monde académique germanophone a également élaboré des propositions novatrices dans le domaine du visuel. Dans les années 1990, une alternative aux *visual studies*, la *Bildwissenschaft* [science des images, étude des images], se développe en Allemagne autour des travaux de Horst Bredekamp et de Gottfried Boehm<sup>60</sup>. Elle revendique les méthodes d'analyse issues de l'histoire de l'art, qu'elle cherche à étendre à toutes les images – scientifiques, documentaires ou digitales – dans le but de mettre en valeur la force propre des images, au-delà de leur fonction épistémologique ou illustrative. Depuis 2005, le programme *eikones* initié par le Fonds national suisse de la recherche scientifique réunit une dizaine de sciences humaines autour de la réflexion sur le rôle et le pouvoir des images afin de rattraper le retard de la pensée par rapport au tournant pictorial<sup>61</sup>. Comme dans le monde anglo-saxon, cette mobilisation fait face à la prise de conscience d'une crise de

<sup>55</sup> R. Dekoninck, « Un conflit de valeurs », *op. cit.*, p. 351-353.

<sup>56</sup> Notamment les réponses de Carol Armstrong et Susan Buck-Morss, dans *Visual Culture Questionnaire*, *op. cit.*, p. 27-31.

<sup>57</sup> J. Elkins, « An Introduction to the Visual Studies that is not in this Book », *op. cit.*, p. 11. Voir l'article de Marquard Smith, « Visual Culture, Or the Ossification of Thought », dans *Journal of Visual Culture*, vol. 4, n° 2, août 2005, p. 236-256.

<sup>58</sup> J. Elkins, « An Introduction to the Visual as Argument », dans *Theorizing visual studies*, *op. cit.*, p. 25-60. Du même auteur, voir aussi *Visual Studies : a Skeptical Introduction*, New York, Routledge, 2003 et plus récemment avec Gustav Frank et Sunil Manghani (dir.), *Farewell to Visual Culture*, University Park/PA, Penn State University Press, 2015.

<sup>59</sup> L'avant-dernier livre de N. Mirzoeff, *The Right to look. A Counterhistory of Visuality* (Durham, NC, Duke University Press, 2011), a été salué comme une avancée majeure dans la discipline dans ce sens. Voir Terry Smith, « If looks could kill Empires », dans *Publicbooks.org*, 18 juillet 2012, <http://www.publicbooks.org/nonfiction/if-looks-could-kill-empires> [consulté le 16/12/2016].

<sup>60</sup> Voir l'anthologie fondatrice de Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.* Pour un exemple de cette méthode en français, Werner Busch, « La conception de l'image chez Caspar David Friedrich », dans *Histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 133-146.

<sup>61</sup> <https://eikones.ch/eikones/kurzvorstellung/?L=0> [consulté le 16/12/2016]. Le Centre allemand d'histoire de l'art de Paris participe à ce projet interdisciplinaire.

l'histoire de l'art, explicitée notamment par le livre *Das Ende der Kunstgeschichte ?* (traduit en français comme *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*) en 1983, où Hans Belting reproche à cette discipline son élitisme, dénonçant son épuisement, prônant une histoire des images qui dépasse celle des œuvres consacrées<sup>62</sup>.

Pendant longtemps ignorée par ses pairs outre-Atlantique, la *Bildwissenschaft* est de plus en plus plébiscitée comme une possibilité de développement des études visuelles. C'est en 2008 que Keith Moxey publie la première étude comparative entre les démarches anglophone et germanophone<sup>63</sup> ; un an plus tard, Gottfried Boehm et W. J. T. Mitchell échangent des lettres où ils exposent leurs concepts respectifs *iconic turn* et *pictorial turn* ainsi que leurs cheminements intellectuels, tous deux soulignant les bienfaits de cette confrontation<sup>64</sup> ; trois ans après, Horst Bredekamp retrace sa formation intellectuelle à Christopher Wood dans le prestigieux *Art Bulletin*<sup>65</sup>. Cette confrontation puis collaboration renforce l'importance des études visuelles à l'échelle internationale et montre à quel point les préoccupations concernant les images se concentrent désormais sur la compréhension de la « présence » immanente de celles-ci, au détriment d'une inscription préalable dans des modèles signifiants<sup>66</sup>.

Mais, au fond, une question demeure : les *visual studies* sont-elles vraiment une discipline avec un champ épistémologique et théorique défini, et qui doit remplacer définitivement une histoire de l'art devenue obsolète dans le contexte post-moderne ? Des théoriciens majeurs, comme W. J. T. Mitchell, s'opposent à ce que cette approche intellectuelle ne devienne trop rapidement, ne devienne tout court, un champ académique délimité<sup>67</sup>. D'après lui, la grande vertu des *visual studies* est que celles-ci sont par essence transdisciplinaires. De même, selon Nicholas Mirzoeff, elles devraient rester résolument transversales et ne pas contribuer à créer de nouvelles barrières disciplinaires<sup>68</sup>. Et malgré les critiques qu'ils adressent à l'histoire de l'art, la grande majorité des théoriciens des *visual studies* en viennent – ils ont soutenu leurs thèses de doctorat et/ou enseignent dans les départements d'histoire de l'art –, reconnaissent et utilisent toujours des méthodes forgées avec rigueur au fil des décennies, telles l'analyse d'image ou, nous l'avons dit, l'iconologie de Warburg et de Panofsky<sup>69</sup>. Mitchell affirme même que, si un *pictorial turn* est en train de déferler sur les sciences humaines, l'histoire de l'art pourrait bien transformer sa marginalité

<sup>62</sup> Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte ?*, Munich, Deutscher Kunstverl, 1983. (En français *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, trad. Jean-François Poirier et Yves Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.)

<sup>63</sup> Keith Moxey, « Visual Studies and the Iconic Turn », dans *Journal of Visual Culture*, vol. 7, n° 2, 2008, p. 131-146.

<sup>64</sup> G. Boehme et W. J. T. Mitchell, « Pictorial Turn versus Iconic Turn », in *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n° 2-3, 2009, p. 103-121 (republié dans Neal Curtis, *The Pictorial Turn*, New York/Londres, Routledge, 2010, p. 8-26.)

<sup>65</sup> « Iconoclasts and Iconophiles: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher S. Wood », dans *Art Bulletin*, vol. 94, n° 4, 2012, p. 515-527. Horst Bredekamp fut parmi les premiers à introduire la *Bildwissenschaft* dans le monde académique anglophone, « A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft* », dans *Critical Inquiry*, vol. 29, n° 3, 2003, p. 418-28. Voir le chapitre « Histories : *Bildwissenschaft* », dans *Farewell to Visual Culture*, *op. cit.*

<sup>66</sup> Keith Moxey, « Visual Studies and the Iconic Turn », *op. cit.*, p. 132.

<sup>67</sup> W. J. T. Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », dans *Art Bulletin*, décembre 1995, n° 4, p. 542.

<sup>68</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, *op. cit.*, p. 4. Un des derniers ouvrages de Mirzoeff se place justement sous le signe de cette interdisciplinarité, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, NC, Duke University Press, 2011.

<sup>69</sup> D. Dubuisson et S. Raux, « Entre l'histoire de l'art et les *visual studies* », *op. cit.*, p. 19.

théorique et académique en position intellectuelle centrale<sup>70</sup>. Pour y arriver, elle doit relever le défi et proposer une approche des représentations visuelles, son objet théorique principal, que les autres disciplines pourraient utiliser.

Au-delà des débats académiques, la pertinence de ces questionnements se vérifie sur le terrain. Quand l'implantation obligatoire de l'histoire des arts (et non pas l'histoire de l'art) fut décidée dans l'école publique en France en 2009-2010, les questions soulevées recouvraient implicitement celles posées par les *visual studies* : d'une part la transversalité et l'interdisciplinarité, les images sont étudiées dans le cadre de chaque matière scolaire ; d'autre part, le refus de recourir à l'histoire de l'art académique canonique et la possibilité d'étudier des médiums variés et plus contemporains, le cinéma par exemple<sup>71</sup>. Si l'introduction de cette histoire des arts « dé-disciplinarisée » dans l'école publique française a reçu des critiques judicieuses<sup>72</sup> – du court-circuitage des historiens de l'art à la non-formation des professeurs aux méthodes appropriées –, on peut y voir l'empreinte dans le champ social dans un sens large, car il s'agit de l'éducation fondamentale et généraliste de tous, des interrogations qui préoccupent ceux qui étudient le visuel à un niveau universitaire. En ressort une certaine « centralité intellectuelle » de la réflexion sur les images, pour reprendre les termes de Mitchell, terrain où l'histoire de l'art demeure la discipline la plus expérimentée.

La tendance intellectuelle est donc à la prise de conscience que les images, anciennes ou contemporaines, sont une donnée essentielle de la vie et qu'une alphabétisation en matière d'images est nécessaire. Les images occupent aujourd'hui une place particulièrement importante au sein de la réflexion académique et apparaissent comme un des agents majeurs de l'interdisciplinarité, car elles sont investies par la philosophie, l'histoire, l'anthropologie, les sciences exactes<sup>73</sup>. Dans ce but, historiens de l'art ou théoriciens des *visual studies* s'accordent sur le fait que le champ complexe de la réciprocité visuelle n'est pas un produit secondaire de la réalité sociale, mais une constituante active de celle-ci<sup>74</sup>. En résumé, les images ne sauraient pas se réduire à de simples témoins de l'histoire, car elles agissent sur, et non seulement expriment, les changements qui s'opèrent dans la relation des hommes à la réalité et « construisent leur propre réalité par transfiguration<sup>75</sup> ». La mission d'un historien des images est alors de comprendre les manières dont ces images, qu'elles soient exposées au Salon ou diffusées dans les revues illustrées ou au cinéma, participent d'un monde imprégnées d'idéologies<sup>76</sup>.

Étant donné que nombre d'informations concernant la production et la perception des images ne sont pas vérifiables de manière empirique, le spécialiste du visuel doit

<sup>70</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture theory*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>71</sup> Luc Chatel, « Ouverture du colloque national sur l'enseignement de l'histoire des arts à l'école, au collège et au lycée », discours prononcé le 15 septembre 2009, <http://www.education.gouv.fr/cid48895/enseignement-de-l-histoire-des-arts.html> [consulté le 8 mai 2016].

<sup>72</sup> Je remercie Vincent Chambarlhac de m'avoir communiqué le texte de son intervention « L'histoire des arts contre l'histoire de l'art ? Dé-disciplinarisation et éducation artistique », prononcé à l'IUFM de Dijon, Session de formateur, le 14 décembre 2010, qui donne un éclairage avisé de ce débat.

<sup>73</sup> W. J. T. Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », *op. cit.*, p. 540.

<sup>74</sup> W. J. T. Mitchell, « What Do Pictures "Really" Want ? », *op. cit.*, p. 82.

<sup>75</sup> Éric Michaud, « L'image, matrice de l'histoire », dans *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 120

<sup>76</sup> N. McWilliam, « Entretien », *op. cit.*, p. 164.

assumer la part d'incertitude de sa science<sup>77</sup>. Que l'insaisissable découle de la tension qui réunit/oppose la démarche spécifique d'un créateur à un contexte donné, de la variabilité même de la perception que l'individu éprouve en fonction du temps, ou simplement du manque de sources, l'historien des images/de l'art doit dépasser la fanfaronnade positiviste. Comme l'a suggéré Georges Didi-Huberman, pour comprendre les images, il faut procéder par des « moments de proximités empathiques, intempestifs, et invérifiables, avec des moments de recul critique, scrupuleux et vérificateurs<sup>78</sup> ». Cette méthode alternée, associant des approches historiques, esthétiques<sup>79</sup>, anthropologiques ou psychologiques, appliquée aux images contemporaines et anciennes, serait le plus à même de rendre justice aux images en tant qu'objets signifiants en soi et en tant qu'agents de la vie socio-politique.

Enfin, une méthode juste aidant à la compréhension des images ne coupera pas court à leur pouvoir de fascination. Elle permettra simplement de passer outre le fantasme du sujet omnipotent capable de parfaitement contrôler ses pulsions scopiques comme celui du sujet manipulé par un complot manichéen incarné par les images. Elle permettra au très grand nombre de « regardeurs » de comprendre que les images ne sont ni des vérités ni des mensonges absolus, mais des constructions qui sont simultanément des copies, des reconstitutions partielles, des simulations, des illusions et des fantaisies du réel.

---

<sup>77</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, *op. cit.*, p. 4, G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 10-13 et H. Zerner, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997, p. 11-13.

<sup>78</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les éditions de Minuit, 2000, p. 21.

<sup>79</sup> La (ré)conciliation de la démarche historique, par définition tendant vers l'objectivité, et une approche esthétique, plus subjective, est un des enjeux majeurs devant l'Histoire de l'art, M. Cheetham, M. A. Holly et K. Moxey, « Visual Studies », *op. cit.*, p. 79.