Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias

Iconology, visual culture, and media aesthetics

William J. Thomas Mitchell

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1301>

DOI : 10.4000/perspective.1301

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2009

Pagination : 339-342

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

William J. Thomas Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 14 juin 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1301> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1301>

Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias

Cela fait bien longtemps que je ne peux plus me considérer comme étranger à la sphère de l'histoire de l'art. Même sans avoir de doctorat dans cette matière, je l'ai labourée depuis tant d'années que, comme l'aurait dit Karl Marx, mes muscles et mon cerveau ne font désormais qu'un avec la terre des arts visuels, et c'est là où je m'attends à être enterré.

Mais il fut un temps, dans les années 1980, où j'appartenais à une génération de critiques littéraires et de philosophes qui migraient vers les arts visuels. Des chercheurs tels que Norman Bryson en Grande-Bretagne, Mieke Bal aux Pays-Bas et Gottfried Boehm en Suisse – pour ne pas mentionner les hordes de sémioticiens, de structuralistes et de déconstructionnistes – ont commencé à envahir ce paisible domaine et l'ont assiégé à coup de nouvelles méthodes et de métalangages. Au même moment, des historiens de l'art comme Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Hans Belting et David Freedberg étendaient les frontières de l'histoire de l'art traditionnelle à la rhétorique, aux technologies optiques et aux images vernaculaires ou non artistiques. Ma propre évolution a été stimulée initialement, non par quelque impératif abstrait ou théorique, mais par les besoins concrets qu'appelait l'étude de l'œuvre de William Blake, peintre, poète et graveur dont l'art composite de « l'impression illuminée » nécessite de penser au-delà des frontières entre mot et image, entre littérature et arts visuels. À la suite de ce déplacement forcé d'un terrain disciplinaire à un autre, je commençai à m'interroger plus largement sur la relation de l'histoire de l'art aux disciplines limitrophes qui ont influencé, complété et, dans une certaine mesure, transformé son identité.

Trois champs d'étude distincts provoquent, stimulent et parfois menacent particulièrement l'identité de l'histoire de l'art comme « histoire des œuvres d'art » : 1) l'iconologie, ou l'étude des images à travers les différents médiums ; 2) la culture visuelle, ou l'étude de la perception et de la représentation visuelles, en particulier la construction sociale du visible et – tout aussi important – la construction visuelle de ce qui relève du social ; 3) l'étude des médias, spécifiquement la branche émergente connue sous le nom d'« esthétique des médias » qui aspire à réduire les écarts entre les modes technologiques, sociaux et artistiques dans ce domaine. Si ces trois champs résident, en un sens, à la lisière de l'histoire de l'art, constituant son horizon ou sa frontière, ils fournissent à son étude un complément nécessaire bien que parfois dangereux. L'iconologie ouvre les frontières de l'image, unité fondamentale de l'affect et du sens en histoire de l'art ; la culture visuelle permet d'accéder à la voie sensorielle spécifique par laquelle les « arts visuels » agissent (elle est, en ce sens, analogue à la relation entre la linguistique et la poétique, entre la langue et la littérature, et Ernst Gombrich l'a d'ailleurs qualifiée de « linguistique de la sphère visuelle »¹) ; l'esthétique des médias ouvre à l'étude des relations des arts aux mass media, de l'avant-garde au kitsch, des beaux-arts aux arts populaires, et de l'art au quotidien. Ces domaines se nourrissent en outre les uns les autres : la culture visuelle offre un terrain privilégié pour la circulation des images, établissant le lieu principal (mais non exclusif)

de leur apparition et de leur disparition ; l'esthétique des médias fournit une structure pour appréhender la « proportion des sens » plus largement, telle qu'elle est définie par McLuhan² – ou ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible »³ –, qui étudie les relations de l'œil à l'oreille, de la main à la bouche, tout en mettant l'innovation technique et l'obsolescence au cœur de sa réflexion.

Le premier de ces domaines, l'iconologie, est très ancien. Il remonte au moins à la Renaissance et à l'*Iconologia* de Cesare Ripa, sinon aux plus lointaines *Imagines* de Philostrate de Lemnos, et inclut la gamme complète des images non artistiques, y compris scientifiques. Il interroge l'idée même de l'image dans le discours philosophique et retrace la circulation des images à travers les frontières de la littérature, de la musique et des arts visuels, soit les trois grands ordres décrits dans la *Poétique* d'Aristote : *lexis* (l'expression), *melos* (le chant) et *opsis* (le spectacle). Du point de vue de l'iconologie, la notion d'image *visuelle* n'est pas une redondance, mais une reconnaissance tacite du fait qu'il existe également des images littéraires et acoustiques. L'iconologie s'intéresse donc aussi bien aux tropes, aux figures et aux métaphores qu'aux motifs visuels et graphiques ; elle étudie autant les expressions formelles inscrites dans un temps auditif et un espace sculptural, que des images sur un mur ou sur un écran. Selon l'acception classique formulée par Erwin Panofsky (restreinte à l'image visuelle), l'iconologie inclut l'étude de l'iconographie – l'étude historique des significations d'images particulières – et la dépasse pour explorer l'ontologie des images en tant que telles et les conditions dans lesquelles elles acquièrent une importance historique⁴. Dans l'ère post-panofskienne de ce que j'ai appelé l'« iconologie critique », cette discipline s'est emparée de nouvelles problématiques : les « méta-images », des formes d'images réfléchies et autocritiques ; les relations des images au langage ; le statut de l'imagerie mentale, du fantasme et de la mémoire ; le statut théologique et politique d'images dans le cadre de l'iconoclasme et de l'iconophobie ; l'interaction entre le virtuel et le réel, entre les images fictives et réelles que montre bien la distinction en langue anglaise entre « *images* » et « *pictures* ».

L'iconologie a aussi trouvé matière dans le domaine des sciences, examinant le rôle des images dans la recherche scientifique, en particulier (comme c'est mon cas) dans le phénomène de l'image « naturelle » (par exemple, le fossile et le spécimen type) et dans la question de la spéciation et de la morphologie évolutionniste. Parallèlement, l'avancement des sciences de la vie au siècle dernier a révolutionné la conception ancienne de l'image comme « imitation de la vie ». La biotechnologie a désormais rendu possible la création d'une image *vivante* lors du processus du clonage, transformant profondément nos conceptions des images et des formes de vie. Lorsque la révolution des sciences de l'information produite par l'invention de l'ordinateur est venue s'y ajouter, nous sommes entrés dans l'ère de ce que j'appellerai la « reproduction biocybernétique », caractérisée par l'apparition de l'« image bio-digitale ». Cette conception « vitaliste » de l'image m'a conduit à proposer que la véritable question à poser aux images dans le temps n'est pas ce qu'elles signifient ou ce qu'elles font, mais plutôt ce qu'elles veulent⁵.

Comparée à l'iconologie, la culture visuelle est un objet d'étude assez récent, quoiqu'elle découle d'une longue tradition philosophique qui consiste à considérer le spectateur comme sujet de l'épistémologie par excellence, depuis l'allégorie de la caverne de Platon à la *Dioptrique* de Descartes jusqu'à la tradition qualifiée par Martin Jay de « centrisme oculaire ». D'un point de vue technique, les études de culture visuelle émergent probablement des innovations dans l'enregistrement optique, telles que la photographie,

la télévision et le cinéma, mais aussi des études sur la culture et la psychologie axées sur la perception et la reconnaissance visuelle. L'anthropologie visuelle et les études sur la culture matérielle et celle de masse sont des sources d'inspiration importantes pour la culture visuelle, tout comme le sont maints courants artistiques qui défient la place centrale de la peinture et de la sculpture comme canon de l'histoire de l'art. Les incursions artistiques dans la culture populaire, l'installation, l'art environnemental, l'art conceptuel et les nouveaux médias, alliés à l'iconologie critique, ont entraîné une expansion du champ de l'histoire de l'art qui rappelle et dépasse les ambitions fondatrices des écoles de Vienne et d'Aby Warburg. Sous la pression de la culture visuelle, l'histoire de l'art inclut désormais un large éventail de sujets de recherche, allant des pulsions scopiques de Freud et du concept d'objet regard de Lacan aux dialectiques du spectacle (Guy Debord) et de la surveillance (Michel Foucault), en passant par le phénomène du profilage racial et le pouvoir du regard⁶. L'objectif est d'examiner la spécificité du domaine de l'optique dans sa relation aux modalités tactiles et acoustiques, aussi bien que les strates du visible et de l'énonçable de Foucault et de Deleuze. La culture visuelle explore aussi les frontières de la visualité dans sa relation aux « arts visuels », son imbrication avec le langage et avec les autres sens, ainsi que les limites ou les négations de la visualité dans des phénomènes tels que la cécité, l'invisibilité et ce qui pourrait être appelé les éléments « négligés » de la vie quotidienne. Elle est en particulier touchée par les manifestations d'intersubjectivité dans le domaine scopique et par l'importance de la dynamique de voir et d'être vu par les autres dans la formation du social. Inspirée par des textes fondateurs tels que « Le Regard » de Jean-Paul Sartre ou « Algeria Unveiled » de Franz Fanon, la culture visuelle nous aide à voir comment les œuvres d'art peuvent regarder les spectateurs⁷. Plus fondamentalement, elle aspire à expliquer non seulement la construction sociale du domaine visuel, mais aussi la construction visuelle du domaine social.

Le troisième domaine, l'esthétique des médias, plutôt récent lui aussi, trouve sa généalogie dans les écrits de McLuhan, le premier à avoir articulé les principes d'un domaine d'études qui irait au-delà de la représentation pour inclure l'éventail complet des « prolongements technologiques de l'homme ». Pour McLuhan, tout, de la peau aux vêtements jusqu'au système du chemin de fer, participe au domaine de la communication et de l'expression, perçu comme une « seconde nature » enveloppant les individus et les sociétés. En son centre, bien entendu, trône l'invention moderne des mass media, notamment les médias audiovisuels. Mais McLuhan s'est également intéressé à ce que nous appelons aujourd'hui les « médias sociaux », tels que le télégraphe, le téléphone, le système postal et l'« extension du système nerveux » connu sous le nom d'Internet. Il s'est aussi préoccupé de l'utilisation artistique des médias tant anciens que récents. En effet, McLuhan a dévolu une attention spéciale à l'art en tant qu'espace dévolu au jeu expérimental avec les nouvelles inventions médiatiques, où l'effet des médias sur le sensorium et les liens sociaux pourrait être exploré. Toutes les questions de la spécificité du médium, des techniques mixtes, des inter-médiums et ce que Rosalind Krauss a appelé la « condition post-medium »⁸, sont classés dans la recherche contemporaine sous le terme d'« esthétique des médias ».

L'esthétique des médias cherche aujourd'hui à ranimer les ambitions du projet de McLuhan en revenant à une pensée qui traverse les frontières des mass media, des médias artistiques et des formes technologiques, socio-économiques et politiques de médiation. Elle a ouvert dans les travaux de théoriciens comme Bernard Stiegler, Niklas Luhmann et Friedrich Kittler un monde de médiation totale dans lequel les frontières de la pensée

prennent un virage dialectique vers l'immédiat : la phénoménologie du non-médiatisé, du transparent et du non-codé. Ces temps-ci, lorsque j'enseigne l'étude des médias, je suis tenté de la rebaptiser « étude des immédias » ou, sur le modèle de la climatologie et de la météorologie, « médiarologie ».

Ces trois domaines ont fondé mes rapports et ruptures avec l'histoire de l'art. Je ne suis pas certain qu'il existe le moindre lien systématique entre les uns et les autres. Peut-être leur relation à l'histoire de l'art est-elle semblable aux relations contingentes des frontières nationales, et l'histoire de l'art peut-elle être comparée à la Suisse, un pays multilingue limité sur trois côtés par les entités nationales majeures que sont la France, l'Allemagne et l'Italie, la quatrième, celle de l'Autriche, ouvrant vers un Orient et une histoire orientaliste qui perturbe n'importe quelle synthèse européenocentriste ordonnée. Mais c'est sûrement là une fantaisie propre à un Américain ayant grandi dans les vastes espaces ouverts du désert occidental, et dont l'approche des disciplines et des frontières de domaines se résume dans la vieille ballade de cow-boy : « Don't fence me in ».

1. Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1971 [éd. orig. : *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, Princeton, 1956].
2. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média: les prolongements technologiques de l'homme* [éd. orig. : *Understanding Media: the extensions of man*, Londres/New York, 1964].
3. Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, 2000.
4. Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, Paris, 1969, en particulier le chapitre « Iconographie et iconologie » [éd. orig. : *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on art history*, Garden City (NY), 1955].
5. William J. Thomas Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, 2005.
6. Sur les dialectiques de la culture visuelle, voir William J. Thomas Mitchell, « Showing Seeing, », dans Mitchell, 2005, cité n. 5, p. 336-356 ; sur celles du spectacle et de la surveillance, voir William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*, Chicago, 1994, p. 326-327.
7. Jean-Paul Sartre, « Le Regard », dans *L'Être et le Néant*, Paris, 1943, chap. IV ; Franz Fanon, « Algeria Unveiled », dans *Decolonization: Perspectives from Now and Then*, Londres, 2004, chap. I/5.
8. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, 2000.