Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image.
Conférences Adorno, Francfort 2007*

Trad. de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Éd. La Découverte, coll.
Politique et sociétés, 2015 [2007], 384 pages

Paul Bernard-Nouraud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10553>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.10553

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 409-410

ISBN : 9782814302839

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Paul Bernard-Nouraud, « Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007* », *Questions de communication* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10553> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10553>

manières dont, une fois requalifiées, les œuvres d'art et les processus de création compris au prisme des TIC permettent l'ouverture vers de nouveaux modes de fonctionnement esthétique, désormais orientés vers l'interaction sociale et la circulation dans l'espace public.

Flore Di Sciullo

Carism, université Paris 2 Panthéon-Assas, F-75006
disciullo.flore@gmail.com

Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*

Trad. de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Éd. La Découverte, coll. Politique et sociétés, 2015 [2007], 384 pages

Horst Bredekamp est un scrutateur. C'est d'ailleurs en scrutant les lignes de la gravure du frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes (*Stratégies visuelles de Thomas Hobbes*, trad. de l'allemand par Denise Modigliani, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2003 [1999]) qu'il a pu réattribuer l'œuvre à Abraham Bosse tout en démontrant la centralité d'une telle représentation dans la pensée politique du philosophe ; c'est en scrutant les *marginalia* des manuscrits de Charles Darwin (*Les Coraux de Darwin*, trad. de l'allemand par Christian Joschke, Paris, Presses du réel, 2008 [2005]) qu'il a démontré combien « l'esprit constructif de l'iconologue » dont celui-ci jouissait lui a permis de trouver la forme visuelle à même de développer en la condensant sa théorie de l'évolution. Bien sûr, les scrupules inhérents à la scrutation elle-même peuvent la faire paraître, par moments, légèrement ennuyeuse, mais les repérages qu'elle permet comme les démonstrations auxquelles elle donne lieu sont en réalité tout à fait passionnants, d'autant plus que cette forme d'examen n'est, en fin de compte, qu'une variante scientifique du regard attentionné ; c'est pourquoi Horst Bredekamp se situe dans la lignée d'Alois Riegl aussi bien que de Walter Benjamin et d'Aby Warburg.

De ce dernier, l'auteur de la *Théorie de l'acte d'image* a notamment retenu le principe méthodique selon lequel « il est impératif de prendre au sérieux les images les plus insignifiantes » (p. 284). Postulat qui implique non seulement d'entreprendre une histoire de l'art qui soit également une anthropologie iconographique, mais aussi de dresser à travers elle le tableau d'une culture visuelle qui dessine en un même mouvement une vision politique. Ainsi la « phénoménologie de l'image active » (p. 17) que propose Horst Bredekamp dans ce recueil (issu des conférences de Theodor W. Adorno qu'il dispensa à Francfort en 2007) se fonde-t-elle sur la thèse selon laquelle, « sans élément iconique, une compréhension moderne du monde semble

impossible » (p. 11) ; ceci dans la mesure où les images « ne sont pas une réalité dérivée, mais une forme qui constitue une condition nécessaire de la réalité » (p. 307). En d'autres termes, l'enjeu de l'ouvrage n'est rien moins que de rendre compte de l'étonnant écart entre l'« infime matérialité » des images (ainsi qu'il la définissait dans un entretien récent : *Télérama*, 03/01/16) et leur pouvoir de faire l'histoire – leur capacité d'action.

En ce sens, l'auteur remonte jusqu'à la puissance représentative de l'image rhétorique ou poétique, son *enargeia*, telle que la définit Aristote lorsqu'il fait de sa capacité à « mettre sous les yeux » la condition d'un discours réussi, emportant l'adhésion de ses auditeurs soudain dotés d'un sens de la vue rénové d'après lequel ils peuvent juger. Convaincu que le langage se déploie sur un socle d'images, Horst Bredekamp propose une typologie de l'acte d'image qui peut être schématique (chapitre 3, pp. 93-158) – en ce qu'il fournit à l'action l'image qui lui convient –, substitutif (chapitre 4, pp. 159-214) – l'image remplaçant le corps qu'elle représente et inversement – ou bien intrinsèque (chapitre 5, pp. 215-286) – l'image agissant elle-même, souvent sur le mode de la pétrification, sans interaction ni échange avec celui qui la regarde ; l'ensemble visant à une définition de la nature de l'acte d'image (chapitre 6, pp. 287-308). Ainsi que s'y prête le format des conférences, et observant là aussi le principe d'Aby Warburg pour lequel, écrit-il, « une page de journal est aussi importante qu'une fresque de Raphaël » (p. 283), sa typologie accueille des exemples provenant de tous horizons (de la Vierge d'or d'Essen aux performances scéniques de Michael Jackson), au risque que l'étendue d'un tel corpus n'entame quelque peu l'attention portée à chacune des œuvres qui le composent.

Cependant, à ce déséquilibre sans doute inévitable, fait contrepoids une certaine inquiétude vis-à-vis des images qu'on ne trouvait que de manière occasionnelle dans les précédents ouvrages de l'auteur qu'on a cités dès lors qu'il y recherchait leur capacité à façonner la vision et, à travers elle, à informer les conceptions de penseurs comme Thomas Hobbes et Charles Darwin. Avec *Théorie de l'acte d'image*, l'auteur va plus loin puisque, en envisageant la puissance inquiétante de l'image, il aborde aussi son pouvoir destructeur. Horst Bredekamp écrit ainsi que « les corps peuvent être détruits au nom des images : c'est en cela que réside la perversion potentielle de l'acte d'image substitutif », mais c'est pour ajouter aussitôt, de nouveau d'après Aby Warburg, que « les images peuvent aussi dompter ces forces destructrices dans une stratégie d'apaisement : tel est le potentiel propre des "formules de *pathos*" » (pp. 284-285).

Reste que, en faisant précéder cette question qu'il aborde depuis l'iconoclasme par celle des effigies, Horst Bredekamp met le doigt au point exact où la destruction des images rejoint celle des corps. Or, c'est précisément ce revers qui demeure encore peu analysé par l'histoire et la théorie de l'art. Si, en détruisant des images, l'iconoclaste leur prête une « vie » qu'il leur dénie (dénier au nom duquel il les détruit) au point que, en vérité, « l'agression iconoclaste confirme ce qu'elle rejette » (p. 193), « avec la modernité, les attaques iconoclastes ont visé le caractère artistique des objets attaqués : ce n'était plus désormais un corps de substitution qui était attaqué dans l'image, mais l'image en tant qu'image » (p. 194). Il y a là en somme un double mouvement qui n'est encore résolu ni dans un sens, ni dans l'autre, et qui, pour cette raison, appelle un approfondissement à la fois théorique et pragmatique. En effet, les formes terroristes d'iconoclasme qui visaient les auteurs même de ces images mettent en évidence une confusion entre l'idée et le fait – ce par quoi on reconnaît le fanatisme – qui est pourtant aussi productrice et pourvoyeuse d'images, et en un mot iconodoule.

En se plaçant résolument dans le champ de l'actualité, Horst Bredekamp ose une comparaison à la fois théorique et visuelle (dans la mesure où elle est illustrée, et l'illustration est peut-être là plus saisissante encore que le propos) entre la destruction en mars 2001 des deux Bouddhas de Bamiyan et celle, quelques mois plus tard, du World Trade Center à New York : « La question de savoir si la destruction des deux statues géantes fut pensée comme le point de départ symbolique de l'attaque contre les tours jumelles de New York n'a, jusqu'à présent, pas été explorée », écrit-il avant de conclure que « le lien éventuel entre les deux événements relève encore du mystère. » (p. 209) Or, si une telle corrélation demeure indiscutablement mystérieuse en termes de causalité, elle l'est beaucoup moins dès lors que l'on se situe au plan structurel sur lequel l'auteur lui-même fonde sa théorie. Il apparaît en effet que les images façonnent autant leur propre destruction qu'elles informent et documentent celle des corps réels et non seulement de leurs effigies, ou, plus exactement, qu'elles autorisent que l'on attente aux corps comme s'ils étaient des figures, c'est-à-dire les représentations que l'on s'est faites d'eux ; corps ainsi rendus vulnérables et « défigurables » à l'envi.

Autrement, on ne comprendrait pas que les mêmes iconoclastes contemporains réalisent d'innombrables images d'une violence extrême et spectaculaire. Lorsque Horst Bredekamp évoque les « photographies montrant des exécutions de partisans trouvées dans les portefeuilles de soldats allemands tombés au cours de la Seconde Guerre

mondiale », clichés que l'on peut considérer dans ce contexte comme des précédents, voire comme des prototypes, il les apparente à « des talismans à visée conjuratoire » (pp. 211-212), ce qu'ils sont peut-être aussi. Toutefois, ainsi que s'y est efforcé Bernd Hüppauf, et quoiqu'on puisse émettre de nombreuses réserves quant à la portée que celui-ci a donnée à ses propres interprétations, ces images s'inscrivent également d'un point de vue formel dans une tradition artistique (en l'occurrence celle du pittoresque) qui participe d'une déréalisation des corps ainsi réduits à des éléments iconographiques, laquelle autorise finalement qu'on les traite comme tels dans la réalité. Si l'art est toujours une violence faite au réel, il a aussi constitué un cadre autorisant la perpétration de la violence réelle, sans quoi on ne comprendrait effectivement pas la passion – pour ne pas dire ici la pulsion – iconographique autant qu'iconoclaste qui anime tous les mouvements totalitaires jusqu'aujourd'hui.

Reste la survivance des images, y compris lorsqu'elles se retournent contre ceux qui les produisent, ou bien leur échappent ; la notion d'acte d'image intrinsèque étant contenue dans tout acte d'image substitutif. L'image se soustrayant à son programme, y compris à la valeur programmatique qu'elle comporte, redevient œuvre et devient document. Elle intègre une culture et la débord ; excédant jusqu'à ses langages, elle provoque de nouvelles traductions, de nouvelles représentations. Là se tient la *Théorie de l'acte d'image* d'Horst Bredekamp comme anthropologie des constantes et des transformations iconiques, au point où l'image devenue intraduisible résonne avec celles d'avant, au point où l'image restante aujourd'hui n'est plus l'image voulue d'alors, l'anthropologie se soutenant dès lors d'une morphologie. Et c'est parvenu à ce point qu'il importe qu'on la scrute à nouveau – que l'on redouble d'attention à son égard – puisque, à partir d'elle, une certaine vision du monde est en jeu.

Paul Bernard-Nouraud

Cral, École des hautes études en sciences sociales, F-75006

Simon DANIELLOU, Ophélie NAESSENS, dirs, *Quand l'artiste se fait critique d'art. Échanges, passerelles et résurgences* Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, 2015, 196 pages

S'inscrivant dans un cycle de recherche sur la forme dialogique des écrits d'artistes conduit au sein du laboratoire Arts : pratiques et poétiques de l'université Rennes 2, l'ouvrage inclut les actes de la journée interdisciplinaire d'études doctorales *L'artiste critique d'art*, organisée le 10 mai 2012 à Rennes, et des contributions complémentaires de docteurs et jeunes chercheurs.