Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle

49 | 2014

1814-1815. Expériences de la discontinuité

Le XIX^e siècle au prisme des visual studies

Entretien de Quentin Deluermoz et Emmanuel Fureix avec Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam, Vanessa Schwartz

Quentin Deluermoz, Emmanuel Fureix, Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam et Vanessa Schwartz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4754>

DOI : 10.4000/rh19.4754

ISSN : 1777-5329

Éditeur

La Société de 1848

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 139-175

ISSN : 1265-1354

Référence électronique

Quentin Deluermoz, Emmanuel Fureix, Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam et Vanessa Schwartz, « Le XIX^e siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 49 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4754> ; DOI : 10.4000/rh19.4754

Tous droits réservés

Le XIX^e siècle au prisme des visual studies

ENTRETIEN DE QUENTIN DELUERMOZ ET EMMANUEL
FUREIX AVEC MANUEL CHARPY, CHRISTIAN JOSCHKE,
SÉGOLÈNE LE MEN, NEIL McWILLIAM, VANESSA
SCHWARTZ

Il y a une vingtaine d'années émergeait dans le paysage intellectuel international le champ des *Visual culture studies*. À un moment où le flux des images et leur puissance suscitaient de nouveaux questionnements, ce « champ mouvant » proposait de saisir non seulement l'image dans toutes ses dimensions et supports, mais la « fabrique visuelle de[s] société[s] »¹, les dispositifs de vision et les modalités du regard. Une telle ambition supposait de faire dialoguer l'histoire, l'histoire de l'art, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie, la psychanalyse, etc. Foisonnant, parfois marginalisé, ce courant de recherche demeure souvent mal connu des historiens français, et de ceux du XIX^e siècle en particulier. Pourtant, ce siècle de profusion de l'image, d'hypertrophie de l'œil et de métamorphose de la vision, se prête plus qu'un autre aux interrogations sur les « cultures visuelles ».

La *Revue d'histoire du XIX^e siècle* souhaitait apporter à ses lecteurs l'éclairage de spécialistes de ces questions fondamentales pour l'identité du XIX^e siècle. Le questionnaire propose cinq entrées successives dans un XIX^e siècle lu au prisme des *visual studies* : les généalogies multiples de ce courant (dont la rupture intellectuelle est quelquefois hypertrophiée) ; le surgissement d'une nouvelle culture visuelle, assise sur la « reproductibilité technique » ; les usages sociaux des images et leur rôle dans la construction des identités ; l'apparition d'un nouveau « régime scopique » et enfin les effets de tels questionnements sur le traitement des sources et les frontières disciplinaires.

Les participants à cet entretien croisé sont des spécialistes venus aux *visual studies* par des cheminements intellectuels distincts. Ils appartiennent à des générations différentes, certains sont des historiens, d'autres des historiens de l'art, mais ils partagent une préoccupation forte : interroger les hiérarchies de formes et de sens, appuyer les emprunts théoriques sur des terrains empiriques solides (et réciproquement), rendre au XIX^e siècle une intelli-

1. Gil Bartholeyns, « Voir le passé : histoire et culture visuelles », in Christophe Granger [dir.], *À quoi pensent les historiens ? Faire de l'histoire au XXI^e siècle*, Paris, Autrement, 2013, p. 149-164.

gibilité nouvelle par l'image, saisie dans tous ses états. L'entretien, conçu moins comme un véritable débat que comme un échange d'expériences et une confrontation de regards, a été réalisé par écrit.

Les intervenants font naturellement écho à leurs travaux au cours de l'entretien, contentons-nous pour l'heure d'évoquer – trop – brièvement leurs principaux champs d'investigation : **Manuel Charpy** est un spécialiste de la culture matérielle, du vêtement, de la mode, des collections et des intérieurs bourgeois ; **Christian Joschke** a travaillé sur la pratique amateur de la photographie dans l'Allemagne de Guillaume II et sur ses modes d'action sur le monde social ; **Ségolène le Men** est l'auteur de nombreux travaux sur l'histoire du regard, de l'imagerie, de la pédagogie de l'image, des relations entre art et littérature ; **Neil McWilliam**, spécialiste des cultures visuelles, a beaucoup travaillé sur les rapports entre esthétique et politique dans la France du XIX^e siècle, des socialismes « utopiques » aux nationalismes ; **Vanessa Schwartz**, enfin, a successivement travaillé sur la « spectacularisation » du réel dans le Paris fin-de-siècle, puis sur le cinéma et le photojournalisme dans une perspective d'histoire des cultures visuelles. Leurs réponses montrent la diversité et la fécondité, passée et à venir, d'un courant de recherche qui peut intéresser de multiples pans de l'histoire du XIX^e siècle.

Quentin Deluermoz et Emmanuel Fureix – Comment définiriez-vous les *visual studies* et comment percevez-vous leur généalogie intellectuelle ? Quelles approches, quels auteurs, quels concepts ont eu le plus d'influence sur vos propres pratiques de recherche ? En quoi les *visual studies* ont-elles (ou non) inventé de nouveaux objets et participé à un élargissement de l'histoire des représentations et des imaginaires sociaux ? Ces renouvellements ont-ils modifié les frontières disciplinaires, notamment entre histoire et histoire de l'art ?

NEIL McWILLIAM — Sur le plan théorique et disciplinaire, les *visual studies* sont fondamentalement hybrides – ce que l'on pourrait considérer à la fois comme une force et comme une faiblesse. En appréhendant la production visuelle de manière extensive, elles remettent en question la fixation traditionnelle de l'histoire de l'art sur la qualité esthétique et ouvrent la possibilité de poser des questions auparavant marginalisées ou totalement exclues des recherches sur la culture matérielle. Moins préoccupées par les œuvres exceptionnelles et les individus célèbres les ayant créés, les *visual studies* – du moins en principe – incorporent le vernaculaire, l'éphémère et l'anonyme, et elles les intègrent dans des processus sociaux plus larges, plutôt que de les limiter – comme l'a si souvent fait l'histoire de l'art – à la recherche ésotérique de questions formelles ou biographiques, séparant l'œuvre d'art du monde, de ses conflits et ses contradictions. À cet égard, les *visual studies* dérivent,

du moins en partie, de l'histoire sociale de l'art, qui est apparue, en particulier aux États-Unis et au Royaume-Uni, comme une force puissamment perturbatrice pendant les années 1970 et 1980, avant de s'intégrer en grande partie à l'histoire de l'art dominante au cours des deux dernières décennies. La réticence de l'histoire sociale de l'art à renoncer au canon (notamment en ce qui concerne l'étude de l'art français au XIX^e siècle), fut peut-être son plus grand défaut, en dépit d'un remarquable héritage constitué par les études sur des artistes tels que David, Courbet, Manet, et les impressionnistes². Les *visual studies* promettaient de sortir des limites du canon pour apporter à la caricature, au journalisme graphique et à l'imagerie publicitaire le même sérieux analytique que celui qui fut réservé à *Olympia* ou à *La Grande Jatte*.

Tout comme l'histoire sociale de l'art, les *visual studies* puisent dans un vaste éventail théorique, largement inspiré par le féminisme, la sémiologie, le poststructuralisme, le marxisme et la psychanalyse, même si la remise en question ouvertement politique des normes culturelles, au cœur du travail d'une génération antérieure (celle de T.J. Clark, Albert Boime, Andrew Hemingway, et Linda Nochlin³) est généralement moins apparente. Il en va de même, me semble-t-il, du goût pour l'enquête historique, qui avait fourni à l'histoire sociale de l'art de solides fondations, en comparaison d'ingrédients théoriques plus instables. Les *visual studies*, qui se sont développées en parallèle à la révolution des technologies numériques, et à la transformation de la sphère culturelle qui en résulte, se sont principalement intéressées à l'analyse de la prolifération des formes visuelles dans la société contemporaine. Révélatrices d'un éloignement plus général par rapport à l'enquête historique, les *visual studies* – en tant que nouvelle méthodologie distincte – n'ont pas encore eu d'impact comparable sur l'étude du passé. La compréhension historique de la représentation, de la réception et des technologies, ainsi que l'investissement idéologique des formes visuelles, restent ancrés dans des méthodologies développées ailleurs : non seulement au sein de l'histoire sociale de l'art, mais également dans des domaines secondaires de l'enquête historique et littéraire, inspirée par le néo-historicisme et l'adoption d'idées venant d'auteurs phares des études culturelles tels que Stuart Hall⁴. D'une grande importance également fut la contribution d'historiens tels que Lynn Hunt, John Brewer et Raphael Samuel⁵ (ma propre formation pendant la

2. Cf. notamment Thomas Crow, *L'atelier de David : émulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1997 (1994 pour l'édition américaine); T. J. Clark, *Une Image du peuple : Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Villeurbanne, Art éd., 1991 (édition anglaise, 1973); T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, A.A. Knopf, 1985; Robert Herbert, *L'impressionnisme : les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1988 (édition américaine, 1991).

3. Cf. par exemple Albert Boime, *A Social History of Modern Art 1750-1871*, quatre tomes publiés par Chicago University Press entre 1990 et 2007; Andrew Hemingway, *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; Linda Nochlin, *Realism*, New York, Penguin Books, 1977.

4. Stuart Hall, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Paris, éditions Amsterdam, 2008.

5. Cf. Lynn Hunt, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1984; John Brewer, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth*

période sombre de thatchérisme en Grande-Bretagne doit beaucoup à l'inspiration de Samuel et du groupe d'historiens culturels, actif au sein du *History Workshop* à Londres et Oxford).

Il convient d'observer que le contexte fut un peu différent en France, où nombre de grands érudits ont fait peu de cas, au début, de l'histoire sociale de l'art et où l'intérêt pour les *visual studies* s'est développé relativement lentement. Le caractère conservateur de l'histoire de l'art française pendant les années 1980 et 1990 a cependant progressivement laissé la place à une ouverture plus large au cours de ces dernières années (grâce en grande partie à l'Institut national d'histoire de l'art). Si plusieurs historiens de l'art sont restés sceptiques par rapport aux axes de recherche transgressant le cadre d'isolement esthétique de la grande œuvre d'art (rejetées en tant que déviation « anglo-saxonne », corrompue par la « sociologie »), les historiens comme Maurice Agulhon, Philippe Ariès, Mona Ozouf et Michel Vovelle⁶ ont quant à eux exploré des façons d'envisager le passé et tracé des pistes qui furent suivies plus tard par les tenants des *visual studies*. Il convient de rappeler, également, que le Musée d'Orsay, dans sa conception initiale, fut destiné à devenir un « musée global du XIX^e siècle » – et que les premières expositions telles que celles dédiées aux « Journalistes », aux « Livres d'enfants, livres d'images » et à « L'affiche de librairie au XIX^e siècle » sont restées fidèles à l'objectif originel – qui s'est beaucoup moins manifesté au cours de ces dernières années.

VANESSA SCHWARTZ — La réponse de Neil McWilliam est louable par sa précision et son excellente explication d'un croisement intellectuel entre l'histoire et l'histoire de l'art. Je suis aussi particulièrement interpellée par sa référence au Musée d'Orsay, qui joua un rôle important dans le développement d'une approche particulière de la culture visuelle, et qui contribua à attribuer une si grande place à l'histoire de France dans ce champ de recherche. Le musée s'est ouvert en 1986, alors que ma génération fréquentait encore les bancs de l'université. Il facilita une réflexion synchronique sur des formes culturelles à la fois hautes et basses. En tant que musée consacré à un moment historique, il possédait à l'origine une étonnante galerie introductive de trois étages, « la galerie des dates », (malheureusement supprimée depuis), qui liait les objets du musée aux événements historiques classiques, plutôt qu'à l'histoire des styles et courants artistiques. Les arts populaires y étaient représentés par des affiches et des photographies, par le cinéma, la danse, l'architecture (la maquette de l'Opéra reste l'attraction incitant à par-

Century, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997; Raphael Samuel, *Theatres of Memory, Past and Present in Contemporary Culture*, Londres, Verso, 1994, tome 1.

6. Cf. Maurice Agulhon, « La Statuomanie et l'histoire », *Ethnologie française*, 1978, tome 8, n° 2-3, p. 145-72, ainsi que ses nombreux travaux sur l'imagerie républicaine; Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983; Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976; Michel Vovelle, *Histoires figurales. Des monstres médiévaux à Wonderwoman*, Paris, Usher, 1989.

courir toute la longueur du premier étage) et le mobilier. Le musée eut même l'audace de juxtaposer des artistes académiques et avant-gardistes, comme Cabanel et Falguière aux côtés de Manet et Rodin. Cela nous a en quelque sorte ouvert les yeux sur une possible histoire de la culture visuelle, éloignée des classiques récits sur l'histoire de l'art.

L'envie d'étudier le XIX^e siècle fut guidée par une forme de présentisme, une approche généalogique qui considérait le siècle comme étant à l'origine de l'épistémé actuelle. Des historiens engagés, de tendance marxiste et féministe dans les années 1970, avaient déjà revisité le passé à la lumière de leur propre temps politique. Mais le présent est aujourd'hui devenu si important que nous avons commencé à négliger la contextualisation fine qui a longtemps singularisé la recherche en sciences humaines. La crise au sein de cette dernière ne résulte pas de l'accroissement des connaissances appliquées, mais plutôt d'une tyrannie du présent.

J'avancerais également l'hypothèse selon laquelle les *visual studies* nous ont rendus plus attentifs aux matériaux et pratiques visuels normatifs. L'histoire de l'art s'est spécialisée dans des individus apparemment exceptionnels (ou « d'avant-garde ») – typiquement ceux qui bouleversent ou rejettent la possibilité même d'une communication instrumentale. Les *visual studies* ont en revanche rendu possible une analyse fine des images informationnelles et communicationnelles, jusque là enfermées dans la culture commerciale ou institutionnelle. Or, les pratiques visuelles liées aux possibilités de communication (les images d'actualités en seraient un exemple) ont joué un rôle trop central dans l'expérience visuelle moderne pour être ignorées des chercheurs.

Je crois également que nous sommes en pleine redéfinition d'une généalogie intellectuelle du domaine des « cultures visuelles », qui pourrait bien faire passer au second plan la France du XIX^e siècle et les théoriciens classiques de la culture et des médias qui ont constaté son importance. En 1959, le critique culturel Lawrence Alloway poussa les défenseurs de la tradition humaniste à aborder la question de l'importance de la technologie. Il écrivit alors : « Une des raisons pour lesquelles les humanistes n'ont pas réussi à maintenir leur emprise sur les valeurs publiques est leur incapacité à gérer la technologie, laquelle est en train de transformer notre environnement, à travers ses produits, les mass media, ainsi que nos idées sur le monde et sur nous-mêmes⁷. » Alloway et les intellectuels *Techno-Pop* de l'*Independent Group* de Londres représentent ainsi une source importante pour les *visual studies*. Le champ s'appuya trop lourdement, dans son évaluation du fonctionnement de la culture, sur l'École de Francfort, la sémiotique française, l'École de Birmingham et les études culturelles. Plus précisément, la méfiance continuelle envers l'esthétique des mass media, associée à la nostalgie persistante d'une authentique « culture populaire », a reproduit la division au cœur de la polémique des « deux cultures », qui oppose l'art et la technique.

7. Lawrence Alloway, 'The Long Front of Culture', *Cambridge Opinion*, 17 (1959), p. 52.

Les *visual studies* pourraient poursuivre leur entreprise de renouvellement de la recherche en examinant les croisements entre la technologie et l'esthétique, ainsi que l'ont fait Bruno Latour et Friedrich Kittler. Dans cette perspective pourraient être relues les œuvres des intellectuels technophiles de l'après-guerre, tels Reyner Banham, Gyorgy Kepes et Marshall McLuhan, dont les idées furent largement rejetées ou ignorées jusqu'à récemment. Il serait peut-être temps également de réévaluer la phénoménologie de Merleau-Ponty.

MANUEL CHARPY — Outre ce qui est retracé par Vanessa Schwartz et Neil McWilliam, on peut sans doute faire remonter la généalogie des *visual studies* au XIX^e siècle lui-même. Nombre d'historiens, d'érudits, de sociologues, de bibliothécaires ont eu alors conscience d'une profonde mutation dans le paysage visuel. C'est par exemple le cas des bibliothécaires de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris – on trouve des équivalents à la British Library, à la New York Public Library et à la BnF –, qui accumulent, outre des milliers de reproductions photographiques, tous les documents qui circulent dans la ville, tous les « ephemera », l'immense masse d'imagerie grise qui submerge la ville. La collection – appelée longtemps « Actualités » et aujourd'hui « Documents éphémères » – est avant tout constituée d'images publicitaires qui témoignent de l'immense vertige, jeux de citations et de déplacements du visuel. Ces fonds témoignent aussi de la marée d'images qui submerge les sociétés – en particulier urbaines, occidentales et industrielles.

De la même façon, des amateurs (notamment l'iconographe et collectionneur John Grand-Carteret) ont collecté les images dans le but d'écrire une histoire visuelle. Ce n'est pas une coïncidence si au moment même où l'école méthodique se penche sur les documents, ces iconographes publient des sommes visuelles et que le monde de la photographie s'interroge sur le caractère documentaire de la photographie⁸. Ce « moment documentaire » à la fin du XIX^e siècle – contemporain des usages policiers de la photographie et du dessin – place le visuel dans le champ des sciences sociales – et en particulier de l'histoire⁹.

Les *visual studies* s'inscrivent dans ces traditions de collections et en sont aussi le fruit. Mais la notion de *visual studies*, importée il y a peu chez les dix-neuviémistes, a une forme d'efficacité en mettant clairement l'accent sur la vie des images. Ce n'est pas tant qu'elle les replace dans la sphère politique, sociale, économique – ce qu'a pu faire de longue date une certaine histoire

8. Voir par exemple, Eugène Trutat, *La photographie appliquée à l'archéologie, reproduction des monuments, œuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrits*, Paris, Gauthier-Villars, 1879; F. Martin-Sabon, *La Photographie documentaire*, Troyes, Paton, 1914. Sur le terme « documentaire », voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998. Pour une synthèse sur la question en cinéma, voir Erik Barnouw, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

9. À ce propos, cf. Catherine Clark, *Photography as History: Collecting, Narrating and Preserving Paris*, PhD, University of South-California, 2013.

de l'art – mais bien plus qu'elle redéfinit les objets-images dans un ensemble. Tout d'abord il me semble que l'apport le plus évident est de mettre en crise les hiérarchies – les hiérarchies culturelles entre œuvres d'art et imagerie (notamment commerciale) ; les hiérarchies sociales entre images savantes et images populaires. C'est d'autant plus nécessaire que ces hiérarchies sur lesquelles nous vivons sont en grande partie construites et réifiées par le XIX^e siècle – dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, le siècle de l'imagerie industrielle est aussi le siècle des « maîtres », des « chefs-d'œuvre », des collections et des musées. Et c'est d'autant plus vrai, et c'est le deuxième apport important peut-être, que les *visual studies* s'attachent aussi à toutes les formes de mise en image, à toutes les formes de mise en spectacle – elles peuvent comprendre le théâtre, la mise en scène commerciale des vitrines (études sur le *display*, notamment anglo-saxonnes), le tourisme. Troisième apport, tout aussi important, de cette notion : en s'intéressant aux images de toute nature, les *visual studies* forcent à une attention aux techniques – techniques de production, de reproduction, etc. – et à la matérialité des images, rejoignant en cela l'histoire de la culture matérielle. Pour l'espace domestique par exemple, le rôle des cadres, des sous-verres, des portraits transposés sur de la céramique réputée éternelle, est aussi déterminant pour comprendre la nature de l'image que la figuration elle-même. Autrement dit, les *visual studies* redonnent une pesanteur aux images et par là une matérialité mais aussi une localité et une mobilité. Quatrième point, par cette attention aux images sans hiérarchie, on s'attache aussi aux reproductions des œuvres – et les travaux comme ceux de Francis Haskell¹⁰ puis de Stephen Bann¹¹ ont ouvert la voie – et de cette façon à la circulation et à la réception des œuvres. Dernier apport des *visual studies* : elles soulignent que les images sont des produits pris dans une chaîne de protagonistes – des producteurs aux consommateurs (au sens de Michel de Certeau) en passant par les distributeurs – marchands de couleurs, éditeurs et vendeurs d'estampes, encadreurs, etc.

Reste que, malgré le pragmatisme de cette notion, les changements sont rares, en particulier en France. Car la notion reçoit un accueil paradoxal. D'une part, elle est reçue avec circonspection car elle semble s'inscrire dans des approches déjà effectives mais qui ne se plaçaient pas sous cette bannière – on peut penser aux travaux de Maurice Agulhon sur l'iconographie républicaine, ou encore de Christophe Studeny sur la vitesse et la manière dont elle transforme la vision, jusqu'à ceux, plus récents, de Bertrand Tillier sur la Commune, et bien sûr aux travaux de Gisèle Freund menés dans les années 1930 sous la direction de Walter Benjamin, qui ont renouvelé radicalement la manière d'aborder la photographie comme objet social. D'autre

10. Francis Haskell, *La Norme et le Caprice : redécouvertes en art. Aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986.

11. Cf. notamment Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2001.

part, la notion connaît une forte promotion – y compris en France où l’institution (notamment le CNRS) s’inquiète de rater un tournant épistémologique ou tout au moins un courant – en tant que nouveauté. Mais cet engouement pour une notion transdisciplinaire – qui relève de l’histoire mais aussi de la sociologie, de l’anthropologie, de la psychologie – se traduit essentiellement par une forme de captation par la psychologie cognitive qui par son vernis scientifique séduit les institutions. De fait, l’histoire n’occupe dans ce champ institutionnel qu’une place marginale et cherche sa reconnaissance par un traitement « scientifique » de l’image – traitement en séries et en bases de données, par des systèmes de grilles de lecture, etc. Si les apports d’une telle approche sont évidents, toute la phénoménologie, pourtant essentielle en l’espèce, passe à la trappe.

Quant aux frontières disciplinaires séparant histoire et histoire de l’art, elles demeurent prégnantes. Les monographies dominent de façon écrasante en histoire de l’art et s’il existe des recherches et des cours en histoire de la photographie et du cinéma, les images ordinaires – privées, publicitaires, etc. – sont très rarement questionnées ; l’histoire, elle, se tient globalement loin des images – sauf à revenir à une histoire des représentations.

CHRISTIAN JOSCHKE — Il faut s’entendre sur ce que l’on désigne par *visual studies*. Il est juste de révéler certaines traditions intellectuelles, qui font remonter l’intérêt des historiens pour l’image au XIX^e siècle, comme le fait brillamment Manuel Charpy. Mais si ces filiations sont utiles, je ne suis pas sûr qu’on puisse parler d’une tradition, ni même d’une école au sens où on peut l’entendre par exemple quand on parle de *cultural studies*. Dans ce dernier cas, il s’agit d’un groupe de sociologues constitué, d’un corpus de méthodes et de sujets d’étude bien identifiés.

Sur le plan de la recherche la notion de *visual studies* décrit une nébuleuse de travaux menés au cours des trente dernières années, qui s’orientent dans de nombreuses directions. Leur noyau commun est une série de corpus venus perturber les fondements de la discipline universitaire de l’histoire de l’art. Ce problème avait à l’origine un autre nom : celui de *visual culture*, comme l’exprime le « questionnaire », publié en 1996 par la revue *October*, pour réfléchir à la multiplication de travaux sur la « culture visuelle », notamment les travaux de Svetlana Alpers, Michael Baxandall ou Jonathan Crary¹². Il s’agit pour eux de comprendre ce qu’ils appellent une « culture de la vision », autrement dit d’historiciser un concept physiologique, de montrer comment les mentalités, la culture technique, l’imagerie populaire ont agi sur la perception visuelle et le statut de la vision dans l’ordre des sens. Les œuvres d’art étaient, dans ce cas, intégrées au sein d’une « culture visuelle » influencée par des instruments de perception (microscope, télescope, stéréoscope) et

12. Collectif, « Visual Culture Questionnaire », *October*, vol. 77, été 1996, p. 25-70.

d'autres ressources pratiques et théoriques dans le rapport aux images. Cela revenait à abandonner le caractère central de l'œuvre d'art dans l'étude de l'histoire de l'art et à inclure une dimension transdisciplinaire en recourant sans discrimination à l'histoire de la philosophie, à l'histoire de la culture populaire, à l'histoire de l'art, pourvu que ces sources nous renseignent sur le rapport des hommes et des femmes à la « vision ».

Mais si l'on prend la notion de *visual studies* dans une acception plus large, alors il faut insister, comme l'ont très bien souligné Neil McWilliam et Vanessa Schwarz, sur l'élargissement du corpus étudié, marqué par l'intégration d'objets relevant de la culture populaire. C'est là un vieil héritage de l'histoire sociale de l'art¹³. Toutes les discussions tournaient autour du mythe de l'autonomie de l'œuvre d'art, un mythe qu'il convenait alors de remettre en question en élargissant les corpus étudiés, pour montrer l'influence que la culture populaire, l'image publicitaire, l'illustration, la photographie exerçait sur les Beaux-Arts, ou pour mettre au jour les imaginaires sociaux des artistes. De ce point de vue, on peut dire que lorsque Crary met en rapport la philosophie de Schopenhauer et la physiologie de Wilhelm Muller avec l'invention du stéréoscope ou la peinture impressionniste, les défenseurs d'une autonomie des avant-gardes peuvent s'irriter. Il élargit la palette des objets sans tenir compte des hiérarchies établies de longue date par la discipline et qui président à la constitution des collections patrimoniales. Mais là où l'histoire sociale de l'art faisait clairement la différence entre le « texte » et le « contexte », la notion de « culture visuelle » quant à elle abandonne cette distinction au profit d'une histoire « du regard », qui ne cherche plus à interpréter un corpus d'œuvres d'art limité.

Dans un contexte très différent, ce qu'on a appelé *iconic turn* décrit un phénomène encore plus flou que les *visual studies*. Mais il a contribué à requalifier les objets primaires de l'histoire de l'art et à encourager une approche transdisciplinaire. Plutôt que de parler d'art, on parle d'image. Il est significatif qu'un institut comme celui de l'Université Humboldt de Berlin se nomme désormais *Institut für Kunst - und Bildwissenschaft* (Institut de science de l'art et de l'image). La notion d'image a été réintroduite au cœur de la discipline de l'histoire de l'art de deux manières certes différentes mais concomitantes. La première est le fonctionnalisme de Hans Belting. Au moment où David Freedberg travaillait à son livre sur le « pouvoir des images », Belting publia quant à lui un des ouvrages majeurs de l'histoire médiévale, *Image et culte*, où l'accent était mis sur la notion d'image et non plus d'art. Le sous-titre du livre était « une histoire des images avant l'époque de l'art ». Belting renonçait à la domination des critères esthétiques dans le

13. Pensons à l'excellent article de Meyer Shapiro sur Courbet ('Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 4, n° 3-4, avril 1941 – juillet 1942, p. 164-191), ou aux travaux réalisés dans le contexte des mouvements étudiants de 1968, en particulier ceux de T. J. Clark, Klaus Herding, Martin Warnke.

vocabulaire analytique au profit de questions sur les usages rituels et liturgiques des images. La différence qu'il faisait entre œuvre d'art et image avait aussi une portée méthodologique plus large, c'est pourquoi l'influence de cet ouvrage fut majeure sur l'histoire de l'art, y compris l'histoire moderne ou contemporaine. La notion d'« image » fut également réintroduite d'une autre manière. Horst Bredekamp dans son livre paru en 1993, *Antikensehensucht und Maschinenglauben*¹⁴, étudie la tradition des cabinets de curiosités des XVII^e et XVIII^e siècles sous l'angle d'une culture commune des arts et des sciences. Il y a, dans les cabinets de curiosités, une continuité entre *artificialia* et *realia*, qui laisse entrevoir une sorte de pensée associative, de chaos producteur de représentations scientifiques du monde. Ce livre s'inscrivait dans une plus large remise en question d'un point de vue poppérien de l'histoire des sciences, porté dans les mêmes années par Paul Feyerabend dans *Wissenschaft als Kunst*¹⁵ et, en sociologie, par Bruno Latour¹⁶. L'image se situe pour lui à l'articulation de trois domaines : science, art et politique. Elle est porteuse d'influences réciproques entre ces domaines qu'on croyait séparés. Plus largement, le tournant visuel prôné par Bredekamp consistait à réévaluer la place des images dans l'ordre des sciences humaines en général. On voit donc bien que la notion de *visual studies* comprend une très large palette de travaux qui, aussi divers soient-ils, ont pour point commun de réévaluer le statut des images indépendamment de l'art.

SÉGOLÈNE LE MEN — *Visual studies*, terme anglo-américain qui englobe à la fois *visual arts*¹⁷ et *visual culture*, et qui reste associé aux travaux de T.J. Clark, de Linda Nochlin, de Robert L. Herbert, de Jonathan Crary, de Norman Bryson, de Michael Baxandall, ou de Mieke Bal, a été récemment introduit en France dans les débats – cet entretien en témoigne – et y apparaît désormais dans le paysage de la recherche universitaire¹⁸. L'accent porté sur le visuel désigne un domaine de recherche qui couvre l'histoire des images au sens large, par réaction contre le logocentrisme longtemps dominant dans les sciences humaines et sociales. Cette approche a la singularité de s'appuyer sur l'expérience du visuel, quel que soit le type d'objet considéré, ce qui a permis de nouveaux chantiers de recherche ouverts et décloisonnés.

Je me concentrerai sur la prise en compte d'une autre histoire de l'art en France à partir des années 1970, et, comme y invite le questionnaire, sur les publications qui ont inspiré mes pratiques de recherche, et que j'ai connues au cours de mes études où j'ai eu la chance, non seulement de lire

14. Horst Bredekamp, *La nostalgie de l'antique : statues, machines et cabinets de curiosités*, Paris/New York/Amsterdam, Diderot éditions, 1996.

15. Paul Feyerabend, *La science en tant qu'art*, trad. Françoise Périgaut, Paris, Albin Michel, 2003.

16. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte & Syros, 1997.

17. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth, Penguin, 1993.

18. En 2012 a ainsi paru un numéro spécial *Approches visuelles : une chance pour l'histoire de l'art ?* de la revue *Histoire de l'art*, dirigé par Anne Lafont.

des livres, mais aussi d'assister aux séminaires – parfois confidentiels – ou aux cours publics de grands intellectuels. Il n'y a certes pas eu alors de mot spécifique pour désigner ce domaine des *arts and visual studies*, mais de nouvelles approches ont été inaugurées par les travaux de Hubert Damisch¹⁹, Louis Marin²⁰, Gilbert Lascault²¹ et Jean-François Lyotard²². Elles ont été encouragées par la publication de traductions, auxquelles ont parfois contribué les historiens de l'art : outre celle des écrits de Charles Peirce (introduisant dans sa théorie du signe les concepts d'icône et d'index)²³, il y eut celle du livre de Frances Yates par Daniel Arasse²⁴, et surtout celle, fruit d'un travail collectif, d'essais de Meyer Schapiro réunis sous le titre programmatique et neuf de *Style, artiste, société* (Gallimard, 1982)²⁵. Il y eut un foisonnement de tentatives nous apparaissant comme une alternative à l'histoire de l'art dominante, dite « traditionnelle », qui se préoccupait avant tout de questions d'attribution et de *connoisseurship*, dans une période où les clivages politiques d'après 1968 étaient importants.

À toutes les références déjà indiquées par les autres participants, j'aimerais ajouter l'apport de textes courts et décisifs comme *Words and Pictures*, de Meyer Schapiro²⁶, ou ceux qui composent le recueil *Aberrations* du médiéviste Jurgis Baltrusaitis²⁷. Mais aussi d'articles, parfois collectifs, parus dans des revues telles qu'*Actes de la recherche en sciences sociales*, *Critique*²⁸, *Communications*²⁹, *Europe*³⁰, *Macula*, ainsi que de numéros spéciaux marquants : par exemple *Littérature et peinture en France 1830-1890*³¹, *Sociologie de l'œil*³², ou encore *De l'imagerie populaire contemporaine*³³. Le renouvellement des approches a effectivement conduit à modifier les liens entre histoire et his-

19. Hubert Damisch, *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

20. Louis Marin, *Études sémiologiques : écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971 ; *id.*, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977.

21. Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.

22. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

23. Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle*, Paris, Le Seuil, 1978.

24. Frances Yates, *L'Art de la mémoire* (traduction de Daniel Arasse), Paris, Gallimard, 1975.

25. Y participèrent notamment Daniel Arasse (article « style » de 1953) et Jean-Claude Lebensztejn (« Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques »).

26. Meyer Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Paris, La Haye, Mouton, 1973.

27. Cf. notamment « physiognomonie animale », in Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations Quatre Essais sur la légende des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1957, p. 7-46.

28. Yves-Alain Bois, Jean-Claude Bonne, Christian Bonnefoy, Hubert Damisch, Jean-Claude Lebensztejn, « La raie », *Critique*, août-septembre 1973, n° 315-316, p. 679-690.

29. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1974, p. 40-51 (article repris dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982).

30. Louis Marin, « Préface-image, le frontispice des Contes de Perrault », *Europe*, Charles Perrault, n° 739-740, novembre-décembre 1990, p. 114-122.

31. Jean-Paul Bouillon, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro spécial *Littérature et peinture en France 1830-1900*, novembre-décembre 1980, p. 880-899.

32. *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 40, novembre 1981.

33. *Ethnologie française*, numéro spécial *De l'imagerie populaire contemporaine*, n° 1983-3 (Le numéro aborde notamment la carte postale, ses collectionneurs, ses premières « banques d'images »).

toire de l'art, grâce au triple apport du marxisme, du structuralisme et de la psychanalyse³⁴.

La question de l'image, magistralement introduite par Michel Foucault dans le prologue sur « Les Ménines » dans *Les mots et les choses*, pouvait être posée depuis la philosophie (Jacques Derrida), la sociologie de l'art (Raymonde Moulin), l'histoire des mentalités (Michel Vovelle), l'histoire des écritures ordinaires et de l'épistolarité, l'histoire de l'éducation (Jean Hébrard³⁵ et Dominique Julia³⁶), l'histoire de la presse, de l'édition et de la lecture (Henri-Jean Martin et Roger Chartier³⁷) et l'histoire des représentations politiques (Christian Jouhaud, Maurice Agulhon). Elle l'était également à partir de la sémiologie (Algirdas Greimas, Julia Kristeva), de la pragmatique (Oswald Ducrot), de la psychanalyse qui inspirait par exemple les travaux de Marc Soriano sur les contes de Perrault. Elle était enfin abordée par la sémiologie du texte et de l'image, et leurs hybridations dans un domaine sans nom pour lequel Michael Nerlich devait en fin de compte forger celui d'iconotexte³⁸.

Ce dernier domaine n'était alors enseigné que dans l'UFR « Sciences des textes et documents » de l'université Paris 7 qui publiait une revue, 34-44, devenue ensuite *Textuel*. Ce n'était pas seulement entre histoire de l'art et histoire que se transformaient les frontières disciplinaires par de nouveaux chantiers, mais aussi entre lettres et histoire de l'art, à partir de nouvelles thématiques. Ainsi Anne-Marie Christin³⁹, récemment disparue, avait-elle fondé à Paris 7 un Centre d'étude de l'écriture où elle défendait une théorie sur l'origine visuelle de l'écriture⁴⁰. Les systèmes d'écriture à travers les civilisations étaient comparés sous l'angle de la visualité, et l'on discutait notamment de l'histoire de la bande dessinée et des mangas⁴¹. Béatrice Fraenkel y poursuivait sa thèse sur la signature⁴², et c'est là que je préparai la mienne sur

34. Henri Zerner, « L'art », in Jacques Le Goff et Pierre Nora [dir.], *Faire de l'histoire, tome II Nouvelles approches*, Paris, Gallimard, 1974 (folio Histoire 1986, p. 245-269).

35. Jean Hébrard, « À propos de deux portraits de Saint Jérôme lisant (lectures et lecteurs en Europe médiévale) », *Littoral*, 1, 1981, p. 124-139. Jean Hébrard, « Por uma bibliografia material das escritas ordinárias : o espaço gráfico do caderno escolar (França, séculos XIX e XX) », *Revista Brasileira de História da Educação*, 1, janeiro/junho 2001, p. 115-142.

36. Roger Chartier, Marie-Madeleine Compère, Dominique Julia, *L'éducation en France du XVII^e au XVIII^e siècle*, Paris, SEDES, 1976.

37. Roger Chartier et Henri-Jean Martin [dir.], *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 3 volumes, 1984-1986.

38. Alain Montandon et Michael Nehrlich [dir.], *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

39. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite : ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, 1995 : ce titre est une réponse à celui du livre de Jack Goody, *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

40. Anne-Marie Christin [dir.], *L'Espace et la lettre, Cahiers Jussieu*, 3, 1977 ; *Écritures I*, Paris, Le Sycomore, 1982 ; *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, 1985 ; *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*, Paris, Flammarion, 2000.

41. Marianne Simon-Oikawa, « Écrire pour peindre : les moji-e de Hokusai et Hiroshige », *La lettre et l'image. Nouvelles approches*, Textes réunis et présentés par Anne-Marie Christin et Atsushi Miura, numéro spécial de *Textuel*, n° 54, 2007, p. 75-96. Voir aussi Claire-Akiko Brisset, Pascal Griotet, Christophe Marquet, Marianne Simon-Oikawa [dir.], *Du pinceau à la typographie. Regards japonais sur l'écriture et le livre*, Paris, Ecole Française d'Extrême-Orient, coll. « Études Thématiques » volume 20, 2006.

42. Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.

les abécédaires. D'autres équipes depuis ont intégré littérature, art, édition, et histoire des idées. Il me semble donc qu'en France les périmètres disciplinaires étaient reconfigurés avant même qu'un nom soit donné à ces renouvellements de perspective.

QD et EF – Concernant plus spécifiquement le XIX^e siècle, les *visual studies* ont insisté sur la production et la circulation d'images à une échelle jusque-là inédite, souligné les multiples effets de leur reproductibilité technique, et mis en discussion, à la suite de Walter Benjamin, la question de l'aura attachée à ces images. Elles ont, plus généralement, mis en évidence l'émergence d'une nouvelle « culture visuelle », fondée sur l'extension des circuits de communication et des marchés de consommation d'images (y compris à l'échelle transnationale), sur la saturation de l'espace urbain par des signes visuels, sur la « spectacularisation » du réel (présent et passé). Comment envisagez-vous ces questions, à partir de vos propres travaux ?

VANESSA SCHWARTZ — Comme auteur d'un livre intitulé *Spectacular Realities*, je devrais approuver totalement cette démarche singulière qui englobe une série de développements sociaux et culturels unis non seulement par une nouvelle « culture visuelle », mais par l'affirmation d'une culture dite de la « modernité ». La « culture » décrite par Marx et Weber, Freud puis Foucault, possède ainsi une dimension visuelle qui, à partir du XIX^e siècle, se diffuse à une nouvelle échelle effectivement sans précédent. Mais un tel XIX^e siècle, disons-le, est conçu d'un point de vue trop étroitement occidental : les recherches de Walter Benjamin fonctionnent pour Paris (et peut-être Londres et New York) mais s'appliquent à la formation d'une vie urbaine qui constitue une avant-garde foncièrement européenne et même, pour des raisons déjà bien analysées par l'historiographie, française avant tout - Paris étant à ce titre désignée comme « capitale du dix-neuvième siècle ».

Mais ces qualités mêmes de la modernité (la centralisation, l'étatisme, l'émergence de la nouveauté, etc.) rendirent possible l'internationalisation d'une culture d'abord essentiellement locale. La « spectacularisation » aide certes à perpétuer cette culture dans le contexte urbain mais fonctionne également comme mécanisme de dissémination. Si l'on considère le monde traditionnel évoqué à travers une approche d'histoire des sensibilités par Alain Corbin dans *Les Cloches de la terre*, on comprend immédiatement que le paysage sonore des campagnes y est délimité par une géographie fixe. La fonction de la nouvelle culture visuelle était à la fois de créer une culture mobile, et en même temps d'une portée géographique potentiellement illimitée. C'est ainsi qu'on devrait aussi concevoir l'importance de la nouvelle « culture visuelle ». La culture catholique était bien sûr déjà fort riche en images, mais, comme Walter Benjamin l'avait observé, elle était plus ou

moins enracinée dans l'espace. À travers mes propres recherches, il m'a semblé que pour mieux comprendre la mobilité des transformations de la culture visuelle évoquées précédemment, je devais interroger ses prolongements au cours du vingtième siècle. C'est pourquoi j'ai poursuivi mes premières recherches par des enquêtes, plus récemment, sur l'histoire du cinéma, sur le photoreportage (prolongation de mon intérêt pour la presse illustrée), et sur l'histoire de l'esthétique du transport (inspirée par Wolfgang Schivelbusch) à l'âge des avions à réaction (le *jet age*).

NEIL McWILLIAM — L'intérêt pour la prolifération des images et l'émergence de nouvelles technologies facilitant la reproduction non seulement des œuvres illustrées et sculptées, mais également d'un éventail d'artefacts (vaisselle, mobilier, habits, etc.), tend à aller de pair avec un débat sur la modernité urbaine (et, la plupart du temps, à la place d'« urbain », il faut comprendre « parisien »). Cette cristallisation a tendance à minimiser l'impact culturel de ces nouvelles technologies sur les communautés rurales et de province, comme l'observe Vanessa Schwartz. Elle entraîne une certaine façon d'appréhender la « modernité » qui néglige la disparité avec laquelle les sociétés, au-delà des centres métropolitains, furent affectées par le changement et, dans certains cas, y résistèrent activement. Bien que de nouvelles cultures visuelles (au pluriel) aient bien émergé au cours du XIX^e siècle, elles ont progressé de manière inégale et leur intégration dans des communautés existantes fut souvent difficile. Les *visual studies* et l'histoire de l'art se sont de la même manière concentrées sur le « flâneur », sur l'haussmannisation, le café-concert, le grand magasin et d'autres facettes de la culture urbaine bourgeoise. Il appartient, peut-être, aux *visual studies* de raconter une histoire différente, par l'étude de la culture matérielle des groupes sociaux et géographiques généralement négligés dans la littérature existante – de réexaminer, par exemple, l'« imagerie sulpicienne », les manuels scolaires et les almanachs populaires.

L'intégration inconditionnelle des concepts complexes forgés par Walter Benjamin de « reproductibilité technique » et d'« aura » risque souvent de court-circuiter une exploration historique plus attentive aux manières dont les nouvelles technologies ont diffusé un large spectre d'imagerie, et introduit des formes à la fois traditionnelles et « de haute culture » à des nouveaux publics. Depuis les gravures sur bois d'après les maîtres anciens ou les favoris du Salon dans des revues populaires telles *Le Magasin pittoresque*, jusqu'aux reproductions bon marché en plâtre de la sculpture contemporaine, de nouveaux moyens d'accès aux formes d'art consacrées ont élargi, à la fois socialement et géographiquement, le public de pratiques auparavant élitistes et culturelles. Notre manière d'envisager ces publics divers et les manières dont ils se consacraient à de telles pratiques – en imitant les conventions établies, en développant des lectures résistantes, ou en transformant les conventions

sociales d'appréciation esthétique reçues sous le poids du nombre – reste une question importante, malgré les difficultés relatives à des sources fragmentaires. L'analyse par Thomas Crow du public en tant que construction discursive dans la critique d'art de l'Ancien Régime⁴³, ainsi que le travail pionnier de Jacques Rancière dans *La Nuit des prolétaires* (1981), offrent des façons très différentes mais tout aussi suggestives d'aborder des questions, que j'ai, moi-même, tenté d'explorer par rapport aux perceptions populaires de la haute culture en France du milieu du XIX^e siècle⁴⁴.

SÉGOLÈNE LE MEN — Walter Benjamin a mis l'accent sur le phénomène de la reproductibilité associé à la perte de l'*aura*, qui s'inscrit dans une histoire longue d'objets et d'images multiples. Ses théories, qui montrent que la question de l'édition s'est posée pour les arts visuels bi- et tri dimensionnels, comme pour la « galaxie Gutenberg » et les « trois révolutions du livre »⁴⁵, ont abondamment été discutées et commentées, parce qu'elles ont diagnostiqué la crise de l'histoire des images dans la modernité, liée à la mécanisation industrielle et à la société de consommation, et mis en évidence nombre de ses effets sociaux, politiques, juridiques, artistiques, littéraires, et esthétiques⁴⁶. Elles engagent la question du rapport entre la reproduction et l'original, et celle de l'authenticité de l'œuvre d'art face à ses copies ou répliques. Elles débouchent enfin sur des questions artistiques et théoriques qui appartiennent au XX^e siècle à travers les arts du multiple, mais se font jour dès le XIX^e siècle⁴⁷. La question de la grande ville et de l'urbanisation associée à l'essor de la communication visuelle est centrale dans *La capitale des signes* de Karlheinz Stierle⁴⁸ mais peut être abordée aussi dans une plus longue durée ou dans un espace géographique extra-européen. Pour la période moderne, Daniel Roche a montré l'empire des signes visuels dans le Paris du XVIII^e siècle⁴⁹; pour le XIX^e, Heliana Angotti a exposé la reprise des *Robert Macaire* de Daumier par Porto Alegre dans des lithographies croisant le thème de la lanterne magique avec les panoramas urbains de Rio de Janeiro⁵⁰.

43. Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 (éd. originale, 1985).

44. Neil McWilliam, 'Peripheral Visions: Class, Cultural Aspiration and the Artisan Community in Mid-Nineteenth-Century France', in Ivan Gaskell and Salim Kemal (eds), *Politics and Aesthetics in the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 140-73.

45. *Les Trois Révolutions du livre*, Paris, CNAM, 2002.

46. Voir en dernier lieu G. Ulrich Großmann et Petra Krutisch (eds), *The Challenge of the Object Die Herausforderung des Objekts. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*, Nürnberg, Verlag des Germanisches Nationalmuseums, 2013, quatre tomes.

47. Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck [dir.], *L'estampe un art multiple à la portée de tous*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2008.

48. Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

49. Daniel Roche, *Le Peuple de Paris Essai sur la culture populaire au XVIII^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981.

50. *A Comedia urbana : de Daumier a Porto-Alegre*, Sao Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 2003.

L'article de Benjamin « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », est complété par deux ouvrages, *Baudelaire*, et *Le livre des passages* inachevé [1927-29 et 1934-40]. Dans le premier⁵¹, Benjamin présente la poétique de Baudelaire à travers l'espace urbain de la grande ville devenue lieu de spectacle dont le flâneur est le héros dérisoire en habit noir : de l'immense fortune de ce livre, on peut tirer deux de ses réinterprétations intéressantes pour l'histoire de l'art et des cultures visuelles, d'une part celle de Yoshio Abe qui applique à *Un enterrement à Ornans* de Courbet la formule baudelairienne de l'habit noir qui porte le deuil de quelque enterrement⁵², et d'autre part celle d'un recueil collectif d'études de genre sur la « flâneuse invisible »⁵³ des parcs et des grands magasins, et sur son iconisation publicitaire par l'affiche murale. Dans le second ouvrage⁵⁴, Benjamin place Paris, « capitale du XIX^e siècle », au cœur d'un projet de livre, reconstitué pour l'édition à partir de liasses d'archives, et cet assemblage de fragments, selon un mode kaléidoscopique, semble calqué sur celui de la ville, telle qu'il la décrit. Chacun peut y glaner les pages ou les chapitres qui répondent à ses recherches et à ses préoccupations. Pour ma part, j'ai notamment puisé dans « 9. B. Grandville ou les expositions universelles », où Benjamin fait référence à *Un autre monde*, ce grand « livre-monde » à portée mythologique (dans le sens de Barthes) et fantasmagorique, incompris de Baudelaire mais admiré par les surréalistes, dédié au « puff » et à la réclame dans l'espace urbain, à la genèse duquel je me suis intéressée⁵⁵.

La pensée marxiste de Benjamin, structurée par aperçus fulgurants, inspirée par les promenades dans Paris, se rapproche de la pensée surréaliste par le goût des juxtapositions fertiles et inattendues, que l'on retrouve aussi chez Breton dans *Nadja*, ou Aragon dans *Le paysan de Paris*. Mais elle fait aussi le lien avec l'univers des images et des illustrations parisiennes du XIX^e siècle, et c'est cette dialectique rétrospective du XX^e et du XIX^e siècles qui intéresse les dix-neuviémistes, outre sa prise en considération des dispositifs spectaculaires, et de la notion d'espace dans toute sa complexité, autant que que des images.

L'invention de la photographie puis du cinéma marque une profonde rupture par rapport à l'histoire des techniques graphiques préexistantes depuis la première révolution du livre, qui avait aussi été celle de l'estampe à l'époque des incunables typographiques et xylographiques. Mais d'autres techniques,

51. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Préface et traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982 (Francfort sur le Main, 1955).

52. Yoshio Abe, « *Un Enterrement à Ornans* et l'habit noir baudelairien », *Études de langue et littérature françaises*, 1, Tokyo, 1962.

53. Aruna D'Souza et Tom McDonough (eds), *The Invisible Flâneuse? : Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2006.

54. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

55. Ségolène Le Men, « Le jongleur de mondes. Les dessins pour *Un autre monde* de Grandville », in *Grandville. Un autre monde. Les dessins et les secrets*, Paris, Les Éditions de l'amateur, 2011, p. 7-37.

des le premier XIX^e siècle, ont initié la révolution des images « mécanisées », celle des « imageries » chères à Philippe Hamon : ce sont celles des illustrations et des caricatures, des affiches et des « nouvelles images » du XIX^e siècle, thème dont traitent l'essentiel de mes publications. Les techniques de l'époque ont été essentiellement la gravure sur bois de bout, démultipliée par la possibilité du clichage, la gravure sur acier qui rendait possible d'énormes tirages et servit aussi au timbre et au billet de banque, et enfin la lithographie.

La prépondérance de l'étude des images urbaines et des tableaux de Paris ne prend pas suffisamment en compte les autres représentations paysagères. Une de mes recherches en cours, partiellement publiée, porte sur la lithographie, la géographie artistique et les mutations techniques. Je me suis interrogée sur la façon dont le nouveau procédé chimique lithographique, pratiqué d'abord en noir et blanc puis en couleurs, avait pu faire l'objet d'un transfert technico-artistique par Godefroy Engelmann, depuis la Bavière jusqu'à Paris, en passant par Mulhouse. À propos des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (exposés cet automne au musée de la vie romantique), j'ai également abordé la différenciation de la production lithographique destinée à un public tour à tour régional et parisien. À Paris, les *Voyages pittoresques*, qui présentent l'une après l'autre les provinces de la nation, mais omettent l'Alsace, défendent la lithographie comme un nouvel art, lié au Salon comme aux arts du spectacle. En revanche, à Mulhouse, dominent les modèles pour les dessinateurs de fabrique, et les recueils de sites qui tendent soit à l'archéologie locale, soit à l'apologie de l'industrie par les « portraits » d'usines⁵⁶.

Les aspects théoriques de la réflexion de Benjamin sur l'*aura* et la reproductibilité, qui ont tant d'implications, conduisent à réinterroger dans le champ de l'estampe la question de l'original⁵⁷, autant que celle du multiple, tant étudiée, qui en est le corrélat, à s'interroger aussi sur la façon dont l'*aura* peut persister dans un tel régime de reproductibilité, contrairement à ce que propose Benjamin. La « belle épreuve », en gravure et en lithographie comme en photographie, se considère comme non reproductible⁵⁸ ! En outre, la reproductibilité pose la question de l'édition d'art, et celle de la propriété artistique et du droit d'auteur, qui ne concerne pas seulement les images en deux dimensions, mais aussi les textes, et enfin la sculpture tridimensionnelle⁵⁹.

56. Ségolène Le Men, « Du calicot à la litho : Godefroy Engelmann et l'introduction de la lithographie à Mulhouse (1814-1815) », in *De Géricault à Delacroix. Knecht et l'invention de la lithographie, 1800-1830*, Paris, Somogy et musée d'art et d'histoire Louis Senlecq, 2005, p. 29-42 ; « Les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France de Taylor et Nodier : un monument de papier* », in Lucie Goujard, Annette Haudiquet, Caroline Jaubert, Diederik Bakhuys [dir.], *Voyages pittoresques. Normandie, 1820-2009*, Milan, Silvana Editoriale SPA, 2009, p. 38-63.

57. J'ai abordé ce thème dans « La quête de l'original », in *Peintre-graveur Adventures in Graphic Arts in 19th Century*, Tokyo, Machida City Museum of Graphic Arts, 2012, p. 8-20, et p. 161-170.

58. Michel Melot, *L'estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994.

59. Rionnet (Florence), *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris, RMN, 1996 ;

MANUEL CHARPY — La rupture et la nouveauté la plus évidente au XIX^e siècle – à côté des mutations institutionnelles (triomphe des musées) et marchandes (multiplication des académies privées, restructuration du marché de l'art, etc.) –, c'est l'industrialisation de la production des images et la technicisation – la multiplication mais aussi la place nouvelle des techniques – de la production d'images. Les brevets déposés et conservés à l'Institut national de la protection industrielle en témoignent : ils sont des milliers tout au long du XIX^e siècle à concerner la production de l'image, à la fois les techniques de fabrication – on ne cesse de rêver à des machines capables de produire des images « sans intermédiaires », de la photographie au physionotype qui tente de prendre l'empreinte en volume des visages, etc. – ; les techniques de reproduction et de migrations sur différents supports – la photo-lithographie, la simili-gravure, l'oléographie pour transposer des peintures sur toile, etc. – ; et, enfin, les techniques de monstration – systèmes d'encadrements, de vitrines, d'affichages lumineux dans la ville.

Tout ceci change les usages sociaux des images et le rapport à celles-ci. En ce sens, et il y a peut-être un risque de présentisme, nous vivons dans le prolongement du XIX^e siècle : il faut à la fois se dépayser pour retrouver le bouleversement qu'a été cette mutation et en même temps nos catégories de perception des images sont très proches de celles des hommes du XIX^e siècle – alors que par exemple l'historien du médiéval doit nécessairement faire des détours anthropologiques⁶⁰.

Les cours de Pierre Bourdieu sur Manet récemment publiés attestent de cette recherche pour comprendre une « révolution symbolique » dans l'ordre des images ; une révolution qui réside en partie dans la matière même des images. Mais la mutation profonde est aussi plus simplement dans la massification des images et dans leur nouvelle volatilité – et Manet peut aussi être compris comme un des premiers qui trafique de l'image pour la questionner, qui oppose de l'image à la marée des images, qui tente de mettre en crise le nouvel ordre visuel.

Sous cet angle, le succès de la notion d'aura est étonnant. Les essais de Benjamin sur les vitrines, les fantasmagories ou les albums de photographies sont essentiels notamment parce qu'ils montrent une manière de questionner ces images « sans qualité » sous un angle politique et social. Mais paradoxalement, son essai sur la reproductibilité est sans doute son essai le moins pertinent. Il est en effet possible de soutenir la thèse quasiment symétrique : les œuvres sont nimbées à neuf d'une aura qui est justement produite par la reproductibilité technique. Les « chef-d'œuvre » sont inventés au XIX^e siècle

Elodie Voillot, *Fabriquer le multiple ? Les bronzes d'art au XIX^e siècle*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art, Université Paris-Ouest, et thèse d'École du Louvre, 2014.

60. Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet [dir.], *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

parce qu'ils sont massivement reproduits – la Joconde sur des boîtes de gâteaux, Millet sur des assiettes, etc. La fortune des théories de Benjamin sur la perte de l'aura vient sans doute d'une forme de nostalgie pour un régime visuel où les hiérarchies sont lisibles et semblent réifiées, solides.

On peut garder de la lecture de Benjamin une chose : l'iconosphère, pour reprendre le terme de Philippe Hamon⁶¹, est transformée par la mobilité des images. D'une part, par leur mobilité géographique : les images ne posant que peu de problèmes de traduction, elles circulent à grande échelle. En outre, de nouvelles techniques facilitent la transmission rapide des images – les systèmes postaux, la transmission des images par télégraphe, etc. D'autre part, comme on l'a dit, la mobilité en termes de supports devient vertigineuse. Michel Foucault a relevé ce changement : « C'était, écrit-il, vers les années 1860-1880, la frénésie neuve des images ; c'était le temps de leur circulation rapide entre l'appareil et le chevalet, entre la toile, la plaque et le papier – impressionné ou imprimé ; c'était, avec tous les nouveaux pouvoirs acquis, la liberté de transposition, de déplacement, de transformation, de ressemblances et de faux-semblants, de reproduction, de redoublement, de truquage. C'était le vol, encore tout nouveau mais habile, amusé et sans scrupule, des images. Les photographes faisaient des pseudo-tableaux ; les peintres utilisaient des photos comme des esquisses. Un grand espace de jeu s'ouvrait, où des techniciens et des amateurs, artistes et illusionnistes, sans souci d'identité, prenaient plaisir à s'ébattre. On aimait peut-être moins les tableaux et les plaques sensibles que les images elles-mêmes, leur migration et leur perversion, leur travestissement, leur différence déguisée »⁶².

Et cette circulation serait à observer à l'échelle internationale. Le marché des images entre éditeurs est internationalisé tôt ; dans le même temps, la diffusion des techniques de production des images est elle aussi internationale et d'une rapidité étonnante. Et les adaptations locales sont encore à explorer tant elles sont riches : en Cochinchine par exemple, les artisans font déposer le collodion sur de la nacre puis la gravent selon la photographie et l'incrustent dans du bois sculpté.

Cette mondialisation est en outre accentuée par le tourisme et la mise en spectacle – en images – du monde. D'une part, les touristes dévorent des images – images de guide, photographies et vues peintes vendues comme souvenirs, cartes postales... D'autre part, le tourisme conforme le monde à des images. Le pittoresque et le folklorisme ne sont plus une représentation mais un instrument de conquête. Ce qui se joue dans l'Expédition d'Égypte armée par le fabricant d'instruments de dessin Conté, se rejoue dans le tourisme tout au long du siècle : la bourgeoisie voyage avec des carnets de cro-

61. Voir l'excellent Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2001.

62. Michel Foucault, « La peinture photogénique », in *Dits et écrits*, volume 1, Paris, Gallimard / Quarto, 2001, p. 1575-1583.

quis, des appareils de photographie, et séjourne dans des hôtels aux noms significatifs Beaugard, Bellevue, Bel horizon... Conquêtes, colonies et tourisme mobilisent d'une manière nouvelle l'image.

Enfin, l'articulation entre images et territoires se rejoue, dans les campagnes – mal connues sous cet angle – mais aussi bien sûr en ville. L'image prend possession de l'espace urbain – par l'estampe, la publicité, la photographie... Si quantité de travaux notamment d'universitaires américaines s'intéressent aux spectacles de la ville au sens large, c'est davantage en termes de représentations, et notamment littéraires. La place concrète des images dans la ville (formats, affichages...), les usages sociaux de ces images collectives comme toutes les techniques de mise en spectacle de la marchandise restent largement à explorer.

CHRISTIAN JOSCHKE — Là encore, il faut s'entendre sur la notion de « culture visuelle ». Soit on désigne une culture dématérialisée de la vision, soit on parle d'un commerce d'images, d'un système d'échange de biens symboliques étendu à l'imagerie populaire et qui, selon Benjamin, a pour conséquence la « perte de l'aura » de l'œuvre d'art. Je dois dire que la seconde acception du terme a produit, à des moments différents de l'histoire, de grandes vagues de recherches très importantes. Dans les années 1930, Walter Benjamin et Ernst Bloch ont révolutionné ainsi l'histoire culturelle en adoptant un point de vue marxiste sur les objets de la culture. Cette perspective a connu un renouveau dans les années 1970 avec l'histoire sociale de l'art. C'est enfin sur elle que s'appuient de nombreux travaux récents.

Un bon exemple est l'histoire des médias visuels populaires au XIX^e siècle – donc avant l'invention du cinéma –, parmi lesquels les panoramas. Cette histoire fut engagée dans le sillage de Walter Benjamin par Dolf Sternberger, reprise dans les années 1970 par Stefan Oettermann, Bernard Comment et Margerite von Plessen, puis étendue à la question des spectacles urbains dans un sens élargi, mais toujours dans une perspective benjaminienne, par Vanessa Schwartz. Un autre exemple est l'articulation entre l'histoire de la consommation et l'histoire de l'art et de l'architecture. Les travaux de Manuel Charpy relèvent de cette tendance historiographique.

Mais le XIX^e siècle a été aussi un terrain pour le développement d'une historiographie nouvelle des rapports entre l'imagerie scientifique et les arts, ce qui représente un autre aspect des *visual studies*. Dans ses travaux sur les rapports entre imagerie scientifique et art, menés sur une période qui court du romantisme au symbolisme, Lynn Gamwell montre dans le sillage d'Olaf Breidbach (récemment disparu) comment l'art a contribué à réenchanter le monde sécularisé de la science moderne. Il faut souligner ici combien l'œuvre de Hans Blumenberg a été déterminante sur ce

point, non seulement pour sa définition de la notion de « sécularisation », mais aussi pour sa description de la fonction de la métaphore⁶³. Dans une direction opposée mais pas incompatible, Lorraine Daston et Peter Galison se sont concentrés sur l'invention progressives de modes d'enregistrement mécaniques, destinés à garantir une médiation « objective » dans le rapport de l'observateur scientifique et de ses objets d'expérimentation, en particulier dans la botanique, l'anatomie, la physiologie, la physique et la chimie⁶⁴. Le XIX^e siècle apparaît à tous points de vue comme un moment de transition où les images peuvent jouer un rôle double dans le rapport des sciences avec l'espace public et les arts : d'une part elles doivent garantir l'objectivité d'une observation, d'autre part elles créent des passerelles entre le séculier et les représentations métaphysiques du monde.

QD et EF – La question du regard, dans ces mutations de la culture visuelle, apparaît essentielle. Tant dans ses rapports avec les autres sens, que dans les dispositifs techniques qui en modifient profondément l'expression au cours du long XIX^e siècle. Un nouveau « régime scopique » émergerait ainsi au cours du siècle, impliquant une transformation du statut des « spectateurs » ou « regardeurs ». Comment percevez-vous ces transformations, leurs étapes et leur inscription sociale ?

NEIL McWILLIAM — Le travail d'historiens tels que Barbara Stafford et Jonathan Crary⁶⁵ a considérablement fait avancer notre compréhension des manières dont les formes modernes de la vision et de l'attention psychologique aux stimuli externes ont évolué au fur et à mesure que les innovations technologiques ont façonné de nouvelles positions pour les spectateurs se trouvant dans une variété de contextes. En parallèle, pourtant, l'isolement de la vision par rapport aux autres modes perceptifs risque de déformer la façon dont l'œil est appréhendé comme faisant partie d'un sensorium historiquement mouvant. Les historiens des sensibilités comme Alain Corbin ou Wolfgang Schivelbusch⁶⁶ nous aident ainsi à ré-imaginer la réponse corporelle à la locomotive allant à toute allure ou à l'égout à ciel ouvert, et à comprendre comment les modifications de l'environnement construit et des conditions de vie ont plus globalement recadré les perceptions du temps, de l'espace et de la place de l'individu au sein de l'environnement. Encore une fois, cepen-

63. Hans Blumenberg, *La légitimité des temps modernes*, trad. Marc Sagnol, et al., Paris, Gallimard, 1999 ; Hans Blumenberg, *Paradigme pour une métaphorologie*, trad. Didier Gammelin, Paris, J. Vrin, 1996.

64. Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

65. Barbara Marie Stafford et Frances Terpak, *Devices of Wonder: from the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2001 ; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.

66. Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1986 ; Wolfgang Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le Promeneur, 1990 (édition allemande, 1977).

dant, qu'il s'agisse de nouvelles technologies visuelles telles que le stéréoscope ou le cinéma, ou encore d'innovations dans d'autres domaines, telles que le lampadaire ou la route pavée, il convient de regarder au-delà de la métropole et du grand récit dominant de la modernité pour comprendre comment ces nouveaux régimes scopiques et somatiques se sont infiltrés jusque dans la vie des provinces (et même des nations généralement oubliées des historiens qui placent au XIX^e siècle le début de la modernité).

MANUEL CHARPY — La question du spectateur, de la manière dont il voit, regarde et enregistre les images et la manière dont il est touché par elles demeure la question centrale soulevée par les *visual studies*. Tous les bouleversements cités plus haut conduisent à un nouveau régime scopique; il reste cependant difficile à appréhender. Comment reconstruire l'expérience de la génération des années 1840 qui découvre le daguerréotype? Comment saisir celle de la génération des années 1860 qui découvre son portrait à différents âges et en même temps des images d'ancêtres qu'elle n'a pas connus?

Pour répondre à ces questions, les témoignages directs sont très rares, plus encore dans les milieux populaires. Les détours sont donc nécessaires, par les archives mais surtout par des dispositifs comme par exemple les prothèses visuelles. En l'espèce, le travail de Jonathan Crary est décisif⁶⁷ mais est à prolonger tant les prothèses visuelles sont omniprésentes : les spectacles au XIX^e siècle sont incompréhensibles sans les lunettes-jumelles qui permettent de dévisager les comédiennes, d'observer les toilettes et les détails infimes et infinis des décors, etc.

Les dispositifs de mise en scène et en images sont aussi des indices. Le modèle du théâtre identifié par Richard Sennett qui associe une scène – éclairée – et un public assis sur des fauteuils fixes dans la pénombre et le silence, contaminent quantité d'espaces, des ventes aux enchères aux espaces touristiques. Le détail des dispositifs de monstration des images permet aussi de saisir la nature du rapport à l'image. L'histoire de la lecture tracée par Roger Chartier a ainsi montré la nécessité de prendre en compte les postures, les lieux, les objets où les livres se consomment. En regard, la culture visuelle des spectateurs, leurs imaginaires au sens de la collection d'images qu'ils possèdent est décisive mais est tout aussi délicate à documenter. Le XIX^e siècle est le siècle du cliché, du stéréotype; reste qu'il est difficile de mesurer leur force, leur efficacité.

Car il y a un écueil évident à considérer que si les images existent, elles sont vues, reçues dans leur totalité, consommées comme elles ont été créées. Ici, les travaux de Michel de Certeau sur les bricolages et braconnages culturels semblent salutaires. Quels que soient les milieux sociaux, il faut tenter de revenir aux pratiques sociales, aux usages sociaux de ces images, en allant des

67. Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

bricolages très concrets – découpages, collages, encadrements – aux bricolages imaginaires, notamment parce que les individus possèdent des cultures composites.

En outre, ces cultures visuelles sont aussi le lieu de conflits. Conflits politiques naturellement : l'histoire de la caricature, des emblèmes et signes politiques ou de l'iconoclasme⁶⁸ l'ont montré. L'histoire de la contestation graphique dans la rue, notamment grâce aux archives de la Préfecture de Police, comme l'histoire des traditions visuelles selon les cultures politiques restent à faire. Mais le visuel est aussi le terrain de conflits sociaux : le pittoresque est en ce sens le plus souvent la traduction visuelle d'une domination sociale. Le visuel est un des lieux majeurs des conflits sociaux du XIX^e siècle.

VANESSA SCHWARTZ — Martin Jay a introduit avec pertinence l'idée du « régime scopique »⁶⁹, en s'appuyant sans doute sur l'identification par Foucault de nouvelles *épistémè*, détachées des chronologies politiques classiques en histoire. Introduire un tel concept revenait à historiciser des modèles plus psychologiques et transhistoriques, puisés dans les premiers textes influents écrits sur le sujet par Lacan, par exemple, où le regard et le « stade du miroir » sont moins sujets aux évolutions de l'histoire. Des théorisations plus récentes, surtout dans le travail de chercheurs tels que David Freedberg, reposent sur des expériences neurobiologiques. En tant qu'historienne, je m'attache à identifier des éléments qui changent plus lentement ; en tant que chercheuse en général, je suis ouverte à des constructions plus théoriques de l'expérience humaine, ancrées dans la philosophie, la psychologie et la neurobiologie. Dans n'importe quelle histoire du corps et de ses expériences, il existe une dimension malléable et mouvante, mais le domaine physique proprement dit doit également être pris en compte. La perception sensorielle est certainement façonnée par des éléments tels que les médias – que les chercheurs en *visual studies* décrivent et explorent activement – mais aussi par la montée du « *spectatorship* », terme utilisé, au XX^e siècle pour désigner les aspects négatifs de la société de masse, en particulier la passivité du spectateur. Or, les *visual studies* ont précisément permis de montrer que le fait d'être spectateur n'impliquait pas forcément l'adoption d'une position passive ou impuissante.

SÉGOLÈNE LE MEN — L'un des apports de l'histoire de l'art aux *visual studies* a consisté dans la prise en compte de l'histoire de la vision⁷⁰,

68. Voir les travaux en cours d'Emmanuel Fureix sur l'iconoclasme et le « sémioclasme ».

69. Martin Jay, « Les régimes scopiques de la modernité », *Réseaux*, volume 11, n° 61, 1993, p. 91-112.

70. Bryson (N.), *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, Londres et New Haven, Yale University Press, MacMillan, 1983 ; Margaret Cohen et Christopher Prendergast (eds), *Spectacles of Realism, Gender, Body, Genre*, Londres, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.

et de la position du spectateur⁷¹, et notamment du peintre-spectateur (selon Michael Fried). La question du regard, telle que l'a abordée Jonathan Crary auquel fait implicitement référence cette troisième question, historicise la vision en mettant en évidence les dispositifs techniques et les appareils qui aident à son exercice. L'une des difficultés liées au projet d'une histoire du regard est afférente à toute enquête d'histoire sensorielle, ce dont Alain Corbin a montré pourtant l'intérêt et la possibilité. Il s'agit alors de contourner l'absence de l'expérience vécue par la quête de sources croisées, comme l'a fait Carl Havelange, en se référant à des corpus de livres des XVI^e et XVII^e siècles où l'art de voir se dit, s'apprend, s'organise ou se contrôle : « ouvrages de philosophie, traités d'optique ou de perspective, manuels ou traités à l'usage des peintres, bien entendu, mais aussi traités médicaux, manuels d'éducation ou civilité, sermonnaires ou sommes de confession, littérature démonologique, traité de magie naturelle, de physiognomonie ou métoposcopie, recueils d'emblèmes, littérature populaire, histoires naturelles ou traités de rhétorique »⁷². On peut aussi se référer à la littérature comme l'a fait Philippe Ortel pour le regard photographique⁷³.

L'histoire de l'optique et des théories de la vision entre également en jeu, surtout lorsqu'elles sont abordées de façon amplement diachronique⁷⁴. Le « régime scopique » et la « pulsion scopique » peuvent aussi être approchés par la psychanalyse, comme l'ont montré les travaux de Max Milner⁷⁵ et de Jean Clair⁷⁶. De nouvelles pistes, enfin, se sont ouvertes du côté des recherches anthropologiques, et des recherches menées en sciences cognitives et en psychologie de la perception.

L'histoire de la culture occidentale a été marquée par le passage d'une culture dominée par l'oralité à une culture visuelle. Cela a été montré sur la longue durée, notamment par les travaux de Paul Saenger sur les origines de la lecture silencieuse⁷⁷. Progressivement le temps des cloches⁷⁸ est devenu celui des horloges et des montres, et s'est mécanisé. Dans la communication des actes officiels et dans la publicité, on peut aussi percevoir cette grande mutation qui va de la prépondérance d'un espace de communication sonore (crieur public des actes officiels, cris de ville et criage des denrées) à celui de

71. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Mäander, 1983.

72. Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p. 27.

73. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, 2002.

74. Gérard Simon, *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Le Seuil, 1988.

75. Max Milner : *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982 et *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991.

76. Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989.

77. Paul Saenger, *The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press, 1997.

78. Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

la communication visuelle (affichage publicitaire et politique). Aujourd'hui les choses ont encore changé, avec la perception « connectée » qui est multi-médiale et l'horizon nouveau de téléphones portables qui prennent des photographies en 3D.

En ce qui concerne le XIX^e siècle, cette société des images a été mise en place par étapes, et une forme de « regard moyen », pour paraphraser la notion d'« art moyen » proposée par Pierre Bourdieu, est attestée par les images largement diffusées qui circulent à partir des années 1840 comme des clichés. Les normes du regard sont déterminées par les techniques et les formes visuelles : par exemple la vignette, flottant sur la page, est une forme symbolique⁷⁹ que l'on retrouve dans l'illustration gravée sur bois, dans la lithographie, et dans la gravure sur acier. On peut examiner les standards visuels qui s'imposent d'une période à une autre, analyser les codes de construction des points de vue, les protocoles d'itinérance du regardeur, de mise au point, de focalisation lointaine ou rapprochée, de transposition graphique en noir et blanc ou en couleurs, par l'image fixe ou l'image animée, et s'intéresser aussi aux écarts stylistiques par lesquels les artistes se démarquent des conventions visuelles ou les utilisent, à l'instar de Flaubert (ou de Monet, dans les *Venise*).

L'étude de cas me semble pertinente pour approcher l'histoire du regard et des regards. Dans *La cathédrale illustrée*⁸⁰, j'ai pris l'exemple d'un texte, *Notre-Dame de Paris* de Hugo, et celui d'une catégorie d'images importante au XIX^e siècle, la planche de site illustrant les voyages pittoresques, les keepsakes et les livres de voyages, pour interroger les pratiques du regard, au moment de la mise en place des premiers circuits touristiques balisés par les ruines médiévales et les monuments-cathédrales, de ville en ville et de province en province. La littérature et la lithographie permettent d'appréhender la perception visuelle des monuments gothiques de « l'ancienne France », elle-même liée à l'esthétique pittoresque des jardins paysagers à l'anglaise⁸¹. Le caractère répétitif et sériel des représentations apparaît, depuis les suites romantiques jusqu'aux cartes postales fin de siècle, mais permet aussi de mettre en évidence une sorte de stylistique du médium, particulièrement sensible quand on passe de la lithographie (pittoresque) à la photographie (précisionniste).

L'histoire des dispositifs optiques et des images projetées constitue une autre dimension de l'histoire du regard qui m'a intéressée, disparue dans le cas de la lanterne magique. Abordées d'abord sous l'angle d'une archéologie

79. Charles Rosen et Henri Zerner, 'The Fingerprint : a Vignette', *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York, The Viking Press, 1984, p. 1-5.

80. Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée, de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS éditions, 1998 (réédition 2002) et Hazan, 2014.

81. Roland Recht, *La Lettre de Humboldt, du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgeois, 1989.

du cinéma⁸² et de l'audiovisuel⁸³, les images projetées, depuis les transparents de Carmontelle jusqu'aux projections lumineuses de vulgarisation des savoirs, ont fait l'objet d'ouvrages⁸⁴ et d'expositions⁸⁵, dans une perspective d'histoire culturelle des formes du regard. Cette histoire de la projection engage celle des usages, ludiques, éducatifs, politiques et religieux⁸⁶. Elle fait aussi partie de l'« instrumentarium » de l'historien de l'art⁸⁷, désormais relayé par vidéoprojecteur et le powerpoint.

QD et EF – L'historiographie récente a également appréhendé la question des usages sociaux des images, et, tout particulièrement, des relations entre les images et les identités individuelles et collectives, sociales, politiques, religieuses, de genre, etc. Les images ne sont plus alors appréhendées comme de simples reflets du monde social, mais comme des acteurs à part entière de processus sociaux de grande ampleur au cours du XIX^e siècle (politisation des individus, affirmation de la « bourgeoisie », naturalisation de la différence des sexes, hiérarchisation des « races », etc.). Comment envisagez-vous ce type d'approche ?

NEIL McWILLIAM — Avant même l'émergence des *visual studies*, l'histoire sociale de l'art a opéré un glissement d'une focalisation sur les images porteuses de l'empreinte d'une sensibilité créatrice particulière (l'artiste de génie, obéissant à des normes de genre) vers un intérêt pour les représentations – les manières dont les images, qu'elles soient exposées au Salon ou diffusées dans des revues illustrées, contribuent à construire des compréhensions du monde imprégnées d'idéologie. Des historiennes féministes telles que Griselda Pollock ont joué un rôle essentiel dans ce changement en démontrant, par exemple, comment les normes de féminité furent renforcées à travers la représentation de la femme à la fois dans le cadre familial comme femme et mère, et dans le monde urbain transgressif de la prostituée⁸⁸. Les historiens de l'art ont exploré des domaines tels que la représentation de la race et de l'empire, non seulement dans la peinture, mais également au niveau de la réa-

82. Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994 ; Franz Paul Liesegang, *Dates and Sources. A Contribution to the history of the art of projection and to cinematography*, translated and edited by Hermann Hecht, Londres, The London Magic Lantern Society, 1986.

83. Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Paris, Flammarion, 1981.

84. Jérôme Prieur, *Séance de lanterne magique*, Paris, Gallimard, 1985.

85. Ségolène Le Men et al. [dir.], *Lanternes magiques, tableaux transparents*, Paris, RMN, 1995 ; Laurent Mannoni et al. [dir.], *Lanterne magique et film peint 400 ans de cinéma*, Paris, Éditions de la Martinière, 2009.

86. Isabelle Saint-Martin, *Voir, savoir, croire : catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

87. Heinrich Dilly, « Lichtbildprojektion-Prothese des Kunstbetrachtung », in Irène Below [dir.], *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gressen, 1975.

88. Griselda Pollock, « Modernity and the Spaces of Femininity » in *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Abingdon, Routledge, 2003 (1^{re} édition 1998), p. 70-127.

lisation des collections muséales, et la présentation des peuples colonisés au sein des expositions universelles. La question du nationalisme et de l'identité nationale fut examinée, et les historiens ont affiné notre compréhension des phénomènes d'« invention de la tradition », concept forgé par l'historien Eric Hobsbawm pour expliquer la consolidation de l'État-nation dans l'Europe du XIX^e siècle⁸⁹.

De tels champs d'étude, communs à l'histoire sociale de l'art et aux *visual studies*, sont essentiels pour nuancer les analyses historiques, qui portent sur les manières dont les images et les objets encadrent et façonnent la compréhension du monde à des moments et dans des lieux spécifiques. En parallèle, pourtant, dans un certain nombre de champs, le dialogue entre les *visual studies* et les historiens du social, du politique du culturel reste tissé par nombre d'ambiguïtés et d'incompréhensions. L'histoire sociale de l'art et les *visual studies* restent vulnérables face à la critique, développée de manière convaincante par Norman Bryson⁹⁰, d'un usage peu théorisé du concept de « contexte ». Cet usage ne reconnaît pas suffisamment la complexité des médiations qui déterminent comment une œuvre d'art est le produit de forces temporelles et idéologiques singulières. Bien trop souvent, les historiens de l'art appliquent un vernis positiviste d'« histoire » à l'interprétation d'une œuvre qui reste résolument au cœur de leurs préoccupations ; ce qui en résulte est souvent un « sens » remis à neuf et décoré de finitions contextuelles, et n'apprenant généralement pas grand-chose qu'ils ne savaient déjà aux historiens d'autres domaines. D'un autre côté, les historiens s'étant attachés aux œuvres en tant que catégories de preuves, considèrent rarement les qualités formelles de ces œuvres comme étant essentielles à l'interprétation de leur sens. Cette réticence (souvent associée explicitement à une division disciplinaire du travail et renforcée par la mystique de l'« œil » de l'historien de l'art) compromet à nouveau la compréhension des manières dont les objets et images accomplissent leur travail idéologique.

MANUEL CHARPY — La question des usages sociaux soulève celle de la réception des images, de la manière dont elles marquent les imaginaires. Mais elle pointe aussi celle des pratiques, de la vie sociale des images. Il ne s'agit plus d'images isolées, esseulées, essentialisées, mais d'objets qui vivent par des pratiques sociales. Il est alors nécessaire, en suivant en cela les travaux des historiens de la culture matérielle⁹¹, de considérer la vie des images dans son entier, de la production à la consommation. Les images sont des outils, des instruments et pas simplement des représentations.

89. Eric Hobsbawm et Terence Ranger [dir.], *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (édition anglaise, 1993).

90. Norman Bryson, 'Art in Context' in Ralph Cohen (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1992, p. 18-42.

91. Cf. Arjun Appadurai [dir.], *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Dans le cas du portrait ordinaire, les images n'ont de sens que par leurs usages sociaux. Pour ne prendre que quelques exemples, ces portraits sous forme de cartes de visite servent à produire et consolider du lien social. Ils sont aussi par le jeu du multiple photographique, le moyen de « faire famille », de faire circuler dans les branches des familles des portraits de manière à ce que chaque famille nucléaire possède son album. Enfin, dernier usage social : par le portrait se construit un nouveau rapport à soi, une manière de faire corps avec son groupe social en adoptant une manière d'être, une manière d'apparaître, une nouvelle somatique, le portrait codifiant notamment la gestuelle. Pour la bourgeoisie, ils sont aussi une manière d'inscrire les individus et la famille dans le temps, à la fois dans le passé et l'histoire et dans la postérité. La maîtrise du portrait devient une maîtrise de soi, une manière de s'écrire et de se consolider socialement, d'où la multiplication des modèles⁹².

CHRISTIAN JOSCHKE — Il me paraît important d'insister sur les modes de production, de circulation et d'appropriation des images. On a parfois l'habitude de s'en tenir aux sources « prescriptives » (publicité, manuels de savoir-vivre, illustrations de presse) et pas assez aux acteurs qui produisent ces images et aux réseaux qui les font circuler. C'est pourquoi j'ai choisi de travailler sur la culture des amateurs de photographie. C'est d'ailleurs une démarche très proche de celle de Charlotte Guichard dans son livre sur les amateurs au XVIII^e siècle⁹³. Avec les amateurs, on tient une population plus large que le « champ de production restreint »⁹⁴ (Bourdieu), mais il s'agit néanmoins d'un cercle circonscrit dont on peut aisément repérer les comportements, l'évolution culturelle et sociale en rapport avec les images. Les mécanismes d'appropriation des outils de production culturelle sont plus facilement analysables que lorsqu'on suppose une culture du citadin moyen. Tout l'intérêt du matérialisme historique de l'école de Francfort a été de redonner à la « culture visuelle » son ancrage social. Ainsi il est devenu possible de s'interroger sur des phénomènes de transformation historique. C'est ce que j'ai essayé de faire pour l'Allemagne de la fin du XIX^e siècle : je me suis interrogé sur le rôle de la bourgeoisie libérale, à l'origine plutôt cosmopolite, dans la construction par l'image des identités régionales. Dans un premier temps, cette élite libérale a prôné l'éducation esthétique avec une grande ouverture culturelle, y compris sur les avant-gardes de son temps. Puis

92. Cf. Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2007-1 ; « Matières et mémoires. Usages des traces de soi et des siens dans une grande famille bourgeoise lilloise de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Revue du Nord*, 2011 ; « Pour portrait. Sur les usages sociaux des figurations de soi au XIX^e siècle », in Daniel Dubuisson et Sophie Raux [dir.], *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Presses du réel, 2014.

93. Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Champ Vallon, 2008.

94. Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, volume 89, septembre 1991, p. 3-46.

la photographie a abandonné ses ambitions modernistes pour se replier sur l'exaltation des identités régionales.

VANESSA SCHWARTZ — La nouvelle histoire matérielle de la photographie défendue par Elizabeth Edwards, par exemple, étudie les photographies comme objets (leur « objecthood »), leurs usages et les façons dont elles ont été rassemblées, plutôt que ce qu'elles représentent de prime abord⁹⁵. Mais en fait cette approche n'est peut-être pas si radicalement neuve lorsqu'on considère l'essai rédigé il y a vingt ans par Naomi Schor à propos des cartes postales parisiennes et leur saisie en tant que collections⁹⁶. Je pense que les historiens ne doivent pas seulement décrypter la façon dont les images reflètent puis naturalisent les distinctions et hiérarchies sociales et politiques. Notre propre transformation médiatique, de type numérique, nous a montré combien la forme est elle-même puissante pour nous façonner tels que nous sommes et tels que nous pensons, et ce à tous les niveaux, institutionnel, collectif et individuel. Par conséquent, je pense que les distinctions faites entre les pratiques des historiens de l'art et des historiens, à partir de l'opposition forme/fond, ne sont pas convaincantes. Les historiens ont toujours considéré leurs objets indépendamment des hiérarchies de formes, et ceci a permis de prendre en considération tous les médias, ainsi que toutes les dimensions matérielles et technologiques de la culture visuelle.

SÉGOLÈNE LE MEN — Comme bien d'autres chercheurs qui ont travaillé sur Louis-Sébastien Mercier, sur les « types » dans la caricature, la littérature et les arts, sur les livres illustrés et les physiologies, j'ai été attirée par la conception formulée par Walter Benjamin d'une « littérature panoramique »⁹⁷, mettant en relation un genre de livre illustré des années romantiques, lui même inscrit dans la tradition des tableaux de Paris, à une forme spectaculaire contemporaine, le panorama. Ce fut le thème de diverses publications⁹⁸ et de deux catalogues d'expositions : d'abord, celui de l'une des expositions-dossiers préparées pour le musée d'Orsay, *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^e siècle* (1993, avec Luce Abélès), puis celui du musée de Namur sur l'invention de la silhouette. Ce dernier terme me semble répondre à la notion de type dans le langage des images du XIX^e siècle, en faisant apparaître le passage de la représentation caricaturale

95. Elisabeth Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham, Duke University Press, 2012.

96. Naomi Schor, 'Cartes Postales: Representing Paris 1900', *Critical Inquiry* n° 18, hiver 1992, p. 188-245.

97. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Préface et traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 55.

98. Ségolène Le Men, « La "littérature panoramique" dans la genèse de *La Comédie humaine* : Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes* », *L'Année balzacienne*, 2003, p. 73-100.

des corps à la vision fugitive, en pied, d'une notion désormais entrée dans le système de la mode⁹⁹.

QD et EF – Quels types de sources avez-vous mobilisé dans vos propres enquêtes ? En quoi les « visual studies » ont-elle renouvelé la méthodologie adoptée face à ces sources ? À quelles difficultés, voire, le cas échéant, quelles apories, se heurtent selon vous l'histoire des « cultures visuelles » ? Quels chantiers nouveaux vous paraissent devoir être ouverts, et en quoi permettraient-ils, le cas échéant, de renouveler notre compréhension du XIX^e siècle ?

NEIL McWILLIAM — Même lorsque je travaillais sur des artistes singuliers comme le sculpteur Jean Baffier ou le peintre Émile Bernard¹⁰⁰, ma recherche s'inspirait de questions plutôt marginales par rapport à l'histoire de l'art « traditionnelle » – qu'il s'agisse du nationalisme politique et culturel dans le premier cas, ou des usages idéologiques de la tradition dans le dernier. Plus généralement, je me suis intéressé aux problèmes de réception, à l'instrumentalisation idéologique des œuvres, et au rapport entre l'esthétique et la théorie politique au XIX^e siècle et au début du XX^e. Ces préoccupations m'ont amené à l'étude de la critique de Salon, et à l'exploration du rôle attribué aux arts visuels au sein des socialismes de l'« utopie » puis au sein de courants nationalistes tels que l'Action française avant la Première Guerre mondiale¹⁰¹. Un tel travail nécessite l'exploitation d'un corpus varié de sources primaires – archives manuscrites et presse écrite – essentiel à l'enquête historique, quoique souvent exploré de manière plus sélective par les historiens de l'art. Les questions de réception se révèlent particulièrement délicates du point de vue de la reconstruction des sens et valeurs disponibles autour des œuvres d'art singulières. La critique d'art, en particulier – source riche et, jusqu'à relativement récemment, sous-utilisée – ne donne qu'un point d'accès elliptique à de telles questions, même si, utilisée avec une méthodologie adéquate, elle offre des aperçus pertinents sur les pratiques d'interprétation et d'évaluation des peintures et sculptures au cours du XIX^e siècle. En allant plus loin, je me suis intéressé à la manière dont les objets d'art peuvent être appréhendés au sein d'un processus qui s'étend bien au-delà de la fabrication physique et des propriétés internes de l'œuvre elle-

99. Ségolène Le Men, « Le panorama de la grande ville : la silhouette réinventée », in *Pour rire. Daumier, Gavarni, Rops, L'invention de la silhouette*, Paris, Somogy, 2010, p. 20-159.

100. Neil McWilliam, *Monumental Intolerance. Jean Baffier, A Nationalist Sculptor in fin-de-siècle France*, Penn State University Press, 2000 ; « Au-delà de Pont-Aven : A la poursuite d'Emile Bernard », in Neil McWilliam [dir.], *Emile Bernard. Au-delà de Pont-Aven*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2012, p. 5-25 (<http://inha.revues.org/4764>).

101. Neil McWilliam, *Les Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française 1830-1850*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007 (éd. américaine 1993) ; 'Action française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France 1900-1914', in June Hargrove & Neil McWilliam (eds.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914. Studies in the History of Art*, Washington D.C., Center for Advanced Study in the Visual Arts, 2005, p. 269-292 (<http://www.jstor.org/stable/i40097469>).

même : les études sur la sculpture publique se prêtent particulièrement bien à une telle perspective, et je me suis notamment intéressé à l'appropriation symbolique de ces œuvres, tant à travers des rituels oppositionnels, dans le cas de la guerre franco-prussienne et des statues de Jeanne d'Arc, qu'à travers des attaques iconoclastes nationalistes, dans le cas des statues honorant des dreyfusards¹⁰².

À certains égards, de telles recherches traitent d'objets traditionnellement classés dans la catégorie d'un art « élitare », et, par conséquent, en dehors des domaines de la culture matérielle généralement privilégiés par les *visual studies*. Mais il importe de relever – plus particulièrement concernant le XIX^e siècle – combien la pratique dominante des historiens de l'art a systématiquement négligé des pans entiers de la « haute culture » de la période, au motif de leur médiocrité, de leur « académisme » ou de leur étanchéité avec le progrès esthétique associé au modernisme. En conséquence, nous disposons probablement de plus de connaissances sur les artistes du *Quattrocento* que sur ceux de la Troisième République ! Cependant, l'extension du savoir sur le seul fondement d'une ouverture indéfinie et non théorisée ou – comme c'est plus souvent le cas – d'une réévaluation de maîtres « oubliés » (les Cabanel, Baudry, Bouguereau, Gérôme, etc.) n'est pas en soi satisfaisante. Ce qui importe, ce sont les manières dont les œuvres d'art trop souvent rejetées comme trop « académiques » (terme vague qui est souvent mal utilisé) permettent d'accéder au climat culturel dans lequel elles furent créées et d'aborder, de ce fait, les questionnements privilégiés par les *visual studies*. Dans une certaine mesure, l'une des plus importantes apories de l'histoire de la culture visuelle au XIX^e siècle se trouve, paradoxalement, au sein de la citadelle de l'art « d'élite » que les *visual studies* aspirent précisément à percer.

MANUEL CHARPY — Une des spécificités du travail d'enquête sur la culture visuelle est que très souvent sources et objets se confondent. Et dans le même temps, si l'on veut prêter attention aux usages sociaux des images et à l'ensemble de leur(s) vie(s), il convient de mobiliser une masse de documents bien au-delà des images elles-mêmes. Pour ce faire il faut bien souvent inventer ses sources. Si les collections publiques sont très riches, une large part de l'imagerie ordinaire, « sans qualité », est à chercher ailleurs. À propos de l'imagerie commerciale, si quelques institutions publiques conservent des fonds considérables (Archives de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, etc.), la masse des archives existantes se situe dans les collections privées et chez les marchands. Outre la difficulté

102. Neil McWilliam, 'Conflicting Manifestations : Parisian Commemoration of Joan of Arc and Etienne Dolet in the early Third Republic', *French Historical Studies*, vol. 27, n° 2, printemps 2004, p. 381-418 ; 'Commemoration and the Politics of Iconoclasm : The Battle over « les Statues dreyfusardes », 1908-1910', in W. Reinink et J. Strumpel (eds.), *Memory and Oblivion. Acts of the XXIXth International Congress of the History of Art, Amsterdam 1996*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1999, p. 581-586.

à trouver – et acheter – ces fonds, un problème plus crucial se pose : l'administration de la preuve. La pratique historique fétichise encore largement les archives publiques et il reste difficile d'appuyer des travaux sur des collections privées faites en apparence d'éléments glanés au hasard – le cadre institutionnel donnant a contrario un semblant de sérieux et de cohérence aux fonds. L'édition de fonds d'images, de façon collaborative et numérisée, constitue sans doute l'une des voies possibles pour contourner cette difficulté et rendre collectifs des fonds privés.

Qu'il s'agisse d'archives privées ou publiques, la question de la documentation des images demeure. Souvent, on ne sait rien ou presque des auteurs-producteurs, des diffuseurs, des consommateurs, etc. Il faut donc tenter de reconstruire des séquences de circulation et d'en inférer des pratiques. Dès lors qu'il existe, par exemple, des tableaux de cheveux, il s'agit d'identifier l'activité des « artistes en cheveux » par des archives économiques (faillites, brevets, publicités), de comprendre ce que la clientèle leur demande – réaliser des images à partir de cheveux de défunts en général – par des archives commerciales et des archives privées, enfin de saisir leur place dans les intérieurs grâce aux archives privées (comptabilités, journaux intimes, inventaire après décès ou après faillites, scellés).

Enfin, dernière difficulté : le statut de l'image en histoire qui pose problème au-delà de la difficulté à lire et comprendre les images. La preuve en histoire, et encore en histoire de l'art, demeure attachée à l'écrit, de sorte que l'image peut donner des pistes ou confirmer mais rarement faire preuve, d'autant qu'on peine à la citer. En l'espèce, un chantier est à mener pour réfléchir aux manières de citer de l'image ; sans doute le numérique offre-t-il des possibilités nouvelles en la matière – systèmes de liens, de navigations dans l'image, etc. Mais y compris avec des moyens sommaires, on doit pouvoir penser les manières de confronter analyses et images, d'inclure des détails d'image dans du texte, de repenser le rôle et la place des images dans le travail d'édition.

Si les chantiers encore à mener sont innombrables, c'est sans doute du fait de ces difficultés. Au premier plan, les fabricants d'images sont *in fine* peu connus, y compris les peintres. Si le travail et l'économie des peintres « académiques » sont encore mal connus, comme le souligne Neil McWilliam, c'est encore plus vrai pour les peintres ordinaires, artisans qui officient à l'échelle des quartiers. La liste des métiers à analyser est infinie – et il faudrait en outre mener un travail qui prenne en compte les chaînes de métiers comme y invite Howard Becker¹⁰³, des producteurs aux diffuseurs et jusqu'aux restaurateurs, marchands de seconde-main, commissaires-priseurs, etc.¹⁰⁴

103. Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

104. Pour un exemple d'enquête sur des métiers et des pratiques, voir Noémie Etienne, Léonie Hénaut [dir.], *L'Histoire à l'atelier. Restaurer les œuvres d'art (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Lyon, PUL, 2012, et Clothilde Roth-Meyer, *Les marchands de couleurs à Paris au XIX^e siècle*, thèse d'histoire de l'art sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris-Sorbonne, 2004.

Toutes les pratiques populaires de l'image, politiques, professionnelles, privées, restent à questionner, aussi bien dans les espaces ruraux qu'urbains. De façon significative, le fonds considérable d'éléments visuels (textes, dessins, images détournées...) conservé aux Archives de la Préfecture de Police et qui couvre les débuts de la Troisième République n'a pas fait l'objet d'analyses visuelles : d'un côté, la localisation et la nature de ces contestations graphiques ont été analysées ; de l'autre, la question de l'écriture, mais rien sur cette masse vertigineuse d'éléments visuels qui témoignent des pratiques politiques populaires de l'image¹⁰⁵. Les usages de l'image par la bourgeoisie, mieux documentés, ne sont pas pour autant mieux connus : il reste là aussi un terrain pour de nombreuses recherches, qu'il s'agisse de consommations privées d'images ou d'usages sociaux dans l'espace public.

Autres types de sujets encore à explorer : les mondes où l'image devient tout à fait dominante, en particulier les mondes du commerce. C'est évident pour la publicité, terrain naturel en quelque sorte des *visual studies*. Étrangement, les travaux sont rares, alors même qu'il est difficile de penser l'industrialisation et le capitalisme sans cette donnée – les « vapeurs du commerce », dit un dictionnaire économique du milieu du siècle¹⁰⁶. Ce chantier – que j'essaie de mener – touche aussi bien la production des publicités, leurs circulations et implantations, leurs inscriptions dans le temps, les pratiques qui s'y attachent... Cette histoire est celle du rapport à la marchandise. Les fonds sont considérables : fonds de publicités mais aussi archives économiques¹⁰⁷, dépôts de marques (marques et emballages), archives des agences, des dessinateurs, etc. Les *visual studies* en débordant l'image au sens strict invitent à englober dans cette histoire toutes les formes de mise en spectacle de la marchandise : vitrines, présentoirs et mannequins, théâtre commercial, salons de démonstration¹⁰⁸.

CHRISTIAN JOSCHKE — Comme je le disais précédemment, je m'intéresse à la culture des amateurs en ce qu'elle offre un contrepoint aux sources prescriptives que sont les sources imprimées. Elle permet aussi d'élargir le corpus strictement artistique et d'observer comment une culture

105. Archives de la préfecture de Police, BA472-479. Cf. Céline Braconnier « Traquer le politique : le repérage policier à la fin du XIX^e siècle », *Espaces Temps Les Cahiers*, 2001, n° 76, p. 124-138 et Philippe Artières, *Police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique, 1852-1945*, Paris, La Découverte, 2013. Dans une perspective plus centrée sur le visuel, cf. Manuel Charpy, « C'est une honte ! Attentats graphiques et écrits séditeux au début de la Troisième République à Paris » (à paraître).

106. « Publicité », in Guillaumin et al., *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation*, Paris, Guillaumin, 1859-1861.

107. Outre les archives de faillites, dépôts de société, etc. conservées aux Archives de Paris, voir par exemple le contrôle des presses – à imprimer, gaufrer, découper –, Archives nationales, série F¹⁸ 2317, qui permettent de voir quantité de techniques de fabrication des images et leurs applications commerciales.

108. Manuel Charpy « Le spectacle de la marchandise. Sorties au théâtre et phénomènes de mode à Paris, Londres et New York (1850-1914) », in Jean-Claude Yon et Pacale Goetschel [dir.], *La sortie au spectacle*, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2014.

se diffuse et se trouve modifiée dans le cours de son appropriation par un public inventeur de pratiques et de discours. Les sources sont donc nécessairement multiples. Les activités des associations d'amateurs et des sociétés savantes sont bien documentées dans des procès-verbaux publiés dans la presse périodique. Cela permet une approche des réseaux de photographes, des personnes et des liens qu'elles entretiennent les unes avec les autres. À cela s'ajoute les fonds photographiques individuels, qui permettent de passer de l'échelle macro à l'échelle micro. Un fonds photographique d'amateur, même médiocre, est souvent l'œuvre d'une vie. Ses motifs évoluent, on reconnaît ses diverses sources d'inspiration, sa recherche artistique ou documentaire, son rapport à la pratique photographique. Enfin cette histoire qui se déroule sur plus d'une vingtaine d'années connaît des points culminants que sont les grandes expositions photographiques – pour ne pas parler des salons pictorialistes, autrement dit des salons de photographie artistique qui ont été très nombreux. On peut en dénombrer au moins trois : l'exposition de Hambourg en 1893, celle de Berlin de 1896 et celle de Dresde en 1909. À chacun de ces moments, la constellation des sociétés de photographie, de l'élite scientifique et artistique du moment comme du large public des photographes amateurs, redéfinit ses repères culturels, ses alliances, ses discours, ses références. La production visuelle des amateurs individuels s'en trouve profondément affectée. Ce que les études sus-mentionnées m'ont apporté, c'est une vision transversale de la culture, une vision qui croise culture scientifico-technique et culture artistique. C'est très perceptible dans le cas des photographes amateurs de Berlin, où l'on trouve des professeurs de physiologie, des artistes, des ingénieurs. Leurs approches du médium photographique sont diverses, mais ils ne cessent de communiquer et de s'influencer les uns les autres. La « culture visuelle » de ces photographes est donc clairement définissable dans ses points communs comme dans ses frontières.

VANESSA SCHWARTZ — Il est absolument vrai, comme le souligne Manuel Charpy, que les images vernaculaires peuvent être difficiles à trouver dans les archives publiques traditionnelles et que d'autre part elles sont recueillies comme des éphémères dont la genèse de la production reste largement ignorée. Plus je travaillais de près sur ce type d'images, plus je comprenais pourquoi les historiens de l'art travaillaient, eux, sur une tradition de « haute culture » : leurs archives sont tellement plus riches ! Mes propres recherches m'ont toujours amenée à des collections et archives privées, en général de vieilles boîtes dans des placards, sans inventaires ni logique d'organisation interne. Il est déjà assez difficile d'être un étranger au cœur des Archives françaises, en termes de déficit d'accueil, mais imaginez-vous en train d'essayer de convaincre une famille dont l'arrière-grand-père a fondé un musée de cire de vous donner accès à un placard de rangement pour fouiller dans des papiers qui pourraient révéler des choses qu'il serait préférable de

ne pas découvrir. Et puis, lorsque vous trouvez des négatifs sur plaque de verre datant de la fin du XIX^e siècle (que vous leur suggérez de donner à la Bibliothèque historique de la ville de Paris), vous avez alors besoin pour mener vos recherches de trouver un photographe et de dépenser une jolie somme pour en faire tirer des négatifs. Les scanner ne serait même pas une option aujourd'hui avec des matériaux tels que les négatifs sur verre. Autrement dit, travailler sur la culture visuelle, surtout populaire, implique de se lancer à l'aventure. La discipline des études cinématographiques se trouve également confrontée au problème de la destruction de la majeure partie des premiers films, du manque de sources relatives à la production des films ou, a fortiori, à leur consommation. Toutefois, les chercheurs persévèrent et nous fournissent des travaux originaux, tel Brian Jacobson sur les premiers studios de cinéma ou Jean-Jacques Meusy sur les premiers cinémas¹⁰⁹.

Ce que les *visual studies* privilégient, ce n'est pas le traitement de l'image singulière, mais l'accumulation de centaines d'images banales et visuellement ordinaires, signifiantes par leur accumulation même. L'héritage du XIX^e siècle réside également dans cette « surproduction » d'images. Nous devons forger une méthodologie adéquate à de tels matériaux, qui ne se contente pas seulement de transposer les valeurs et outils conçus pour permettre à l'art de traiter la culture visuelle reproduite en masse (y compris les gravures et photographies d'objets d'art!).

SÉGOLÈNE LE MEN — Les sources sur lesquelles j'ai travaillé ont longtemps été celles de l'imagerie au sens large, de l'illustration du livre et de la presse, des affiches et des caricatures. J'ai commencé par le livre de peintre d'une femme-peintre illustrateur, Vieira da Silva, en travaillant chez elle, à partir de sa documentation, et j'ai poursuivi avec les abécédaires¹¹⁰, compris non seulement dans le format du livre, de l'album et du dépliant, mais aussi dans celui des images populaires, des puzzles, des cubes, des jouets, des plaques de lanternes magiques, des chromos publicitaires, et même des pâtes alimentaires. Si, le jour de la soutenance, Maurice Agulhon déclara qu'il ignorait de quelle discipline cette thèse relevait, il me semble *a posteriori* qu'elle se rattacherait aujourd'hui à ce que l'on appelle les *visual studies*. Mon expérience (qui n'est pas isolée) de ce champ des études visuelles a donc été façonnée par une recherche pratique sur un corpus modeste d'objets-livres, à l'illustration sérielle, massivement diffusés au XIX^e siècle, entreprise au moment où de nouvelles approches des images étaient proposées, ainsi que je l'ai dit plus haut.

109. Brian Jacobson, *Before the System: Architecture, Technology and The Emergence of Cinematic Space*, New York, Columbia University Press (à paraître) ; Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces*, Paris, Éditions du CNRS, 1995.

110. Ségolène Le Men, *Les Abécédaires français illustrés du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1984.

Par la suite, les sources et les corpus ont été très divers, généralement liés à l'estampe et au papier, ou à des objets porteurs d'images imprimées, souvent en relation avec des expositions, où la question du visuel est incontournable. La peinture voisinait parfois avec l'imagerie et la presse illustrée, par exemple dans l'exposition 1848 *L'Europe des images*, qui s'est déroulée entre plusieurs pays en 1998. On y montre que les images de barricade, circulant par clichés dans la presse illustrée, ont contribué à la dissémination du « Printemps des peuples ».

Je me suis ensuite intéressée à la façon dont les peintres prenaient en compte les cultures visuelles contemporaines, y répondaient par leur œuvre, par une sorte de dialogisme (Courbet), acceptaient (tels Millet et Gérôme) ou refusaient (tel Monet) le régime de la reproductibilité généralisée. Le tableau de Seurat *Cirque* prenait ainsi en compte les affiches de Chéret et la culture contemporaine du cirque, avec tous ses produits dérivés (des éventails aux programmes illustrés, et aux chromos). J'ai aussi voulu aborder dans leur développement la trajectoire de grands artistes, tels Monet et Courbet, qui avaient dialogué avec des formes d'expression visuelles contemporaines : l'imagerie, la caricature et la photographie pour Courbet, et les affiches de Rouchon, les séries de vues gravées, les photographies de Barbizon pour Monet. Ce dernier, formé par le dessin d'amateur et le théâtre de société, commence comme caricaturiste, et finit, avec les nymphéas, par une réponse pacifique aux panoramas de bataille. Mais la culture visuelle n'est qu'un aspect de ces enquêtes menées en histoire de l'art, à partir des sources propres à la discipline, parmi lesquelles j'ai beaucoup utilisé les correspondances, et les critiques.

Au sein des études visuelles, le risque est grand d'attacher trop d'importance à l'image, faisant prévaloir l'iconographie sur les questions formelles (couleur, lumière, style, texture), et de ne pas suffisamment considérer la matérialité des supports et l'espace des œuvres et des objets porteurs d'images. Un autre risque est de s'en tenir à la seule visualité optique, alors que même une lithographie en noir et blanc de Daumier peut engager des questions multisensorielles.

Bien sûr, l'un des défis auxquels sont confrontés les études visuelles est celui que posent les études postcoloniales, celui de la confrontation entre les univers visuels de cultures et de civilisations différentes, dans un contexte mondial : l'anthropologie intervient en premier lieu, mais il reste beaucoup à faire et à inventer.

Les chantiers prometteurs, quant à eux, me semblent être ceux qui, avec l'acquis des cultures visuelles, ne répudient ni les interrogations disciplinaires ni l'érudition. Des concepts tels que ceux d'*intericonicité*, d'*intermédialité*, de *recyclage* sont fructueux pour l'histoire des arts. L'une des pistes actuelles prend en compte l'image et l'œuvre d'art dans leur déroulement, dans leur processus, depuis l'élaboration jusqu'à la réception, comme le proposent les

études génétiques. Un autre chantier qui me semble passionnant est celui de la façon dont la gravure de reproduction puis la photographie et l'illustration d'art manifestent la culture visuelle et la structurent, c'est le chantier des *musées imaginaires*, par référence non seulement à Malraux, mais aussi à Warburg (dans *Mnémosyne*) : il s'agit ainsi d'interroger l'intelligence du regard.

Manuel Charpy est chargé de recherches au CNRS (IHRIS, Lille 3)

*Christian Joschke est maître de conférences
en histoire de l'art à l'Université Paris-Ouest Nanterre – La Défense*

*Ségolène Le Men est professeure d'histoire de l'art à l'Université Paris-Ouest
Nanterre – La Défense et membre de l'Institut universitaire de France*

*Neil McWilliam est professeur d'histoire de l'art
à l'Université de Duke, Caroline du nord*

*Vanessa Schwartz est professeure d'histoire et d'histoire de l'art à l'Université de
Californie du Sud et directrice du Visual Studies Research Institute*