

**Journée d'étude à l'Université de Liège (A1/salle de l'Horloge)
Le vendredi 28 février 2014 de 9h30 à 17h30**

**Logiques iconiques :
Réflexion épistémologique sur le statut de l'image dans nos disciplines**

Le groupe de contact F.R.S.-FNRS en « Historiographie et épistémologie de l'histoire de l'art » inaugure par cette journée d'étude un nouvel axe de recherche méthodologique et transdisciplinaire consacré au statut de l'image au sein de nos disciplines respectives. Depuis les champs épistémiques de l'histoire, de la philosophie, de l'anthropologie, de la science du langage ou de la théorie de l'art, chacun réfléchira à la fonction des éléments visuels dans la construction du savoir. Loin d'interroger seulement la puissance heuristique ou exemplative de l'image, on tentera d'identifier les effets du règne grandissant de celle-ci sur nos discours théoriques. Les modalités propres du langage visuel, que l'on ne peut plus aujourd'hui négliger, mettent à l'épreuve nos repères disciplinaires. Les outils traditionnels sont-ils adaptés aux logiques spécifiques des images ? Sinon, quels sont les moyens nouveaux (conceptuels, descriptifs, etc.) que la prise en compte d'éléments visuels nous impose ?

Introduction – Quand le voir détermine le savoir¹

Ralph Dekoninck (UCL) / Maud Hagelstein (ULg – FNRS)

Quand le savoir détermine le voir

Il semble *a priori* plus facile de montrer (ou de rappeler) à quel point le savoir détermine le voir que l'inverse. Dans son enquête sur les conditions sociales de la constitution du mode d'appropriation (légitime) des œuvres d'art (*La distinction* - 1979), Pierre Bourdieu montre à quel point les préférences et les besoins culturels sont liés au capital scolaire et au patrimoine cognitif². Selon une formule désormais célèbre : « L'œil est un produit de l'histoire reproduit par l'éducation »³ – autrement dit : la perception esthétique est nécessairement historique et déterminée par la connaissance (elle-même déterminée socialement).

L'iconologie panofskienne – à laquelle Bourdieu fait lui-même référence dans son ouvrage de 1979 – renforce ce constat, soulevant le problème du lien profond de la lecture de l'œuvre d'art à un ensemble de savoirs mis en jeu au moment de l'interprétation : « L'œuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée »⁴. Dépourvu de ces codes, le spectateur s'en tient aux seules « propriétés sensibles » et « résonances affectives » qu'il perçoit sans saisir pour autant les caractéristiques proprement stylistiques de l'œuvre. Seul l'acquisition d'une série de concepts adéquats permet de dépasser le simple coup de foudre affectif vers un acte de connaissance véritable, une « opération de déchiffrement » qui « implique la mise en œuvre (...) d'une compétence culturelle ». Selon cette

¹ Ce texte inédit ne prétend pas être plus qu'un brouillon à l'heure actuelle. Toute remarque est évidemment bienvenue !

² P. BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

³ *Ibid.*, p. III.

⁴ *Ibid.*, p. II.

théorie « typiquement intellectualiste » de la réception artistique, un ensemble de « dispositions à la fois cognitives et évaluatives » conditionne la perception du monde et, par conséquent, la « perception de la représentation picturale du monde »⁵.

En 1971, dans son texte sur « Les humanistes à la découverte de la composition en peinture », Michael Baxandall pose la question des rapports que l'on peut établir entre les œuvres d'art et les catégories intellectuelles des lettrés qui en parlent, à travers une enquête approfondie des compétences linguistiques et littéraires grâce auxquelles les humanistes de la renaissance (1350-1450) formulaient des considérations sur la peinture⁶. Autre manière de montrer à quel point le savoir détermine le voir : étudier les « relations unissant les habitudes de langage à l'attention visuelle »⁷.

Constituant une langue culturelle d'élite nécessaire à l'éducation néoclassique, la grammaire et la rhétorique latines (cicéroniennes) fournissaient aux lettrés de la Renaissance un ensemble de catégories conceptuelles et de formules consacrées formant le filtre critique à travers lequel toute expérience artistique pouvait être décrite. Baxandall reconnaît l'influence profonde et durable des usages langagiers sur le jugement esthétique et montre comment l'observation s'est progressivement conformée à la langue – nous dépendons encore largement en Europe des moyens mis en place par les premiers humanistes.

Or, pour partie, cette théorie est formulée négativement par l'auteur : certes « l'approche humaniste de la peinture constitue une situation linguistique du plus grand intérêt »⁸, mais précisément au sens où des comportements langagiers hautement formalisés – convenus et stéréotypés – s'appliquent uniformément à des expériences visuelles « sans qu'il se produise d'interférence », c'est-à-dire sans ajustement avec l'expérience proprement dite (ou alors seulement minimal). La catégorisation autorisée par les syntagmes du latin a donc modifié la perception de l'art, bien plus que l'inverse : Baxandall met en lumière par exemple ce que les descriptions d'œuvres doivent à la structure de la phrase dite « périodique » et aux développements ornementaux typiques de la rhétorique latine, bien plus qu'au contact direct avec les peintures⁹. Les opinions exprimées par les premiers humanistes adoptent des schémas de pensée compatibles avec les formes convenues de la rhétorique (par ex. : inclination à la comparaison, recours systématique à des grandes oppositions, etc.). Ces formes induisent selon Baxandall ce que l'on pourrait appeler des « routines mécaniques », parfois déconnectées jusqu'à l'absurde des situations artistiques réelles.

Le latin humaniste n'est évidemment pas la seule langue à procéder de la sorte : selon Baxandall, toute langue est « une conjuration contre l'expérience, une entreprise collective de simplification et d'aménagement visant à transformer l'expérience en éléments manipulables »¹⁰. Ce fait découle naturellement du caractère limité des catégories permettant de subsumer et de regrouper les phénomènes, et du caractère encore plus limité de combinaisons possibles entre ces catégories. La régularité et la simplicité nécessaire à l'expression sont toujours en tension avec la complexité et la variété de l'expérience. Mais dans n'importe quelle pratique normale du langage, poursuit Baxandall, « nous résistons continuellement à cette injonction à la conformité en mettant le système à l'épreuve de l'expérience » : « Afin que notre langage garde un rapport suffisamment étroit avec celle-ci, nous insistons sur les irrégularités et les inadéquations au système, nous

⁵ *Ibid.*, p. III.

⁶ M. BADANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

résistons à ses incitations à la simplicité, nous imposons des modifications et des nuances à ses catégories, nous refusons ses invitations à la netteté et au schématisme »¹¹. Or, dans le cas de la rhétorique humaniste, cette adaptation « plastique » du langage de tous les jours à la complexité de l'expérience semble beaucoup moins aisée en vertu du caractère extrêmement normé du discours. La critique d'art subit davantage encore le caractère normatif du discours rhétorique : il s'agit d'une « activité langagière particulièrement réceptive aux injonctions émises par les structures de la langue qu'on utilise »¹².

Selon les recherches de Baxandall, les humanistes « étaient passifs jusqu'à la servilité devant les formes du latin littéraire »¹³. Le discours critique sur l'art était parvenu à fonctionner de manière relativement indépendante à l'égard des conditions concrètes de l'expérience artistique – et cela n'était possible qu'en raison du rôle secondaire du latin dans l'économie générale des échanges : il s'agissait d'une langue supplémentaire, venant compléter l'italien vernaculaire, et qui concernait essentiellement les activités intellectuelles et ludiques (dès qu'il s'agissait de donner des indications au cuisinier ou de faire du commerce, les humanistes utilisaient l'italien). Ce n'était pas à proprement parler une langue *irréelle*, mais détachée en tout cas des urgences de la vie quotidienne. Même à propos d'œuvres précises qu'ils connaissent de façon rapprochée, les humanistes utilisent une série de lieux communs tirés du corpus classique pour un résultat parfois confondant de banalité (ex. de Pétrarque qui connaissait personnellement le peintre Simone Martini, mais qui n'a dit à propos de ses œuvres que des choses qui manquaient de relief)¹⁴. Selon le tableau dressé par Baxandall, cette époque d'effervescence de l'humanisme classique manifeste davantage le « jeu des insistances » de certains motifs littéraires appliqués sans grande précaution au matériau commenté que le « renouvellement des idées » sur l'art¹⁵.

Pourtant, en dépit de leur décalage avec les conditions concrètes de l'expérience artistique, les catégories latines ont réorganisé durablement l'attention aux œuvres, la définitions des registres et jusqu'aux sensations qui leur correspondaient. L'éloge fréquent de l'ordre (*ordo*) susceptible d'affecter les meilleurs tableaux a par exemple permit aux humanistes d'assimiler cette catégorie d'ordre comme « un des moyens d'appliquer son attention aux configurations visuelles »¹⁶. Et si le manque d'innovation critique est parfois flagrant, Baxandall précise tout de même qu'au bout de trois générations, les généralités sur l'art finissent par constituer – par effet d'accumulation, en quelque sorte – un fonds critique à partir duquel de nouvelles considérations seront possibles¹⁷.

Quand le voir détermine le savoir

Baxandall a souvent été présenté comme une des figures tutélaires des *Visual studies*, qui auraient si l'on suit cette généalogie trouvé leur fondement dans le champ de l'histoire de l'art, d'une histoire de l'art s'ouvrant à l'étude des cultures visuelles. Le propre de cette histoire de l'art aurait été de reconsidérer le fonction référentielle des images : le rôle des images ne consiste pas tant à représenter une réalité extérieure qu'à faire être le réel sur un mode qui leur est propre. Ce qui revient à dire, selon une idée chère à l'histoire culturelle, qu'il n'existe pas de réalité indépendamment de la conscience des acteurs sociaux et de l'expression qu'ils en donnent dans leurs œuvres. Comme l'écrit J.-Cl. Schmitt : « L'image n'est pas l'expression d'un signifié culturel, religieux ou idéologique, comme si celui-ci lui était antérieur et pouvait exister en dehors de cette

¹¹ *Ibid.*, p. 64-65.

¹² *Ibid.*, p. 66.

¹³ *Id.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 73 sv.

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

expression. Au contraire, c'est l'image qui le fait être tel que nous le percevons, le réalise dans sa structure, sa forme et son efficacité sociale ».

L'image peut ainsi devenir un précieux observatoire des cultures visuelles et des régimes de savoir qu'elles informent et qui les sous-tendent, tels qu'ils se sont succédés ou se sont superposés au cours du temps. Et les travaux de Baxandall, comme ceux de Svetlana Alpers, illustrent parfaitement cette approche en s'intéressant, comme on vient de le voir, à la façon dont le public d'une époque comme la Renaissance trouve les mots pour rendre compte de leur expérience de la peinture. Si l'on prend le cas d'Alpers, elle étudie quant à elle la peinture du XVII^e siècle dans les Pays-Bas du Nord comme élément de la culture visuelle hollandaise, les images s'imposant comme l'un des principaux modes d'intelligibilité du monde¹⁸. Pour ces auteurs, ce n'est plus l'intention consciente du créateur qui compte, mais bien, pour reprendre l'analyse de P. Bourdieu, « la culture par laquelle le créateur participe de sa collectivité et de son époque et qui oriente et dirige, à son insu, ses actes de création les plus uniques en apparence »¹⁹. Il n'est plus question ici d'un quelconque *Zeitgeist* ni d'une *Weltanschauung* à la manière dont l'histoire culturelle du XIX^e siècle usait de ces termes, mais simplement de principes structurants qui déterminent le choix comme le rendu des thèmes iconographiques ainsi que l'interprétation que l'on a pu faire de ceux-ci.

L'intérêt de ces images ne réside donc pas seulement dans ce qu'elles nous disent (leur signification iconographique) mais aussi dans ce qu'elles nous apprennent, de part leurs formes non-signifiantes, de l'« œil » d'une époque, c'est-à-dire de ses systèmes de représentation. En cela, l'image se présente comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde. Elle présuppose et induit un type de regard sur notre environnement, tisse des relations entre le domaine du perçu, du réel et de l'imaginaire, et modèle ainsi la vision d'une époque, sans qu'il ne soit plus vraiment possible de savoir qui de la poule ou de l'œuf vient en premier : la vision est in-formée, sinon conformée, et formante. Elle est donc aussi un phénomène socioculturel, car elle déborde toujours le visible : comme l'écrit Anne Sauvageot « Formé et formant, le regard, excédant largement l'organicité de la vision, structure la relation qu'entretient toute société avec son milieu, à l'intérieur de l'écosystème qui est le sien »²⁰. On ne voit, comme l'a souligné Pierre Francastel²¹, que ce qu'on connaît, ou du moins ce qu'on peut intégrer dans un système cohérent de représentations significatives. Cette étroite interdépendance des voirs et des savoirs crée ce que Bourdieu a appelé un *habitus* perceptif et mental, *habitus* qui peut à son tour devenir un principe actif de changement en influant sur les modes du savoir. À l'intérieur d'une histoire des formes culturelles, l'enjeu est, toujours selon Bourdieu, de saisir la dynamique selon laquelle un *ordre visuel* participe à la « construction sociale de la réalité » et contribue au renouvellement des rationalités.

Dans la cadre de cette histoire culturelle des rapports entre voir et savoir, une attention particulière doit également être portée aux différents modes d'articulation entre cultures visuelles et cultures écrites, deux types de culture qui, bien que restant irréductibles l'un à l'autre, n'en finissent pas de se penser l'un par rapport à l'autre. Aussi s'agit-il de se demander comment la culture visuelle peut être informée par la culture écrite, les images ne cessant d'être enveloppées de langage ; mais l'inverse est également vrai. Partant du principe qu'une « époque », comme l'a très bien montré M. Foucault, ne préexiste pas aux énoncés qui l'expriment ni aux visibilitées qui la remplissent, et que « chaque strate, chaque formation historique implique une répartition du

¹⁸ S. ALPERS, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, trad. fr. J. Chavy, Paris, 1990.

¹⁹ P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 142.

²⁰ A. SAUVAGEOT, *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, 1994, p. 11. « Le regard épiphane le réel à travers la représentation, soumise elle-même aux normes perceptives et aux routines mentales qui la modélisent, de même qu'aux idéaux socioculturels qui l'inspirent » (*Ibid.*, p. 237).

²¹ P. FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, Paris, 1970, p. 60.

visible et de l'énonçable »²², il est possible d'envisager l'évolution des modes d'articulation du texte à l'image comme le symptôme des modifications plus profondes et, partant, plus lentes qui se jouent dans l'économie du « voir » et du « savoir » à diverses époques.

C'est sur ce terrain que s'affirment les plus évidentes transformations dans le champ de l'histoire de l'art, qui semble avoir enregistré, voire, pour les plus optimistes, initié et porté ce que W. J. T. Mitchell a qualifié de « *pictorial turn* », changement de paradigme qui marque les sciences humaines depuis une vingtaine d'années, en réaction à l'hégémonie du « tournant linguistique » des années 60 et de son incapacité à rendre compte de la nature de l'image, foncièrement irréductible au langage. Sous l'influence d'un univers où le visuel se fait de plus en plus prégnant et dominant à tous les niveaux de la culture, il s'agit, selon cet auteur, de redécouvrir l'image comme un échangeur complexe entre la visualité, les appareils techniques, les institutions, les discours et les corps. C'est sous la bannière des *Visual Studies* que se rallient aujourd'hui les chercheurs s'engageant sur cette voie²³. L'expression « culture visuelle » rend à leurs yeux bien mieux compte de ces interactions à tous les niveaux, à la différence du terme « image » jugé trop étroit. Discipline à présent dominante qui a désormais ses départements et ses propres programmes outre-Atlantique, elle trouve sa raison d'être dans le principe selon lequel la vision n'est pas un donné de la nature mais une construction culturelle et un fait social. Elle en appelle dès lors à une interdisciplinarité où histoires des arts, des techniques, des médias et des pratiques sociales convergent pour éclairer les enjeux éthique et politique, esthétique et épistémologie des manières de voir et d'être vu.

Mais cette nouvelle perspective de recherche ouvre bien des questions : les *Visual Studies* ont-elles véritablement renouvelé en profondeur les savoirs attachés à la compréhension de l'expérience visuelle ? Les modalités propres du langage des images, que l'on ne peut plus négliger, mettent-elles à l'épreuve nos repères disciplinaires, ce à quoi les *Visual Studies* contribuent en brouillant les frontières entre les différents champs du savoir sur l'image et le visuel ? Ce sont les questions qui nous animent au moment d'ouvrir un nouvel axe de recherche autour des logiques iconiques. Plutôt que de seulement rappeler à quel point le savoir détermine le voir, on voudrait – à travers nos recherches collectives (cette journée n'est qu'une première étape) – se demander aussi plus systématiquement *comment le voir détermine le savoir*.

Ce sont bien ces questions qui ont présidé à la création en 2005 du groupe de contact FNRS « historiographie et épistémologie de l'histoire de l'art ». Partant de cette idée formulée par Georges Didi-Huberman, idée selon laquelle « C'est en occultant ses propres modèles qu'un savoir s'y aliène, s'y oublie et s'y délabre » (G. Didi-Huberman), ce groupe de contact a pour objectif d'interroger les concepts, les méthodologies, les habitudes de langage et de pensée propres à l'histoire de l'art qui, comme toutes disciplines, a son histoire. L'oublier, ce serait en quelque sorte être prisonnier des présupposés théoriques qui guident et parfois même contraignent notre façon de travailler. Prendre conscience des héritages encourage au contraire à adopter une posture critique à leur égard, et permet à l'histoire de l'art de continuer à s'inventer au contact d'autres savoirs, plutôt que de se replier sur une identité institutionnelle prétendument vierge de tout métissage. Partant donc du principe qu'il n'y a pas d'histoire ni de théorie de l'art qui puisse faire l'économie d'une interrogation sur la nature de son objet et sur l'origine de ses concepts et de ses méthodologies, le groupe de contact F.N.R.S. se donne pour mission de promouvoir la recherche sur les fondements historiques et épistémologiques de l'histoire de l'art et des différents courants de pensée qui s'attachent aujourd'hui à l'interprétation des œuvres d'art et des images (anthropologie, sociologie, psychologie, sémiologie...).

²² G. DELEUZE, *Foucault*, Paris, 1986, p. 56.

²³ W. J. T. MITCHELL, *What Is Visual Culture ?*, dans *Meaning in the Visual Arts : Essays in Honor of Erwin Panofsky's 100th Birthday*, éd. I. Lavin, Princeton, 1995. Idem, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, dans *Art Bulletin*, t. 77, n° 4, 1995, p. 540-544.

Cette journée répond donc parfaitement à cet objectif en ouvrant ce questionnement sur l'image à une réflexion transdisciplinaire sur les logiques de l'image, ou sur ce que l'image fait à nos savoirs qui voient leur frontière, voire leur nature même reconfigurées.