

L'image contre l'œuvre d'art, tout contre

Thomas Golsenne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/acrh/2059>

DOI : 10.4000/acrh.2059

ISBN : 978-2-8218-1056-3

ISSN : 1760-7914

Éditeur

Centre de recherches historiques - EHESS

Référence électronique

Thomas Golsenne, « L'image contre l'œuvre d'art, tout contre », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06 | 2010, mis en ligne le 29 juin 2010, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/acrh/2059> ; DOI : 10.4000/acrh.2059

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.



L'Atelier du Centre de recherches historiques – Revue électronique du CRH est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

L'image contre l'œuvre d'art, tout contre

Thomas Golsenne

Sous l'image, la représentation

- 1 Faire de l'histoire de l'art de nos jours, c'est prendre un gros risque : celui d'étudier quelque chose qui n'existe plus. L'histoire de l'art est devenue obsolète, avec son vocabulaire hérité du XIX^e siècle : l'œuvre d'art, le chef-d'œuvre, l'artiste, le style, le beau, l'esthétique. Pourquoi l'histoire de l'art est-elle finie¹ ? Parce que, telle qu'elle était pratiquée au XIX^e et pour une bonne partie du XX^e siècle, elle reposait sur l'idée que ses concepts directeurs (l'œuvre d'art, l'artiste etc.) étaient dotés d'une essence transcendante dont l'histoire manifestait les accidents, les incarnations : il pouvait y avoir un art médiéval comme un art sumérien ou un art moderne, puisqu'à chaque fois, on devait retrouver nécessairement l'aptitude humaine à vouloir exprimer sa conception du Beau, c'est-à-dire finalement la capacité de l'homme à produire un concept sans fin, à manifester la puissance créatrice de son esprit ; il y avait une histoire de l'Art du moment qu'il y avait une histoire de l'Homme. C'est l'histoire de l'art des musées et du patrimoine mondial de l'humanité.
- 2 Mais, comme Michel Foucault l'a montré dans les années 60, l'Homme est mort, et avec lui, tous les concepts transcendants qui lui permettaient d'affirmer la continuité de son essence. Ainsi, le concept d'Art est mort avec l'Homme, ou plutôt il s'est fini : il est redescendu sur terre, sa transcendance lui a été retirée ; il s'est historicisé, en même temps que commençait à s'écrire l'histoire de l'histoire de l'art. Il est apparu clairement qu'il n'y avait d'Art, d'artiste, de style etc. qu'à partir du moment où existait un certain type de regard : le regard esthétique, celui qui appréhende les objets visuels afin d'en tirer un plaisir désintéressé, selon la formule de Kant. Il est devenu évident du même coup qu'il y avait de nombreuses autres façons de regarder les objets visuels que celle-là : une façon religieuse, une façon documentaire, une façon morale etc. On a réalisé, en comparant ces différents regards, que ce que l'on prenait jusque là pour la norme, à savoir, le regard esthétique, était largement une exception, une anomalie dans le domaine de la réception culturelle des objets visuels.
- 3 Cependant, comme pour comparer il faut un terme de comparaison, il a paru immédiatement nécessaire de trouver un concept de substitution à l'œuvre d'art, un concept plus neutre historiquement et plus exportable culturellement. Ce fut l'image. L'image est un concept si riche et foisonnant qu'il est probable qu'on en trouve l'équivalent dans toutes les cultures. Par ailleurs l'image possède une portée ontologique, puisque la perception est déjà une production d'images, et a fortiori, l'imagination, la mémoire. Déplacer l'interrogation de l'œuvre d'art à l'image, c'était donc la faire passer du moment de la production au moment de la réception, de l'auteur au spectateur ; cela semblait aussi plus juste historiquement et plus cohérent anthropologiquement².
- 4 Or dans cette révolution, les études sur le Moyen Âge ont fait figure de moteur, si ce n'est d'avant-garde. Car d'un côté, le moment où apparaît le regard esthétique, l'œuvre d'art,



l'artiste et le style, se situe juste après le Moyen Âge – à la Renaissance, et c'est tout le mérite de Hans Belting notamment d'avoir tenté de montrer dans le détail pourquoi³. Et d'un autre côté, le Moyen Âge constitue l'âge d'or de l'image, dans le sens où il possède un concept qui colle parfaitement à cette dernière : l'*imago*.

- 5 Quand Jean-Claude Schmitt dit de la culture médiévale que c'est une « culture de l'*imago* »⁴, il entend par là un ensemble bien plus vaste que celui des seules œuvres d'art, qui comprend, en outre, des images matérielles dépourvues de qualité artistique (images populaires, de série, ex-voto etc.) et des images mentales, rêves, visions, descriptions, qui d'ailleurs entrent souvent en rapport avec les images matérielles. Il signifie aussi par là que les images jouent au Moyen Âge un rôle bien plus grand que nos œuvres d'art, auxquels nous n'accordons le temps que d'une visite au musée (quand nous ne sommes pas des professionnels de l'art) : les images médiévales adhèrent au vécu social, on les croit alors dotées de puissance, capables de modifier la vie des hommes, capables de miracles ou semeuses de discorde.
- 6 Il ne faut pas ignorer les études qui tendent à expliquer l'importance sociologique du musée, de l'industrie de la culture et du culte du patrimoine dans la société contemporaine⁵. Mais David Freedberg a eu raison de souligner que la réaction esthétique vis-à-vis des œuvres d'art est entre autres le résultat d'une culture de la maîtrise de soi, d'une réserve intellectuelle face au bouillonnement des sentiments, en un mot d'un refoulement⁶. Au contraire, les réactions médiévales (et pas seulement) face aux images sont intenses, parfois violentes (iconoclastes) : le refoulement kantien du jugement de goût et de la délectation esthétique n'y a pas cours.
- 7 Mais l'intérêt d'une telle approche ne suffit pas à expliquer pourquoi des historiens, spécialistes à l'origine de domaines relevant de leurs compétences traditionnelles (les sources écrites), se sont tournés, plus tard, vers les images matérielles. Pourquoi ce tournant ?
- 8 La réponse peut venir des États-Unis. William Mitchell, qui est au départ un historien de la littérature, professeur au MIT de Cambridge, a repéré un « *pictorial turn* » des sciences humaines dans son livre *Picture Theory* de 1994⁷. Alors que les années 60 seraient marquées par un *linguistic turn*, c'est-à-dire que la linguistique était devenue la discipline reine et le langage l'outil universel auquel s'intéressait les chercheurs, toutes disciplines confondues, les années 80 et 90 verraient un rôle central attribué à l'image ; d'où l'essor proliférant, outre-Atlantique, de la *visual culture* et des *visual studies*, qui ont essentiellement pour objet de montrer l'extension du domaine de l'image dans la culture contemporaine et, secondairement, aux autres époques.
- 9 Mitchell et ses collègues des *visual studies* ont été nourris à la *French Theory*, celle des *Mythologies* de Barthes, qui fit le premier rentrer les images publicitaires dans le champ des études universitaires⁸ ; celle de *La société du spectacle* de Guy Debord, qui vit dans le monde contemporain le passage du règne de l'avoir au règne du paraître⁹ ; celle de *Surveiller et punir* de Foucault, qui étudia les rapports entre dispositifs audiovisuels et formes de pouvoir¹⁰ ; celle de Baudrillard qui pensait que l'on assiste au triomphe du simulacre sur le réel¹¹. Comme dans l'histoire des images en Europe, les *visual studies* américaines mettent la question esthétique au second plan, ou bien en font une variable sociologique, à la manière de Bourdieu dans *L'art moyen*¹² ; de même, les Américains prônent une démarche anthropologique de l'image, c'est-à-dire en fin de compte décloisonnée, ouverte à de multiples disciplines, discours et types d'analyses, et les départements universitaires de *visual culture* matérialisent, dans leur organisation, cette

ouverture disciplinaire. Enfin, de la même façon, cette nouvelle façon d'aborder les images ouvre un champ d'exploration énorme, est très dynamique et suscite toujours plus d'engouement, faisant apparaître la discipline de l'histoire de l'art comme une déjà vieille dame réactionnaire.

- 10 Le *pictorial turn* s'est ainsi imposé dans les esprits et s'est exporté, particulièrement en Allemagne, où d'anciens historiens de l'art, comme Hans Belting ou Horst Bredekamp, ont résolument adopté la nouvelle terminologie des *visual studies*. Parallèlement, se sont développés là-bas des centres de recherches sur les médias ou la conception formelle, comme celui de Karlsruhe où enseignait Belting, qui s'assimile aux départements de *visual studies* américains.
- 11 Ceci étant dit, il faudrait se montrer plus nuancé sur la rupture que Mitchell voit entre le *linguistic turn* et le *pictorial turn*, entre les *visual studies* et l'histoire de l'art. En effet, me semble-t-il, autant les *visual studies* que l'histoire des images dérivent de, et non pas rompent avec le *linguistic turn* des années 60.
- 12 Car qu'est-ce qu'une image *dans ces domaines* ? Il ne suffit pas qu'un objet se voie, comme un meuble, pour dire qu'il s'agit d'une image. D'ailleurs certaines images n'étaient pas faites pour être vues. Il y a image quand il y a représentation¹³. L'image est toujours image de quelque chose, elle prend sa place. L'image est une représentation, cela signifie que l'image est toujours seconde, comme l'image dans le miroir. Trouver son référent, c'est le travail de l'historien des images ou des *visual studies*. Sa question est : de quoi l'image est-elle le signe ? C'est-à-dire, quelle est sa signification ? Une œuvre d'art réussie, c'était une belle œuvre ; une image réussie, c'est une image riche de sens. En d'autres termes, plus qu'une anthropologie historique des images, c'est d'une sémiologie historique des images dont il faut parler : les images sont, plus que les œuvres d'art, des signes, elles fonctionnent dans un système de relations, un langage, qu'il faut comprendre, et elles transmettent un message, une signification.
- 13 Bien sûr il faudrait montrer qu'à partir de ce point de nombreuses divergences apparaissent : les images sont-elles des signes indexés sur les signes verbaux ou écrits, ou bien possèdent-elles un régime sémiotique spécifique (ce que Francastel appelait la « pensée figurative »)¹⁴ ? Quelles sont les images les plus signifiantes : les images narratives, les images mentales, les images standardisées ou les images d'exception ? Les aspects formels et matériels de l'image, ses ornements abstraits, sont-ils à négliger dans l'interprétation de sa signification ou bien représentent-ils aussi quelque chose, à leur manière, et donc, participent à sa signification ? Cherche-t-on la signification de l'image pour celui qui l'a faite, celui qui l'a commandée ou celui qui la regarde ? Cette signification se manifeste-t-elle dans la fonction ou dans le fonctionnement de l'image ?
- 14 Chacune de ces questions mériterait sans doute une réflexion plus étendue. Mais retenons seulement ici que le postulat de départ est le seul à n'être quasiment jamais questionné, à savoir : *pour l'historien, étudier les images vise à déterminer leur signification*.
- 15 De ce point de vue, cette manière d'aborder les images par les historiens des images ou les partisans des *visual studies* n'est pas très différente de celle qu'on appelle, en histoire de l'art, l'iconologie, c'est-à-dire le courant dominant de l'histoire de l'art à l'heure actuelle¹⁵. L'iconologie, à la façon d'Erwin Panofsky, d'Ernst Gombrich, d'Edgard Wind, a accompli, dans la première moitié du XX^e siècle, un genre de révolution dans l'approche des œuvres d'art de la Renaissance assez semblable à celle de la sémiologie contemporaine des images médiévales, un passage de l'œuvre d'art esthétique à l'image signifiante¹⁶.

- 16 Panofsky a ainsi défini l'œuvre d'art comme une « forme symbolique » exprimant les idées, les valeurs d'une société ; se désintéressant de plus en plus de la qualité esthétique des œuvres, mêlant leur analyse à celle d'images plus communes et plus « transparentes » culturellement, les iconologues ont transformé les « monuments » (au sens archéologique) en « documents » de leur époque ; bref, en représentations. Leur domaine d'étude n'était plus l'histoire de l'art, mais l'histoire de la culture. Les historiens de l'art qui aujourd'hui ont repris le flambeau de ces pionniers de l'iconologie n'étudient plus, en guise d'œuvres d'art, et souvent sans se l'avouer, que des images porteuses de sens historique.
- 17 Aujourd'hui donc, entre un historien de l'art iconologue, un historien qui étudie les images, et un littéraire américain qui étudie les films de Spike Lee, il n'y a plus beaucoup de différence de méthode, de présupposé, d'intention : ce sont tous des chercheurs spécialistes des représentations.

Sous la représentation, l'événement

- 18 À ce point de la réflexion, une question s'impose, inquiète. En laissant l'ancienne histoire de l'art sur le bord de la route des sciences de la culture, n'a-t-on rien abandonné de fondamental ?
- 19 Ce que l'on a perdu, par un tel abandon, c'est, peut-être, la question de la création, de l'innovation, de l'invention. À un premier niveau, il est évident que l'histoire de la réception des images, de leur signification, cela suppose des images déjà produites, offertes au regard et à l'interprétation. L'historien de l'art à l'ancienne, interrogeant essentiellement la relation entre l'artiste et son œuvre, portait son attention au contraire sur l'image en train de se faire. Or, même si cette relation se fondait sur l'esthétique romantique ou renaissante de l'artiste prométhéen, inspiré et génial, et si elle n'est pas transposable telle quelle à d'autres époques, quand rien ne correspondait à une telle figure de l'artiste (à part Dieu), laisser de côté complètement cette question de la production, du maniement des outils, de la confrontation avec les matériaux, bref, de la technique, n'est-ce pas négliger un aspect essentiel de l'activité humaine ? Certes, on ne peut plus définir l'homme comme un *homo faber* comme Bergson, ne serait-ce que parce que des éthologues travaillent sur la fabrication chez les animaux ; mais il serait encore plus regrettable, sans doute, de le définir comme un *homo spectator* qui interprète, critique et analyse au lieu d'agir.
- 20 On pourrait rétorquer que la représentation est créatrice à sa manière ; par exemple, un grand philosophe de la représentation, Aristote, est aussi un grand théoricien de la création, la *poiésis*. On pourrait également prendre l'exemple de la théologie chrétienne : il y a bien création d'une image-représentation, c'est Dieu qui crée l'homme à son image et à sa ressemblance. On pourrait enfin évoquer les théories de l'art de la Renaissance, qui s'appuient sur Platon et sur sa philosophie de l'Idée : le peintre crée son œuvre à partir de l'idée qu'il s'en est fait, qu'il a forgée dans son esprit. Les trois exemples sont reliés : à la Renaissance, les auteurs établissent couramment le parallélisme entre l'homme et Dieu, en tant qu'ils créent des créatures issues de leur idée¹⁷. Par ailleurs, les théoriciens du Cinquecento écrivent que cette idée doit ensuite informer la matière amorphe, et reprennent souvent l'exemple d'Aristote sur le sculpteur qui crée sa sculpture en donnant une forme à sa matière, c'est-à-dire en la faisant se conformer à son idée¹⁸. La forme est

en puissance dans la matière, en acte dans l'esprit du concepteur. On comprend qu'une bonne sculpture, c'est une sculpture conforme à sa forme en acte, à son essence. C'est la même chose dans les religions juive et chrétienne : l'homme est devenu une mauvaise sculpture quand il a arrêté de se conformer au modèle divin. Perfection et ressemblance de la représentation à son modèle vont de pair. Mais aussi perfection et vérité : une affirmation vraie est identique à son prédicat, par exemple $A = A$, la justice est juste, etc. La vérité de la représentation sera donc d'autant plus grande que la ressemblance sera parfaite.

- 21 Qu'est-ce qu'une image du point de vue de la vérité ? C'est une représentation dont le référent existe ou n'existe pas. Une image fautive n'a pas de référent réel, elle nous fait croire à son existence parce qu'on est enclin à la penser comme représentation. L'historien des représentations, en tant que scientifique, est à la recherche de ce qui est vrai. En tant qu'historien des représentations, il va trouver la vérité dans ce à quoi les représentations ressemblent, ce dont elles sont issues, leur forme principielle ou leur idée. Il s'ensuit que l'historien des représentations ne travaille pas, en fait, sur les représentations : il travaille sur ce qui est représenté par les représentations. L'historien des représentations travaille sur la religion, la société, l'économie etc., mais pas sur les images pour elles-mêmes. Elles ne l'intéressent que dans la mesure où elles ressemblent à leur modèle, où elles le représentent bien. Étudier une image comme représentation, c'est donc toujours la juger par rapport à son référent ; autrement dit, c'est supposer que son essence ne réside pas dans son existence, mais dans l'existence de son référent. L'image-représentation est toujours en défaut d'essence.
- 22 Les historiens ne s'intéressent qu'aux images vraies, aux images qui représentent une réalité historique, qui véhiculent une signification culturelle ; ou plutôt ils postulent que toutes les images sont vraies, et au besoin ils inventent le référent qu'elles représentent. Pour le reste, c'est-à-dire les écarts de ressemblance qui s'introduisent forcément, ils ignorent quoi en faire : il arrive souvent, dans le cas des images matérielles, que ce reste soit qualifié de « décoratif ». Ce qui n'est pas signifiant est insignifiant.
- 23 Le propos n'est pas ici de réhabiliter le décoratif en montrant qu'il possède lui-même une signification¹⁹. La question est plutôt comment penser l'écart ou le dissemblable : ce qui ne représente pas, ne signifie pas ; cela sur quoi il est difficile de faire coller une intention, un projet²⁰. Il va de soi qu'une analyse attentive des images oblige l'observateur honnête à constater la présence de ces écarts dénués apparemment de sens.
- 24 Pour les comprendre, il faut peut-être dissocier l'idée de création et l'idée de représentation, c'est-à-dire rompre à la fois avec la théorie platonicienne de l'image, toujours extérieure à son essence, et avec la méthode aristotélicienne de la connaissance, c'est-à-dire la production des représentations, la recherche des images vraies. Il faut réussir à penser la création et la connaissance comme la production d'un écart, non d'une représentation.
- 25 Comment ? L'anthropologie des techniques peut nous y aider : nous faisons ici référence à la théorie du bricolage à la fois comme processus de fabrication des objets et processus de connaissance²¹. Rappelons l'essentiel de ce célèbre passage de *La Pensée sauvage*. Lévi-Strauss veut déterminer le caractère propre de la « pensée sauvage », « première », « magique », par opposition à la pensée « scientifique » : la première n'est pas la forme inférieure ou primitive de la seconde, mais elles possèdent un caractère différent. Il s'agit de deux manières de classer les choses : la pensée magique à partir des propriétés physiques, concrètes, la pensée scientifique à partir de propriétés abstraites. Pour aider à

comprendre l'anthropologue se sert d'une comparaison : opposer le travail du bricoleur (pensée sauvage) et de l'ingénieur (pensée scientifique) :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils conçus procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie) ; il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit, et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir »²². »

- 26 Il y a forcément écart entre le projet et la réalisation, puisque le bricoleur a dû composer avec son stock d'objets récupérés ; il n'a pas fabriqué des objets en vue de la réalisation de son projet, comme l'ingénieur, comme le sculpteur d'Aristote. Ici la création est une invention : non pas production à partir de rien, mais trouvaille de quelque chose de nouveau à partir de quelque chose d'existant. Face à la conception religieuse et platonicienne d'une création transcendante, le bricolage propose une théorie immanentiste de l'invention. Si on veut vraiment rapprocher l'histoire des images de l'anthropologie, alors il faudrait « ensauvager » notre manière d'observer les images : non plus en cherchant l'idée derrière sa représentation, mais en analysant l'écart produit par le travail de bricolage entre le projet et sa réalisation.
- 27 Que va-t-on étudier alors ? Les écarts ; et l'on distinguera les écarts appauvrissant (les ratés) et les écarts enrichissants (les réussis). Seuls les derniers sont véritablement créateurs. Et comment les distinguer ? On posera que ce sont des écarts *expressifs*. « Expression » aura dans ce contexte un sens très précis, le sens où Deleuze par exemple parle d'une « philosophie de l'expression » chez Spinoza. Dans ce sens, l'expression s'oppose à la représentation, parce que *ce qui est représenté, ce sont des corps et ce qui est exprimé, ce sont des événements*²³. Or, un événement est *incorporel*. Pour prendre un exemple simple, dans l'ordre du langage, un nom désigne un corps tandis qu'un verbe désigne un événement. Le représenté est différent de l'exprimé car le premier est un corps, le second un événement. Mais en quoi la relation entre le représentant et le représenté est-elle différente de la relation entre l'exprimant et l'exprimé ? En ceci que le représenté n'a pas besoin du représentant pour exister. En effet, un corps existe indépendamment de sa représentation. Par exemple, si un peintre fait le portrait du président de la République, celui-ci existe même sans ce portrait. En revanche, l'événement n'advient que par son expression, il n'existe qu'à travers le corps qui l'exprime. En effet un événement ne peut pas s'exprimer tout seul puisqu'il n'a pas de corps, il a besoin d'un corps pour l'exprimer. Par exemple, l'événement « je parle » n'a d'existence qu'à travers mon corps. On ne peut pas dire que mon corps représente le fait de parler, mais il l'exerce, il le fait advenir. L'événement n'existe donc pas avant le corps qui l'exprime, contrairement au corps qui existe avant qu'on le représente.

- 28 Nous comprenons donc le malentendu qu'il y a à confondre certains faits historiques comme les guerres ou les attentats du 11 septembre avec des événements. Ces faits existent indépendamment de leurs représentations sous formes de photographies ou de vidéos²⁴. Les faits historiques sont des corps, plus exactement des états de corps. Ils ne deviennent des événements, ou mieux, des événements passent par eux quand ils trouvent des corps expressifs.

Sous l'événement, l'œuvre d'art

- 29 Prenons un exemple célèbre dans l'histoire de la photographie : les photographies de Robert Capa du débarquement américain en Normandie. Soit deux images de cette série, l'une très connue, reproduite dans tous les livres d'histoire, floue²⁵. L'autre, peu connue, prise un peu avant ou un peu après, nette. La photographie nette représente le fait historique, les états de corps des soldats dans l'eau, elle est documentaire, elle est utile à l'historien. La floue est beaucoup moins utile puisqu'on discerne, on reconnaît moins les corps et les objets. Mais un événement passe dans cette image, un incorporel est exprimé. C'est ce qui fait que c'est cette photo-là, la « ratée », et pas l'autre, qui est devenue emblématique du débarquement. Elle possède une force beaucoup plus expressive, produite par des moyens plastiques précis : le flou et le cadrage, qui suggèrent la difficulté de la prise de vue, la rapidité de l'action, l'engagement du photographe, son empathie avec les soldats, et produit l'empathie du spectateur lui-même qui occupe la position du photographe.
- 30 Il y a donc des images-représentations et des images-expressions ; ou plutôt, deux manières différentes d'analyser les images. Dans la première on cherche ce que l'image représente, ce qu'il y a derrière ou avant elle ; dans la seconde on cherche l'événement qui s'exprime par elle. Bien sûr, il sera plus ou moins facile de trouver un événement exprimé par une image : toutes les images ne sont pas expressives, même si toutes représentent quelque chose.
- 31 De plus, les images expressives sont indifférentes à la question de la vérité. Ou plutôt, être sensible à l'expressivité d'une image suppose de faire passer au second plan le problème de son authenticité. Il est quasiment naturel pour un historien de se demander si le document visuel qu'il analyse est véridique, s'il est réellement ce qu'il prétend être (une représentation fidèle de tel fait historique)²⁶. Mais envisager une image comme une image-expression, suppose de relativiser l'importance de son authenticité : qu'elle soit vraie ou fausse, peu importe, du moment qu'un événement passe par elle. En effet une image-expression n'a pas de référent qui lui fournirait son essence : son existence est son essence. Le mot célèbre de Godard – « pas une image juste, juste une image » – nécessiterait un complément : juste un événement.
- 32 Revenons à Robert Capa, dont l'œuvre de photographe de guerre pose de manière emblématique le problème de l'authenticité du document et de l'expressivité de l'image. Nous prendrons cette fois comme objet d'analyse sa célèbre photographie d'un partisan de la guerre d'Espagne, tué en direct par une balle fasciste (fig. 1).



Fig. 1 : Robert Capa, *Mort d'un milicien*, couverture de *Life*, 12 juillet 1937. Collection de l'auteur.

- 33 Depuis longtemps un débat soulève la communauté des historiens (et, plus récemment, celle plus vaste et moins bien informée des bloggeurs) au sujet de son authenticité²⁷. Selon certains, c'est une image fautive : elle serait posée, ce serait un trucage, un exercice... Qu'elle soit vraie ou fautive, il n'en reste pas moins que cette photographie exprime un événement mieux que n'importe quelle autre, qui justifie sa célébrité : elle donne au partisan un statut de héros, elle réussit à mettre le spectateur immédiatement de son côté, elle milite pour la République espagnole. Comment ? Là aussi par des effets visuels : le léger flou encore, qui suggère la photo prise au vol, par réflexe, et non pas posée ; le cadre en léger contre-plongée, qui place le partisan directement devant le ciel ; qui met en hors-champ l'ennemi qui tue, ce qui d'une certaine façon lui donne une puissance encore plus grande puisqu'invisible, comme une sorte de démon ; mais aussi les alliés, ce qui suggère que le partisan est seul contre tous.
- 34 Qu'une image expressive, par laquelle passe un événement, puisse en même temps être fautive quant à la référence qu'elle représente est démontré par l'analyse d'un second exemple. Le 23 février 1945 deux photographes immortalisent la conquête de l'île d'Iwo Jima par les Américains sous la forme d'une image symbolique : l'érection du drapeau à la bannière étoilée en haut du mont Suribachi. Deux photographies pour le (presque) même fait historique, l'une très connue, celle prise par Joe Rosenthal²⁸ (fig. 2), et l'autre presque inconnue, celle prise par George Lowery²⁹ (fig. 3).



Fig. 2 : Joe Rosenthal, *Seconde érection du drapeau américain à Iwo Jima, 23 février 1945*, timbre-poste de l'US Postal Office, 1945. Collection de l'auteur.



Fig. 3 : George Lowery, *Première érection du drapeau américain à Iwo Jima, 23 février 1945*. Photo libre de droits (<http://www.montney.com/marine/iwo.htm>).

Et pourtant, l'une est vraie et l'autre fausse, et c'est celle de Rosenthal qui est fausse. En effet, si l'on définit comme vraie la photographie qui montre le moment où les

Américains hissent pour la première fois leur drapeau en signe de victoire, alors seule l'image de Lowery correspond à ce critère, et ceci est très bien documenté. Rosenthal a photographié la deuxième ou la troisième fois que le drapeau était hissé, ce qui la rend beaucoup moins authentique, beaucoup moins intéressante sur le plan documentaire : il s'agit plus ou moins d'une photo posée. En revanche, cette dernière est expressive, celle de Lowery ne l'est pas. Cela tient toujours à la composition de l'image : chez Rosenthal, les soldats sont disposés en frise, parallèlement au plan de l'image, d'assez loin pour qu'on ne voit pas leur visage : ils deviennent emblématiques du Soldat Américain en général. De plus chacun est occupé à la même action, hisser le drapeau, mais avec une posture différente : comme s'ils étaient plusieurs variations d'un unique corps (l'Amérique). On a affaire à une composition très classique, centripète. Au contraire, chez Lowery, la composition est centrifuge, l'attention du spectateur est distraite de l'essentiel : le soldat au premier plan ne participe pas du tout à l'action, il lui tourne même le dos, de plus il est net, comme si c'était lui le sujet principal et pas l'action qui se déroule au second plan, dans le flou. Ce sont les qualités esthétiques de la photographie de Rosenthal qui la rendent expressive.

- 35 Pour suivre, remarquons que les exemples qui précèdent sont tous des photographies prises au ^{xx}e siècle. C'est qu'il est plus facile de les envisager comme expressions d'événements que des images anciennes³⁰. Pourquoi ? Disons en gros parce que le ^{xx}e siècle, c'est l'ère du spectacle : comme le dit Guy Debord, on est passé du règne de l'être au règne de l'avoir, puis du règne de l'avoir au règne de l'apparence. Les images renvoient à d'autres images et non plus simplement à des corps ; ou disons que les stratégies pour exister sous forme d'image se multiplient : c'est la médiatisation de la politique, le star-system etc. La star de cinéma ou la star politique cherche à faire de sa vie un événement, c'est-à-dire qu'elle se prête à l'expression, bref elle cherche à esthétiser son existence. On peut condamner cette tendance, comme le faisait Debord, en disant qu'elle montre bien l'immoralisme de notre société, une société qui ne se soucie plus de la vérité et de l'être³¹. On peut aussi observer l'ampleur du phénomène et tâcher de comprendre à quels besoins sociaux il répond³².
- 36 Pour le moment, revenons à cette idée qu'il est plus facile de parler des images-expressions dans l'histoire contemporaine que dans l'histoire ancienne, notamment médiévale. Cela tient sans doute à plusieurs raisons. D'abord, les images médiévales sont des images-objets, comme le dit Jérôme Baschet³³. Leur impact expressif, l'ampleur de l'événement qui les traverse, est limité par le corps singulier qui les supporte, tandis que l'image contemporaine est une image-flux, reproductible à volonté : une image incorporelle elle-même comme l'événement qu'elle exprime. Mais à cela on pourrait rétorquer par l'exemple des images de culte, dont les copies servent précisément à étendre leur expressivité³⁴.
- 37 Ensuite, le discours tenu sur les images au Moyen Âge, essentiellement par les théologiens, est un discours surtout moral et instrumental, c'est-à-dire qu'ils ont tendance à considérer les images comme des représentations (en défaut d'essence eu égard à leur référent, donc souvent suspectes de tromperie), et comme de simples moyens pour parvenir à une contemplation sans image de Dieu. Il existe une tendance à aller « au-delà de l'image » dans le discours théologique médiéval, pour reprendre le titre du récent livre d'Olivier Boulnois³⁵. À cela il faut opposer évidemment l'extraordinaire profusion d'images matérielles au Moyen Âge, leur diversité et leur richesse. Cela, les historiens qui travaillent non pas sur *l'image*, mais sur *les images* médiévales, le savent bien.

- 38 Pourtant, et c'est le troisième point, malgré cette abondance de formes et d'idées visuelles, les historiens contemporains qui travaillent sur les images médiévales rechignent quelque peu à aborder l'analyse de leurs qualités esthétiques, craignant sans doute de retomber dans les travers anachroniques de l'ancienne histoire de l'« art médiéval ». Si l'on reconnaît sans peine qu'il y a « de l'art » dans les images du Moyen Âge, on refuse néanmoins l'existence d'un domaine de la pensée comme l'esthétique ou même l'hypothèse d'une certaine forme d'autonomie des sculpteurs ou des peintres médiévaux en termes d'expression visuelle. Ainsi, pour prendre un exemple récent, face à Meyer Schapiro qui affirmait, au sujet du fabuleux trumeau de Souillac (fig. 4), que celui-ci doit sa complexité et son opacité à l'indépendance des « artistes » qui l'ont conçu, Jérôme Baschet oppose résolument une fin de non-recevoir : il n'existe pas d'artiste au Moyen Âge, au sens moderne du terme, qui charrie avec lui les idées de génie, d'autonomie et de création personnelle.



Fig. 4 : Souillac, Abbaye Notre-Dame, trumeau du portail, v. 1115-1125. Photo de l'auteur.

Et si l'organisation visuelle du trumeau de Souillac est effectivement complexe, son contenu n'en est pas moins déchiffrable : c'est la complexité même du monde tel qu'il est pensé par les théologiens du début du XII^e siècle. Bref, le trumeau opèrerait une sorte de synthèse entre divers courants de pensée. Malgré son apparente complexité, son organisation serait finalement parfaitement cohérente, répondant à un projet d'ensemble

³⁶.

- 39 Il existe pourtant des textes médiévaux qui témoignent d'une sorte d'autonomie artistique, du moins pour la dénoncer. L'époque de la réalisation du trumeau de Souillac (v. 1115-25) correspond à peu près à celle de la dénonciation virulente par des religieux comme Bernard de Clairvaux de la « beauté difforme et de la belle difformité » de la décoration des cloîtres (1125), ou comme l'auteur du *Pictor in carmine* qui réprimande « la néfaste présomption des peintres » et demande de modérer leur « licence » (v. 1200)³⁷.

- 40 Comment tenir compte de ces textes, en analysant les images médiévales, sans les voir de façon anachronique comme des œuvres d'art sans autre signification que leur agencement formel ? C'est là, peut-être, qu'il serait utile d'étudier leur expressivité ; de repérer comment cet agencement formel vise à exprimer un événement incorporel qui les traverse. En d'autres termes, il faudrait réussir à concevoir les peintres, sculpteurs, vitriers ou orfèvres du Moyen Âge moins comme des « artistes » que comme des « bricoleurs », dont les réalisations procèdent toujours d'un projet (celui que le théologien élabore et que l'iconologue retrouve) mais qui s'en écartent plus ou moins volontairement. Cet écart, quand il enrichit l'image d'une signification supplémentaire (ou de plusieurs), quand il en fait un jalon dans l'histoire des formes qui s'imprime profondément dans la mémoire visuelle de la société, est l'événement qui passe par elle. Si le trumeau de Souillac suscite toujours l'intérêt des historiens de l'art aujourd'hui, malgré les multiples interprétations qui ont tenté de lui faire entendre raison, ce n'est pas à cause de sa complexité, mais grâce à celle-ci : une œuvre expressive produit activement du sens et ne se contente pas de signifier un sens préalable. Au montage de formes (qui constitue le propre du bricolage) correspond une ouverture du sens (qui caractérise l'image expressive).
- 41 Aussi proposons-nous, pour finir, qu'on rouvre le dossier de l'art ancien ; non pas pour qu'on en revienne à l'ancienne histoire de l'art avec son lexique et ses présupposés dépassés ; mais pour qu'on puisse se donner les moyens de penser la richesse des images médiévales non plus du point de vue du sens, mais du point de vue de l'expression ; pour qu'on écoute non plus seulement la voix des commanditaires de ces images, mais aussi celle de leurs producteurs : non pas des artistes, mais de simples bricoleurs.

NOTES

1. Pour reprendre le titre (et une partie des conclusions) du livre de Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte ?*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983 trad. fr. *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, J. Chambon, 1989.
2. *Id.*, *op. cit.*, p. 5.
3. Hans BELTING, *Bild und Kut. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Verlag C. H. Beck, 1990, trad. fr. *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. F. Muller, Paris, Éd. du Cerf, 1998.
4. Jean-Claude SCHMITT, « La culture de l'image », *Annales Histoire Sciences Sociales*, janvier-février 1996, n° 1, p. 3-36.
5. À commencer par Aloïs RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus*, Vienne-Leipzig, Braumüller Verlag, 1903, trad. fr. *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. D. Wicczorek, Paris, Éd. du Seuil, 1984.
6. David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University Of Chicago Press, 1989, trad. fr. *Le Pouvoir des images*, trad. A. Girod, Paris, G. Monfort, 1998.
7. William J. T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1994, p. 11-34.

8. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1957, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, vol. I, p. 673-870, en particulier p. 699-700 et 734-35.
9. Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
10. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
11. Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
12. Pierre BOURDIEU (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éd. de Minuit, 1965.
13. Cette définition n'est valable que dans les champs des *visual studies* ou de l'iconologie, qui sera abordée plus bas. Pour une autre approche de l'image non pas comme représentation mais comme apparition, voir G. BARTHOLEYNS, A. DIERKENS et T. GOLSENNE, *La Performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2010. On peut consulter l'introduction de cet ouvrage ici : <http://www.editions-papiers.org/publications/une-th%C3%A9orie-des-actes-d-image>.
14. Pierre FRANCASTEL, *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, p. 79. Voir aussi l'article de Louis MARIN, « Sémiologie de l'art » de l'*Encyclopædia Universalis*.
15. Il est révélateur que W. J. T. MITCHELL ait intitulé un de ses livres en référence à Panofsky : *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University Of Chicago Press, 1987, trad. fr. *Iconologie: image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
16. Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939, trad. fr. *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. C. Herbette et B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969; Ernst H. GOMBRICH, *Symbolic Images*, Londres, Phaidon, 1972 ; Edgard WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1980, trad. fr. *Mystères païens de la Renaissance*, trad. P.-E. Dautzat, Paris, Gallimard, 1992.
17. Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag Zur Begriffsgeschichte Der Alteren Kunsttheorie*, Berlin, Bruno Hessling Verlag, 1924, trad. fr. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1989, p. 108-11, 116-17, 203.
18. Sur le sculpteur chez Aristote : Aristote, *Métaphysique*, livre Θ, VIII, 1050a, trad. J. Barthélémy-Saint-Hilaire, revue et annotée par Paul Mathias, Paris, Presses Pocket, 1991, p. 320 ; voir aussi du même philosophe, *Physique*, III, 201a1, trad. A. Stevens, Paris, Vrin, 1999, p. 128. Pour les commentaires de la Renaissance, voir Erwin Panofsky, *Idea...*, *op. cit.*, p. 144.
19. Pour une démarche de ce genre, voir les travaux de Jean-Claude BONNE en général, et en particulier Thomas GOLSENNE, « L'intensification du lieu. Puissance expressive de la saturation ornementale », in *Efficacy / Efficacité. 8th International Conference on Word and Image Studies*, 6-8 juillet 2008, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, à paraître en 2010.
20. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, p. 273-318 ; Thomas GOLSENNE, « L'Annonciation de Carlo Crivelli et le problème de l'ornement », *Studiolo*, n° 1, 2002, p. 149-76.
21. Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage* (Paris, Plon, 1962), Paris, Presses Pocket, 1990, p. 30-36.
22. *Id.*, *op. cit.*, p. 31.
23. Gilles DELEUZE, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Éd. de Minuit, 1968 ; *Id.*, *Logique du sens* (Paris, Éd. de Minuit, 1969), Paris, 10/18, 1973, 21^e série : « De l'événement », p. 201-208 ; et Gilles DELEUZE, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, p. 109-11.
24. Pour une position tout à fait opposée dans ses prémisses, mais proche dans ses conclusions, voir Michel Poivert, « L'événement comme expérience », in *L'événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, catalogue de l'exposition, Paris, Galeries nationales du Jeu de Paume, Paris, 16 janvier - 1^{er} avril 2007, Paris, Jeu de Paume/Hazan, 2007, p. 13-27 (consultable en ligne ici : <http://www.editions-papiers.org/publications/l-evenement-comme-experience>).

25. Reproduites sur le site de l'Agence Magnum ; pour une notice détaillée, voir le catalogue de l'exposition *Robert Capa, connu et inconnu*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 6 octobre – 31 décembre 2004, Paris, BNF, 2004.
26. Ainsi la polémique au sujet des soit-disantes images d'Hiroshima juste après l'explosion nucléaire publiées par *Le Monde* en mai 2008 et qui se sont avérées, suite à une enquête, des images des suites d'un tremblement de terre à Tokyo en 1923. Voir <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/05/12/706-hiroshima-les-photos-que-le-monde-n-avait-jamais-vues>.
27. Sur ce débat, voir Laure Beaumont-Maillet, « Robert Capa, une vie de passions », in *Robert Capa, connu et inconnu...*, *op. cit.*, p. 30-31, qui dit justement que la photographie « est à la fois une allégorie de la défense de la République espagnole et une prémonition de sa chute ».
28. Reproduite, avec de nombreux dérivés (affiches, timbres...) sur la page <http://www.montney.com/marine/iwo.htm>.
29. Sur la photographie de Rosenthal, voir Robert HARIMAN et John Louis LUCAITES, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago & London, the University of Chicago Press, 2007, p. 93-136. Les auteurs insistent particulièrement sur la réception de l'image dans le contexte patriotique et politique américain, jusqu'à son actualisation au moment du 11 septembre. Voir aussi le dossier riche en liens sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Raising_the_Flag_on_Iwo_Jima.
30. Voir André ROUILLÉ, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 269-74, pour une définition de la photographie-expression qui s'inspire de la théorie des incorporels, d'après Deleuze. Pour un exemple (rare) d'une même inspiration appliquée aux images anciennes, la peinture florentine du XV^e siècle en l'occurrence, voir Bertrand PRÉVOST, *La Peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Arles Actes Sud, 2007, p. 156-57.
31. Comme le fait l'équipe du journaliste Daniel SCHNEIDERMANN : <http://www.arretsurimages.net/>.
32. Comme le fait par exemple André GUNTHERT : <http://culturevisuelle.org/icones/>.
33. Jérôme BASCHET, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 25-64.
34. Sur la copie des images de culte, voir l'exemple donné par Hans BELTING, *Image et culte...*, *op. cit.*, p. 432-39.
35. Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge V^e-XVI^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.
36. Jérôme BASCHET, *L'Iconographie médiévale...*, *op. cit.*, p. 189 : « Il s'agira principalement de faire valoir la cohérence de l'œuvre et la force des relations établies entre ses différentes parties, d'où un effort pour assembler dans une même lecture le relief principal consacré à Théophile et ce que M. Schapiro nommait le "fabuleux trumeau" de Souillac ».
37. Voir Jean WIRTH, *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Éd. du Cerf, 2008, p. 86-88.

RÉSUMÉS

Depuis un certain nombre d'années, un nouveau courant de recherche est apparu en histoire de l'art : l'anthropologie des images. L'image semble une notion plus juste historiquement et anthropologiquement que l'art, trop déterminé par l'histoire récente de la culture occidentale. Le but de ce texte est d'abord de confronter l'anthropologie des images à d'autres champs disciplinaires qui réfutent la question de l'art : *visual studies*, iconologie. Dans tous les cas, l'image

est conçue comme représentation porteuse de signification. Mais sur la fabrication, la création, ces études sur les images ont peu à dire. On cherchera finalement à établir les bases d'une autre approche des objets visuels, fondée sur l'anthropologie des techniques et de la philosophie deleuzienne de l'événement, où c'est moins l'image comme représentation que comme expression qui est étudiée.

Many years have past since art history has witnessed the emergence of a new field of research: the anthropology of images. The word "image" seems more historically and anthropologically appropriate than "art," a term too closely defined by the more recent history of Western culture. The first goal of this paper is to compare the anthropology of images and other disciplinary fields that refute the question of "art" per se, namely visual studies and iconology. In all of these cases, the image is conceived of as representation bearing meaning, but these studies have not much to say about production or creation. Finally, we will try to establish the foundations of another approach to the study of visual objects, based on the methods of anthropology. In addition, we will consider Deleuze's philosophy of event, in which the image is studied less as representation, and more as an as expression.

Sono ormai trascorsi alcuni anni da quando la storia dell'arte ha assistito all'emergere di un nuovo campo di studi: l'antropologia delle immagini. Il termine "immagine" sembra più appropriato, sotto il profilo storico e antropologico, di quello d'"arte", termine dettato e legato alla storia moderna della cultura occidentale. Il primo obiettivo di questo articolo è di comparare l'antropologia delle immagini con altre correnti disciplinari che rifiutano analogamente la definizione di "arte", in particolare i *visual studies* e l'iconologia. In tutti questi casi, l'immagine è concepita come una rappresentazione dotata di senso, ma questo tipo di studi si mostrano poco attenti al lato della produzione e della creazione. Infine, tenteremo di stabilire i fondamenti di un altro tipo di avvicinarsi allo studio degli oggetti visivi, fondato sui metodi antropologici. In conclusione, ci si riferirà alla filosofia deleuziana dell'evento, che considera l'immagine non in termini di rappresentazione bensì in termini di espressione.

INDEX

Keywords : aesthetics, Derrida (Jacques), iconography, iconology, representation, Spinoza (Baruch), Visual Studies

Parole chiave : Derrida (Jacques), estetica, iconografia, iconologia, rappresentazione, Spinoza (Baruch), Visual Studies

Mots-clés : Derrida (Jacques), esthétique, iconographie, iconologie, représentation, Spinoza (Baruch), Visual Studies

AUTEUR

THOMAS GOLSENNE