Histoire du visuel au XXe siècle

Laurent Gervereau

Histoire du visuel au XXe siècle

Éditions du Seuil

COLLECTION « POINTS HISTOIRE »
FONDÉE PAR MICHEL WINOCK
DIRIGÉE PAR RICHARD FIGUIER

Cet ouvrage constitue une version remaniée et augmentée de :
Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXe siècle,
paru en 2000 dans la collection « XXe siècle ».

ISBN : 2-02-055467-4
(ISBN : 2-02-039656-4, première édition grand format)

© Éditions du Seuil, mars 2000, mars 2003
pour la nouvelle édition

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Je tiens à remercier toutes celles et tous ceux qui, depuis vingt ans, m'ont aidé et ont permis à ce livre d'exister

Avant-propos

Les images qui mentent

François Rabelais, dans le *Cinquième et dernier livre des faits et dicts héroïques du bon Pantagruel*, raconte « Comment, dans l'ouvrage en mosaïque du temple, était représentée la bataille que Bacchus gagna contre les Indiens. Au commencement figuraient différentes villes, villages, châteaux, forteresses, champs et forêts, tous dévorés par le feu. Figuraient aussi diverses femmes forcenées et dissolues qui mettaient furieusement en pièces veaux, moutons et brebis toutes vives et se repaissaient de leur chair. Cela nous signifiait comment Bacchus, entrant dans l'Inde, mettait tout à feu et à sang. » Précédemment, il avait commenté la figuration de feuilles, de limaçons et de raisins sur le sol par cette interjection : « Toujours est-il qu'ils nous trompaient beaucoup. » Voilà bien, jusqu'à aujourd'hui, les signes persistants de l'attitude passionnelle et déraisonnable – hors raison, raisonnement, hors logique – liée à la question de la représentation. Ce trouble mental tend à survaloriser la figuration, à la considérer comme plus encore que la vision directe, comme étant une sur-narration et, parallèlement, à instruire avec une grande constance son procès, l'accusant de leurre, de trahison du réel, par singerie ou par fugacité, dans une nature indéfinie, quasi ectoplasmique.

« Car le faux qui est dans les paroles est une sorte d'imitation de celui qui est éprouvé dans l'âme, une image produite dans un second temps [1]. » Depuis Platon, l'image, reflet, fantôme, se voit en effet associée au mensonge. Elle subit un procès en légitimité, soit accusée d'être un doublon imparfait

1. Platon (trad. Pierre Pachet), *La République. Du régime politique*, Paris, Gallimard, 1993.

de ce qui serait le réel, soit bannie pour trahison de la vérité. Mais les images existent-elles ?

La question du territoire

Walter Benjamin, dans un célèbre article « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique[2] », décrivait dans les années trente le phénomène de la multiplication industrielle exponentielle des images. Il esquissait ses conséquences en termes de perception du réel. Mais il ne soupçonnait probablement pas encore le second grand mouvement à venir : la spatialisation et l'intemporalité. En effet, une mise en œuvre globale des représentations de la planète, dans toutes ses époques et pour toutes les civilisations, opère désormais une circulation intensive sous l'impulsion de technologies nouvelles. L'invention et la multiplication des vecteurs ont phagocyté, sans distinction de nature et d'origine, toutes les sources possibles.

« J'appelle images d'abord les ombres ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre », affirmait Platon dans *La République*. Il définissait l'aspect miroir ou reflet de l'image, cette « peau » intermédiaire. Car l'image se départ difficilement de ce qui est appelé « réel ». Elle en forme souvent un double. Elle le véhicule autrement, de même que le regard happe à sa manière une scène, vécue différemment par chacun de ceux qui y assistent. Les artistes chinois, dès la première heure, sous l'influence taoïste, théorisèrent la non-duplication de la nature : « Peindre les fleurs de prunus, c'est faire le portrait d'un homme supérieur ou d'une belle femme » (Cha Li[3]). L'aveugle voit à sa façon. Chacun transpose. Aujourd'hui, les nécessités de classification incitent à séparer le document matériel, la réalité qui l'a inspiré et la représentation mentale. Les Anglo-Saxons utilisent d'ailleurs deux mots : *image* et *picture*. Nous traiterons ici principalement de l'*eikôn*, le document matériel, quel qu'en soit le support, mais en le re-situant chaque fois que cela sera possible.

2. Traduit en français en 1936 par Pierre Klossowski.
3. Dynastie Ts'ing, cité dans François Cheng, *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, 1989.

Alors, cette image, dont nous ressentons les liens avec l'imaginaire, la représentation mentale, de fugace et fragile constitution, cristallisation d'un passage, entre-deux, peut-on la définir ? Elle semble exister. Certes. Mais par consentement commun : « Les peintures sont un paysage composé d'une série d'événements – la danse est comme le ciment qui rassemble ces endroits. Les récits de la Création sont remis en scène lors de la cérémonie », expliquait Franca Tamisera à Sydney en 1996 au sujet des peintures aborigènes [4]. La composition est la carte du territoire, mais aussi sa chronique, qui prend sens, qui s'anime, lorsqu'elle est accompagnée d'expressions physiques. Elle interprète alors la géographie dans l'histoire.

A la suite des décryptages de la société contemporaine opérés dans les *Mythologies* de Roland Barthes en 1957 [5], Umberto Eco appelait en 1967, face à la « multiplication des médias », à une « guérilla sémiologique [6] ». Marshall McLuhan [7] décrivait comment la « mosaïque de télévision » influençait l'approche et la présentation des magazines pour constituer une « image collective », appelant à « une participation maximale au processus social ». Tous trois s'attachaient autant aux comportements sociaux qu'à la nature des représentations. De nos jours, les philosophes ou les sociologues mettent en question une « machine de vision [8] », insistant sur le passage de l'espace public à l'image publique, que Guy Debord caractérisait comme le fait de *La Société du spectacle* [9] et Jean Baudrillard comme un monde de l'illusion, du « virtuel [10] », ou Régis Debray comme une « vidéosphère [11] ».

Tant d'attention portée – liée aussi à une crise à la fois de

4. Cité dans Sylvie Crossman et Jean-Pierre Barou (dir.), *Peintres aborigènes d'Australie*, Paris, Indigène Éditions, 1997.

5. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

6. « Pour une guérilla sémiologique », communication au colloque *Vision 1967* à New York, organisé par l'International Center for Communication, Art and Sciences.

7. Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York, Mc Graw-Hill Book, 1964.

8. Paul Virilio, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

9. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

10. Jean Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991.

11. Régis Debray, *Vie et Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

l'art contemporain et de l'histoire de l'art en général – désigne sans équivoque le XXe siècle comme étant une période charnière. Nul besoin alors de rechercher plus avant une légitimité au travail entrepris. *Il doit bien exister de nos jours un monde des images*. Même si cette notion semble parfaitement vague, inadéquate (comme celle, totalement floue, de « représentations »), tant d'attention recouvre un phénomène patent, difficilement contournable. Le terme d'ailleurs prolifère, il est utilisé pour opérer des relectures de périodes antérieures (comme celui de « propagande »), au point de qualifier pour Hans Belting, par exemple, les représentations « avant l'époque de l'art[12] ». Certaines manifestations du passé, tel l'iconoclasme, servent à envisager « l'imaginaire contemporain[13] », quand l'anachronisme théorique volontaire permet une conceptualisation neuve de phénomènes anciens, ce à quoi d'ailleurs appelait Lucien Febvre en définissant l'histoire comme « science de problèmes à poser[14] ».

Oui, il existe des « images », que nous nommons en France ainsi par consentement commun. Elles sont désignées de façon différente dans d'autres cultures. Il s'agit de cet univers visuel, mêlant la cause et l'effet, la matérialité d'apparitions et l'immatérialité de représentations mentales, la perception rétino-cervicale des biophysiciens et les récits de rêves. De toute façon, les images s'approchent par défaut. Il faut croire ceux qui pensent que les images jaillissent. Il *doit* y avoir des images.

Dès lors que leur matérialité n'est pas requise, une infinité d'images sont absentes parce qu'elles n'ont pas été perçues ou conçues. Type d'approche particulier d'un support matériel ou projection physique d'une représentation mentale, l'image, les images, fixes ou mobiles, forment cependant un réel en soi. Il est un monde des images, parce que des individus avalisent et propagent l'assertion.

12. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, C.H. Beck Verlag, 1990 (traduit en français en 1998 sous le titre *Image et Culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* aux éditions du Cerf).

13. Marie-José Mondzain, *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

14. Article dans la *Revue de Synthèse*, XI, 1936, intitulé « Pour une histoire dirigée. Les recherches collectives et l'avenir de l'histoire ».

Ils la propagent de plus en plus. Surtout, aux images mentales fugaces s'ajoutent des accumulations d'images relativement pérennes sur des supports divers. Ce qui est nouveau n'est donc pas tant l'existence des images, mais l'acharnement à conserver les images, la non-destruction des images, leur non-fugacité, liée probablement à une croyance dans leur valeur.

Nous révérons désormais tous les dieux de tous les siècles et même leurs déchets. L'image, disions-nous, n'existe que parce que chacun clame, même en silence : « C'est une image. » L'image est une acceptation tacite de statut. Notre siècle devient donc celui de l'acceptation exponentielle des statuts imagés.

Geoffrey Chaucer[15] raconte comment une épouse, juchée sur un arbre tandis que son amant « retrousse la chemise de sa mie et enfile la belle », répond à son mari aveugle ayant à cet instant recouvré la vue, lui dévoilant avec brutalité le spectacle de sa « femme impudique » (« le drôle a bouté dedans ! […] Il te l'enfournait – et comment ! »). Avec un parfait à-propos, elle rétorque : « Calmez-vous et raisonnez un peu votre esprit en vous disant que j'ai guéri vos deux yeux aveugles, au péril de mon âme, car il me fut enseigné, qu'afin de guérir vos yeux, il n'y avait rien de mieux à faire que de lutter avec un homme sur un arbre. […] si vous pouviez y voir clair vraiment, vous ne parleriez pas ainsi. Vous avez la berlue et non la vue bien saine ! » Il nous faut désormais tâcher de savoir ce que nous voyons. Au péril de la berlue.

L'approche des méthodes

Il n'est d'images que perçues. Pour comprendre le phénomène, nous trouvons donc une référence seulement par l'origine des images : le récepteur, l'individu qui assure les avoir vues. Alfred Jarry constatait en 1902 (dans *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*) que « la science actuelle se fonde sur le principe de l'induction : la plupart

15. Geoffrey Chaucer (trad. Jean-Pierre Foucher), *Les Contes de Cantorbéry*, Paris, Librairie générale française, 1974.

des hommes ont vu le plus souvent tel phénomène précéder ou suivre tel autre, et en concluent qu'il en sera toujours ainsi ». L'observation et la croyance dans ce qui est reçu fondent une partie de l'approche scientifique. La réception impose de cette manière son empire.

Mais que recevons-nous comme images ? Tous les types. Ce qui caractérise notre période réside dans la multiplication des vecteurs potentiels et l'accumulation des données. Chaque figuration matérielle subit des existences multiples. Un site photographié devient couverture de journal, carte postale, œuvre dans un musée, affiche, séquence vidéo, donnée numérique en circulation...

Filippo Tommaso Marinetti écrivait en 1909 dans le *Manifeste du futurisme* : « Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques […] Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés !... Les voici ! Les voici !... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez le cours des canaux pour inonder les cavaux des musées !... » Tout fait image. Les musées s'accumulent. Le siècle des ruptures est aussi celui des pérennités.

L'image existe de surcroît seulement *en situation*. Elle n'est pas intemporelle, mais produit d'une interaction. Nul étonnement alors à ce que les codes humains (langages, écritures), mais aussi animaux (expressions corporelles), lui soient appliqués. L'image se trouve aliénée, en dépendance. Un premier état de dépendance fonde son origine dans la pose évoquée en ouverture : nécessité d'un récepteur, bien davantage encore que celle d'un émetteur. En effet, un producteur d'images sans public serait le seul et faible maillon – à la fois émetteur et récepteur – à crier dans le vide l'existence de son substrat. L'image s'avère plus dépendante encore. Car elle ne navigue pas impunément vers le récepteur. Elle passe par des canaux et des codes. Elle est accompagnée d'une gangue. D'une gangue souvent langagière, écrite ou sonore. Elle intègre même parfois le langage dans sa composition (presse, affiches...). L'image est sous influence.

La légende et le commentaire sont ainsi des termes essentiels dans la perception de l'image. Rappelons quelques bana-

lités. Pour l'érudit, dans une salle de musée, la simple lecture d'une date peut totalement transformer son regard sur une œuvre ou un objet. Le fait de savoir que cela a été créé en 1895, 1907, 1917 ou 1953 change ainsi le mode d'appréciation d'une composition abstraite. De la même manière, la simple application d'une musique à tonalités graves sur un reportage de pêche conditionne de façon décisive la compréhension du documentaire. Le reportage identique, couplé avec une danse folklorique joyeuse, aurait eu un sens très différent : *les images ne seraient pas les mêmes*, c'est-à-dire que, absolument semblables dans leur déroulement, dans leur montage, elles n'existeraient pas du tout de la même manière vis-à-vis du récepteur.

En l'occurrence, la question n'est même plus de savoir si les images retranscrivent le réel. Nous avons compris que, dans tous les cas, elles l'interprètent. Elles ne mentent pas, elles délivrent ce qu'elles peuvent donner à travers un nouveau réel qui est le leur. Non, la question devient celle de la servilité des images face aux vecteurs qui l'accompagnent. Parfois, ce sont des portions d'images qui orientent le sens général de la représentation. Songeons à ces parcelles sous influence rhétorique : les symboles. Mettez sur n'importe quoi un poing et une rose en tout petit et vous aurez – *pour un certain public qui connaît la signification de ce logotype* – une image socialiste ou relative aux socialistes. Faites prendre une pose déterminée à un personnage sculpté ou peint, et vous aurez, *pour les spectateurs qui savent le sens de cette pose*, une attitude royale. Construisez un rectangle déterminé avec des combinaisons géométriques et, *pour certains aborigènes*, vous aurez la narration de personnages en rapport avec un territoire.

Il reste ainsi parfaitement illusoire de concevoir l'image, cet ectoplasme mouvant, comme libre. Elle n'est pas libre dans sa conception ni dans sa réception. Elle subit une forte dépendance des figures adjacentes et du discours avec elle-même et sur elle-même. Marcel Duchamp a montré à satiété que le regard fait l'œuvre. Mais le regard n'est pas innocent, le regard est accompagné. Ainsi, des postulats semblent s'établir *de facto* : tout ce qui est dans un musée est de l'ordre de l'art ou de la relique, tout ce qui n'y est pas dépend de son circuit d'attribution. Campbell or not Campbell ? Pub ou chef-d'œuvre ? Canne de Churchill ou canne du grand-père ou canne à vendre ?

Le cartel, l'étiquette, change tout. L'image existe souvent par sa légende. Elle y est arrimée comme à une bouée en légitimité. A rebours, une image sans légende vogue dans des sphères interstellaires qui, parfois, l'annihilent, la rendent inutilisable, perdue dans le cosmos des supputations, des attributions, des interprétations. Elle est rejetée telle une sorte d'« ovni » douteux. Combien de responsables de fonds d'images ne se sont-ils pas ainsi confrontés à des parasites intempestifs échappant à toute classification ? Ils les garent, les cantonnent, préférant oublier ces hypothétiques représentations fluctuantes. Après les avoir trop scrutées pour tenter d'en dévoiler l'origine et le sens, ils les abandonnent et ne les *voient* plus. Il faut alors un effet impulsif d'une passion esthétique pour que de telles énigmes persistent à exister. A défaut, elles disparaissent, non pas physiquement, mais par non-répertoire, par non-indexation, bref, elles deviennent *hors champ*, elles ne sont plus vues.

De même que Francis Haskell a largement travaillé sur les effets de mode en art[16], la réception est conditionnée par diverses circonstances – parfois historiques comme pour une image de Philippe Pétain vue en 1940 ou en 1990. Elles changent sa nature en dépit des intentions du ou des auteurs. L'explication du mode de création et la diffusion de ce discours influencent la perception.

Le contexte de réception semble en tout cas une donnée centrale dans l'existence de l'image. Il existe des passions absolues face aux images, mais il n'existe pas d'image absolue. La beauté, le désir, la fascination demeurent des attitudes *hic et nunc*, même si la perpétuation d'une désignation provoque des continuités dans l'appréciation de masse. Pour beaucoup, César est un grand empereur et les pyramides une image de la beauté monumentale fascinante.

Puis mourra à son tour la planète tournante qui aura vécu tout cela.

Sur d'autres satellites d'autres systèmes quelque chose qui ressemble à des hommes

Continuera de faire des choses qui ressemblent à des vers

16. Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Oxford, Phaidon Press, 1976.

A vivre sous des choses qui ressemblent à des enseignes,
Toujours une chose en face de l'autre,
Toujours une chose aussi inutile que l'autre,
Toujours l'impossible aussi stupide que le réel,
Toujours le mystère au fond, aussi sûr que le sommeil du mystère en surface,
Toujours cela ou toujours autre chose, ou ni l'un ni l'autre,

esquissait Fernando Pessoa, sous son « hétéronyme » d'Alvaro de Campos dans *Tabacaria* le 15 janvier 1928 [17].

La parcellisation opère. En face, pour ce qui concerne les méthodes, la première règle en la matière semble bien la cessation de toute prétention à un discours d'autorité. Voici le temps des ruptures épistémologiques. Le temps du passage de l'image-illustration, ou même de l'image-prétexte à un discours, à l'image-symptôme : les images étudiées en elles-mêmes, pour elles-mêmes, en ce qu'elles révèlent des préoccupations, des attitudes sociales. Existe-t-il un « langage » des images ? Si oui, que nous dit-il ?

Aucun analyste ne peut bien sûr prétendre à une quelconque « virginité » devant pareil territoire. En revanche, la démarche impose de *partir des images*, sans aucun *a priori*, d'en classifier les caractéristiques à un moment donné, avant d'en tirer des leçons. Le souci du contexte historique doit intervenir, au sein d'une telle démarche, résolument *dans un second temps*. Le propos n'est en effet pas de vérifier si l'image corrobore l'histoire, mais d'étudier les représentations, puis de soupeser leurs rapports (tensions, contradictions, pléonasmes, révélations...) aux mouvements de l'histoire.

Quelles images ? Toutes les images produites sur n'importe quel support pouvant être perçues par plus d'une personne – ce qui exclut la notion d'image mentale. L'introduction du support induit, de surcroît, l'exclusion de ce que nous appelons le « réel », c'est-à-dire le spectacle visuel direct, non médiatisé. Enfin, si le texte est image – d'où, d'ailleurs, dans certaines civilisations la confusion texte-image avec les idéogrammes et la calligraphie –, nous ne le prendrons pas en compte sauf s'il est mêlé à d'autres modes de figuration.

17. Fernando Pessoa (trad. Rémy Hourcade), *Bureau de tabac*, Trans-en-Provence, Éditions Unes, 1985.

Tout cela relève certainement de délimitations à la serpe bien peu satisfaisantes, mais elles semblent nécessaires pour clarifier l'analyse de l'*eïkon*.

Ceci posé, quelles méthodes seront appliquées ? Là encore, il faut souligner la place singulière du XXe siècle en évoquant les grands mouvements intellectuels touchant à ce domaine [18]. Si nous pratiquons une forme de survol caricatural, il apparaît que l'école allemande et autrichienne d'histoire de l'art a introduit une hybridation des méthodes, notamment avec l'importance de la contextualisation chez Erwin Panofsky [19] ou l'utilisation de la psychanalyse (en compagnie d'Ernst Kris) chez Ernst Gombrich [20]. Gombrich reste d'ailleurs exemplaire par la diversité des outils employés relatifs aux objets d'étude et aux buts qu'il s'assignait. Dans le même temps, faut-il rappeler chez les historiens les travaux de Marc Bloch et de Lucien Febvre qui ont ouvert les portes de l'histoire à des disciplines adjacentes ? D'une manière générale, l'interdisciplinarité s'est avérée indispensable pour sortir de la logomachie et s'adapter au polymorphisme du territoire.

Dans le domaine qui nous occupe, Johann Huizinga [21], Georges Duby [22], Michel Vovelle [23], Maurice Agulhon [24] apparaissent notamment comme des précurseurs, de la même manière qu'en histoire de l'art, Michaël Baxandall [25] ou Francis Haskell [26]. Aujourd'hui, la vogue de l'« histoire culturelle [27] » – parallèle aux « cultural studies » américains –, se définissant *a minima* par des travaux d'historiens touchant

18. Pour l'aspect méthodologique : Laurent Gervereau, *Voir, Comprendre, Analyser les images*, Paris, La Découverte, 1997.

19. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford University Press, 1939.

20. Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Oxford, Phaidon Press, 1960.

21. Johann Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen (Le Déclin du Moyen Age* ou *L'Automne du Moyen Age)*, Harlem, 1919.

22. Georges Duby, *L'Europe des cathédrales, 1140-1280*, Genève, Skira, 1966.

23. Michel Vovelle, Gaby Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence du XVe au XXe siècle, d'après les autels des âmes du Purgatoire*, Paris, Colin, 1970.

24. Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

25. Michaël Baxandall, *Patterns of Intention*, Yale University Press, 1985.

26. Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New York University Press, 1993.

27. Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire culturelle de la France* (4 tomes), Paris, Seuil, 1997-1998.

aux domaines dits de la « culture », concerne des recherches, certes en pleine évolution, mais assez disparates. Faut-il y inclure, par exemple, la tendance à une histoire « au second degré » ou une vaste entreprise comme *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora[28] ?

Sans revenir vers de précédentes tentatives de synthèse et sur leurs ébauches de mise en application à partir d'un objet déterminé[29], la diversité des entrées et des questions à poser à une image contraint de toute façon à une hybridation méthodologique. Pour prendre sommairement un cas particulier, étudier une gravure de Juan Miró nécessite d'interroger des paramètres aussi divers que : le nom d'un ou des émetteurs, le mode d'identification, la date de production, le type de support, la technique, le format, la localisation, le nombre de couleurs et les estimations de surface, le volume et son intentionnalité, l'organisation iconique, le titre et le rapport texte-image, l'inventaire des éléments représentés, les symboles, la thématique d'ensemble, le contexte (société, technique, style...) en amont, au moment de la création, l'histoire du créateur et de la création, la commande, la diffusion ou les diffusions (postérieures, sur d'autres supports), les mesures et témoignages que nous pouvons voir de sa réception à travers le temps, l'interprétation ou les interprétations contemporaines de sa création, les interprétations postérieures, jusqu'à l'interprétation subjective de l'analyste lui-même. Une telle liste fastidieuse démontre à l'envi l'inanité de toute démarche qui prétendrait à la globalité. *Il n'existe pas d'équivalent textuel, iconique ou oral à une image*. Posons alors résolument ce postulat d'évidence, évitant les fausses sommes et de ridicules tentatives de prise de pouvoir sémantique : il ne peut surgir aucun système d'explication d'ensemble, seulement des approches parcellaires.

Pourtant, le siècle a vu des tentatives consistant à proposer un savoir général sur certaines images. Il s'est agi des travaux de sémioticiens dans la lignée du logicien Charles Sanders

28. Commencée par Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. La République*, Paris, Gallimard, 1984.

29. Voir note 18, et Laurent Gervereau, *Guernica. Autopsie d'un chef-d'œuvre*, Paris, Paris-Méditerranée, 1997.

Peirce[30] ou des sémiologues, comme Roland Barthes[31], poursuivant les propositions du linguiste Ferdinand de Saussure[32]. D'une manière générale – en forçant le trait –, pareil « décryptage » consiste à établir les termes d'un « vocabulaire » iconique, parallèle au langage, utilisant en particulier les figures de la rhétorique. L'aspect extrêmement stimulant de l'exercice reste tempéré par l'omission fréquente de toute contextualisation. Il peut dériver vers le travail de la critique (jugement individuel de goût) ou la recréation en parallèle (l'intrication création-analyse dans *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard[33]). A rebours, c'est bien le contexte et les tentatives de mesure quantifiée de la réception qui fondent la démarche des sociologues, des ethnologues, et, à partir d'autres paramètres, des neurophysiologues. La réflexion sur ces mécanismes anime enfin aussi anthropologues, philosophes ou psychanalystes.

Par un effet déformant, tous ces travaux sont apparus souvent au public sous un aspect de *dévoilement*. Dévoilement illusoire. Mais pouvons-nous faire l'économie de réflexions d'ensemble ? Comment justifier des microanalyses essaimées ? Voilà bien le dilemme : difficulté de justifier scientifiquement de grandes synthèses, sans rappeler constamment leurs limites ; intérêt souvent très secondaire d'études spécialisées, solides justement par le cadre prédéterminé. Comment éviter pareille aporie ? Comment ne pas subir l'approximation celée ou l'acharnement marginal aveugle ?

La solution demeure probablement une tentative de combiner les deux approches, au risque de l'écartèlement. Elle induit prioritairement de postuler la modestie : non, il n'est question pour personne de statuer sur toutes les images du siècle avec toutes les méthodes pour en tirer toutes les conclusions possibles. Un pareil truisme se révèle indispensable. Ensuite, il importe de décrire quoi faire et dans quel but : *fixer avant toute chose les limites de l'entreprise*. Avec justesse, l'historienne d'art Rosalind Kraus dénonçait les dangers de la *déqualification* inhérents à l'utilisation du terme

30. Charles Sanders Peirce, « On a New List of Categories », in *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 7, mai 1867.
31. Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
32. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916.
33. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998.

même d'« image », notion – nous l'avons vu – floue[34]. Requalifier consiste à ne pas tout mélanger, mais à spécifier de quoi nous parlons (d'une affiche à telle époque, d'une œuvre d'art, de plusieurs...) et comment nous en parlons.

Requalifier impose de délimiter territoire et outils. Entre un tableau et la reproduction d'un tableau, l'objet est totalement dissemblable, les réceptions aussi. Faut-il s'interdire de les mettre en parallèle ? Faut-il éviter d'étudier le fonctionnement par rapport à un autre tableau de la même époque ? La pratique de l'absolu singulier paraît dangereuse. Le comparatisme permet de songer à des interrogations nouvelles par rapport à une pièce déterminée.

Voilà pourquoi nous voudrions ici développer une approche un peu expérimentale, initiant une forme d'« introduction » aux images du XXe siècle. Sans les associer et sans ignorer leurs cheminements singuliers, nous voudrions partir des images, considérer ces corpus considérables, et tâcher de dégager des tendances. Non, il ne sera pas possible – et surtout pas sérieux – de prétendre parler de toutes les images de tous les pays : l'exemple français, situé dans le contexte des évolutions mondiales, servira de cas d'école.

La tentative est à double visée : une première globalisante et une seconde microscopique. Avec quels outils ? Ils pourront se rattacher à l'histoire, à l'histoire de l'art, à la sémiologie, à la sociologie... Dans tous les cas, il s'agira bien avant tout d'interroger des icônes, de savoir quels types de représentations sont apparus, où et à quelle époque. Les circulations d'images seront envisagées dans un travail nécessairement très circonscrit, visant à ouvrir sur des recherches complémentaires concernant des pans entiers de la connaissance. Mais peut-on ressasser à foison l'existence d'un phénomène – la multiplication des représentations – sans tenter de qualifier le contenu de ses manifestations ?

En clair, existe-t-il des « leçons d'images » ? Si nous postulons que le siècle passé est celui de la multiplication industrielle des icônes, du brouillage des représentations déquali-

34. Rosalind Kraus, « La mort des compétences », in Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut, Gérard Monnier (dir.), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, L'Image-École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.

fiées sous l'impulsion occidentale, que nous disent ces images occidentales (ou occidentalisées) sur le siècle ? Quelles figurations reste-t-il des soubresauts humains, des cris, des espoirs, et des fureurs ?

« ...la maison actuelle des Dogons est une image de l'univers, la base étant la terre, la terrasse le ciel et les pièces intermédiaires l'espace interplanétaire. Mais elle est aussi l'image de l'homme et de la femme unis dans l'amour, chaque partie des murs, de la poutraison, des accessoires, correspondant à une partie corporelle des époux. De plus, la façade, avec ses quatre-vingts niches, exhibe les hommes issus des huit Ancêtres et rappelle le carrelage noir et blanc de la couverture dont on enveloppe les morts, faite de tissu de coton et de parole efficace, propre à la régénération » (Marcel Griaule, « Descente du troisième Verbe[35] »).

Face à la confusion des codes, à la consommation indifférenciée, à la circulation incluant la perte de la référence, du temps et de l'espace, doivent s'initier des tentatives de compréhension à la fois du global et du particulier. De la macro- et de la micro-histoire, l'une épaulant l'autre. Comme la maison Dogon est simultanément une maison *et* le cosmos. Cela apparaîtra à certains en périlleux – calamiteux ? – grand écart sémantique, sans validité. Cependant, pourquoi ne pas introduire, face à des objets qui sont, *dans le même temps*, ici et ailleurs, une démarche de l'ubiquité ?

La définition des objectifs

Jamais nous n'avertirons suffisamment des limites de l'exercice. Cherchant des « leçons d'images », nous partirons résolument d'elles – et d'elles seules. Balayant tout critère de sélection, l'entreprise mêlera volontairement ce que les Américains appellent le « High » et le « Low »[36]. Une pareille déqualifiquation semble légitime dans la mesure où le grand phénomène du XXe siècle reste la perception générale des images, non pas à travers les circonstances propres de leur création

35. Paru dans la revue *Psyché* en 1947.

36. Kirk Varnedoe, Adam Gopnik (dir.), *High & Low. Modern Art. Popular Culture*, New York, Museum of Modern Art, 1990.

De l'unification à l'éclatement. L'espace yougoslave, un siècle d'histoire
(avec Yves Tomic)
Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1998.

Toute la France : Histoire de l'immigration en France au XXe siècle
(avec Pierre Milza et Emile Temime)
Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1998.

Quel avenir pour les musées d'histoire
Association internationale des musées d'histoire/DMF, 1999.

Musées et politique
Québec, Musée de la Civilisation/Association internationale des musées d'histoire, 1999.

Peut-on apprendre à voir ?
l'image / Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1999.

Voir/ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre
(avec Thérèse Blondet-Bisch, Robert Frank, André Gunthert)
Somogy-BDIC, 2001

La planète Jorn
(avec Paul-Hervé Parsy)
Adam Biro, 2001

Borders/Frontières
imagesmag/Somogy, 2001

[décrypter la photo]
(avec André Gunthert, Francis Jolly)
cédérom, *imagesmag - Ligue de l'Enseignement - Musée Nicéphore Niépce*, 2002

RÉALISATION : IGS - CHARENTE PHOTOGRAVURE À L'ISLE-D'ESPAGNAC
IMPRESSION : NORMANDIE ROTO S.A.S À LONRAI
DÉPÔT LÉGAL : MARS 2003. N° 55467 ( )