

# Par ma foi, il y a plus de dix ans que je dis de la prose sans que j'en susse rien!<sup>1</sup>

Carl Havelange

Maître de recherches au FNRS

6 janvier 2011

Lorsque Gil Bartholeyns m'a demandé, il y a quelques semaines, de participer à ce colloque, j'ai d'abord refusé, prétextant, à bon droit, me semble-t-il, l'impossibilité en laquelle je me trouvais de préparer, dans un délai si court, quelque chose de cohérent. Il insista. Je temporisai, lui demandant une ou deux semaines de réflexion. Il me répondit, en me demandant, pour le lendemain, le titre de mon intervention! Las! J'étais coincé, je n'avais plus d'échappatoire. L'affaire était d'autant plus compliquée que je n'avais pas, *a priori*, grand chose à dire ou à apporter à propos des *Visual studies*: j'étais donc coincé *et* terrorisé, me disant que j'aurais surtout à apprendre de ce colloque, bien plus qu'à y apporter.

Peut-être, me dis-je alors, est-ce d'avoir écrit, il y a plus de dix ans, un livre consacré à "l'histoire du regard au seuil de la modernité", qui me vaut l'honneur d'être invité à participer à ce colloque. Mais justement, ce livre, écrit, dans les années '90 et publié en '98, exactement contemporain, donc, du processus d'institutionnalisation des *Visual studies* aux Etats-Unis, je l'ai écrit dans l'ignorance à peu près totale de ce qui était là en train de se jouer, dans l'ignorance également d'ouvrages aussi importants que celui de Tom Mitchell – et de bien d'autres que j'ai découvert – et que je continue à découvrir - , bien plus tardivement.

---

<sup>1</sup> Conférence présentée au colloque *Les visual studies et le monde francophone*, Paris, musée du quai Branly, 6-7 janvier 2011.

Je cherchai encore à me dérober. Alors que Gil Bartholeyns se faisait insistant, dans l'attente du titre de ma communication, je lui proposai, presque dans un mouvement d'humeur, quelque chose de vraiment saugrenu – cette citation du Bourgeois gentilhomme qui figure donc sur le programme -, mais que je transmis d'abord avec l'espoir plus ou moins avoué qu'il fût éconduit. Je reçus une réponse presque immédiate: "Ce titre et ce sujet me conviennent parfaitement. Ce que vous pointez-là est un élément essentiel du débat ».

Je dus me rendre à l'évidence : j'avais perdu la partie ! Je baissai les armes, donc, remerciai Gil bien amicalement et lui transmis docilement, peu après, les éléments permettant d'établir une « fiche de voyage », irréfutable document qui indiquait à mes yeux comment ce piège s'était brutalement refermé sur moi et – je le voyais bien – sur ces quelques jours, autour de la nouvelle année, dont je m'étais promis jusque là qu'ils seraient placés sous le signe, sinon vraiment des vacances, du moins de la détente.

Je tentai, provisoirement, d'écarter cette sombre perspective de mon champ de vision. Je fis comme si de rien n'était et me consacrai aux diverses opérations de bouclage d'une année dont le terme, effectivement, se rapprochait avec une vitesse effrayante.

Parmi ces opérations, il y avait la préparation d'une réunion qui me tenait tout particulièrement à cœur : première réunion, en effet, réunion de fondation, en quelque sorte, d'un petit groupe de recherche FNRS que j'avais intitulé « Cultures sensibles » - au pluriel –et qui se donnait pour objectif de réfléchir, dans une perspective résolument pluri-disciplinaire, la diversité des approches du sensible – en ce compris le visuel, bien entendu -, par les sciences humaines. Cette réunion s'est tenue le 17 décembre, à Liège, en présence de quelques-uns d'entre vous, Thierry Lenain et Ralph Dekoninck, notamment, qui me dirent être dans le même embarras que moi à propos de l'invitation de Gil Bartholeyns, que nous maudîmes ensemble et très amicalement – ce qui m'apaisa, mais sans vraiment me rassurer.

Nous y avons présenté, avec deux de mes amies, la philosophe Vinciane Despret et l'anthropologue Lucienne Strivay, quelques propositions méthodologiques plutôt radicales, jouant en quelque sorte de l'ambiguïté, pour nous, du terme sensible qui désigne à la fois des objets de recherche et des modalités d'approches du réel. La

question, somme toute, que nous nous posions était celle-ci : comment espérer atteindre le sensible sans le mobiliser, véritablement, au cœur même des dispositifs par lesquels nous cherchons à le rendre intelligible ? Question au demeurant qui ne me semble pas totalement étrangère – j’y reviendrai – à celles que nous nous posons aujourd’hui.

Les jours passaient, les fêtes de fin d’année approchaient, et je n’avais toujours pas, mais alors vraiment pas, d’idées bien claires à propos de cette communication. Lisant ou relisant un peu compulsivement quelques textes – James Elkins, Donna Haraway, Tom Mitchell -, je pris surtout la mesure de l’impossibilité en laquelle, effectivement, je me trouvais de construire en si peu de temps un argument un tant soit peu solide. Et dès lors n’avais-je effectivement plus d’autre issue que de partir, en toute subjectivité, comme Gil Bartholeyns m’y invitait, de l’expérience d’avoir écrit un livre sur le regard à l’époque moderne dans l’ignorance d’appartenir à un champ de recherches qui était alors, outre-Atlantique, en bonne voie d’institutionnalisation.

En elle-même, cette ignorance ne signifie pas grand chose et est de peu d’intérêt, témoignant sans doute de mon inculture relative ou, également, de ce phénomène bien connu, celui de « l’air du temps », que nous ne cessons d’appréhender, et qui fait que des domaines d’intérêt ou des questions paraissent émerger simultanément en divers endroits et presque comme par génération spontanée. Si j’évoque aujourd’hui ce parcours, c’est évidemment dans l’espoir que cette cécité relative, ne m’est pas propre et qu’elle a quelque chose à nous apprendre.

Pour ma part, au moment où je commençais à m’intéresser à la question du regard, je venais de terminer une thèse de doctorat consacrée à l’histoire des pratiques médicales aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et j’éprouvais avec de plus en plus d’intensité l’envie de me détourner d’une histoire sociale que je jugeais de plus en plus routinière et convenue – mouvement que j’avais déjà largement amorcé en rédigeant ma thèse. Quand bien même, en effet, avais-je abordé cette recherche sous l’angle des processus de professionnalisation, j’avais surtout expérimenté une histoire élargie aux dimensions d’une anthropologie, où se croisaient des thèmes tels que la construction culturelle de la santé et de la maladie ; la genèse et l’imposition des normes ; l’organisation des légitimités ; la contre-institutionnalisation des pratiques et des savoirs dès lors jugés marginaux ; l’hydre tricéphale des maladies sociales au XIX<sup>e</sup> siècle – la tuberculose, l’alcoolisme et la syphilis -, qui ouvraient bien évidemment à une réflexion sur l’hygiène

comme idéologie où s'élaboraient les figures parentes de l'individu, de la société et de la race ; la construction des légitimités, tant des savoirs que des pratiques, comme masculines et la construction jumelle des illégitimités et des périphéries comme féminines – la médecine au XIXe siècle, vous le savez, est un formidable terrain d'enquête pour qui veut penser avec la notion de genre ! - ; l'institutionnalisation des monopoles et la contre-institutionnalisation des marges, etc. Soit ! Idéologie, race, genre, nature, culture : j'étais là, mais également sans vraiment le savoir, très proche des *cultural studies*, ce vivier ou cet horizon d'où se détachait, peu à peu, outre-Atlantique le champ des *visual studies*.

Mais, je le répète, après ma thèse, je voulais changer radicalement à la fois d'époque et d'objet, migrant ainsi sans le savoir – par deux fois Monsieur Jourdain, somme toute ! -, des *cultural* aux *visual studies*. J'avais lu Canguilhem et Foucault, bien entendu, autant *La naissance de la clinique* que *Les mots et les choses*, et je me sentais très proche de ce que l'on commençait à appeler, ici, *l'histoire culturelle* ou, alors, plus communément, *l'anthropologie historique*. Je lisais avec passion Carlo Ginzburg, Alain Corbin, Arlette Farge, et je retrouvais chez Marc Bloch et Lucien Febvre, une inspiration native, celle de l'école des Annales, qui me paraissait s'être altérée, sinon dévoyée, dans une histoire économique et sociale ou – pire ! -, une démographie historique naïvement aliénée aux poncifs, parfois les plus grossiers, de l'objectivité.

Je n'étais pas historien de l'art et la question de l'image, je l'avoue, ne m'intéressait alors que de manière secondaire, déterminé malgré moi, sans doute, par une longue tradition historienne qui s'obstinait à considérer le texte – et le document écrit -, comme seule véritable modalité d'accès à la vérité ou à la réalité. La question du sensible m'intéressait, mais pas celle, alors, des « objets sensibles ». C'est, en amont de l'image, la question du regard qui m'intéressait, le geste de voir en son infinie et muette répétition, la vision comme relation et modalité essentielle d'articulation entre l'homme et son environnement. Je lisais Merleau-Ponty et Francisco Varela et me convainquais peu à peu de l'intérêt, sinon de la nécessité, de mener à ce sujet une réflexion proprement historienne à quoi invitait, mais sans se confondre, bien entendu, ni avec l'une, ni avec l'autre, à la fois la phénoménologie et la neuro-biologie ouverte de Varela.

Si la perception ne peut se concevoir que dans l'interaction du percevant et du perçu, d'une part, et si, d'autre part, elle doit se concevoir comme action ou comme

« énaction », pour reprendre le néologisme de Varela, alors elle est encore, nécessairement, construite dans et par la dimension de l'histoire. Parti pris résolument culturaliste, donc, mais accordé, en même temps, aux conditions à la fois biologiques et psychologiques en lesquelles la vision s'inscrit. Entre le temps court de la *personne* et le temps long de l'*espèce*, il y a le temps moyen de l'*histoire*, celui de la succession des générations et des siècles, celui des héritages et des ruptures, déposés en couches feuilletées dans une mémoire collective qui organise et sans cesse réorganise le monde social.

Mais comment faire, évidemment, pour donner corps à cette idée d'une construction historique du regard. Deux éléments, me semble-t-il, m'ont mis sur la voie – un *étonnement* et un *éblouissement*.

Un étonnement, tout d'abord, ou plutôt une réticence concernant une proposition pionnière de Lucien Febvre, qui invitait, dès 1942, dans son célèbre *Rabelais*, les chercheurs à multiplier les études sur ce qu'il appelait, de manière très significative, « les supports sensibles de la pensée aux diverses époques ». Lui-même, d'ailleurs, proposait une hypothèse tout à fait générale concernant l'histoire du regard, en affirmant que le XVI<sup>e</sup> siècle se caractérisait par un « retard de la vue », auquel aurait succédé, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, une « promotion » sans précédent de la perception visuelle.

Hypothèse intéressante, peut-être, dans la mesure où elle constitue la sensation comme objet pertinent de l'enquête historique, mais hypothèse insoutenable, cependant, et qui me donnait en quelque sorte la mesure de ce que je ne voulais pas faire. Car en effet, parler d'un « retard de la vue », ou, comme Norbert Elias le faisait à la même époque, désigner la vue comme le « sens de la civilisation », c'était d'abord méconnaître les modalités et les significations anciennes de la vision et entretenir l'illusion que le regard n'existerait pleinement qu'en ses dimensions modernes. Comme si regarder, regarder vraiment, c'était nécessairement regarder avec l'œil de Galilée. Et comme si cet œil, cet œil inaugural du XVII<sup>e</sup> siècle, naissait de toute évidence d'une modification opérée au sein de la hiérarchie des sens. Comme si la modernité n'était autre que la naissance de la culture au regard. Or la culture occidentale n'a pas attendu le XVII<sup>e</sup> siècle pour accorder une place centrale au regard ; c'est même là, sans aucun doute, l'une des constantes de la civilisation occidentale. L'invention de la perspective linéaire, la

diffusion de l'imprimé à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, les découvertes optiques du début du XVII<sup>e</sup> siècle ou encore l'avènement des procédures modernes de l'observation scientifique, par exemple, induisent et indiquent à la fois, bien plutôt qu'une simple *valorisation* du regard, une *transformation* des manières de voir et de penser le regard. Cette transformation, par ailleurs, n'est jamais « accomplie », puisque l'on verra toujours à l'œuvre dans les formes les plus modernes du regard d'anciennes significations que l'on aurait pu croire définitivement abandonnées – que des notions comme celles d'agentivité ou de performances, par exemple, permettent aujourd'hui de rendre mieux intelligibles.

Un étonnement, vous disais-je, et puis, un éblouissement. Celui de lire et d'être affecté, profondément, et comme par surprise, par certains textes que je découvrais, l'extrême beauté de certains d'entre eux et ce pouvoir qu'ils avaient de me faire voir, véritablement, ce que je cherchais à réfléchir. Je pense, par exemple, à *L'ars moriendi*, *L'art de bien vivre et de bien mourir*, ce traité anonyme qui connut une très grande popularité tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, dont il constitue l'un des principaux livres de piété.

La vision de Dieu, nous dit ce texte, saturé de références, est promise aux bienheureux en paradis, ce monde qui se définit par la lumière et la visibilité absolue. Sait-on que les corps glorieux des bienheureux, y seront à la fois lucides comme des étoiles et transparents comme l'eau claire? Car - je cite : « la corpulence du corps n'empeschera point au Royaume du Ciel qu'un chacun bienheureux ne puisse voir la pensée, volonté, et intention d'un chacun, laquelle apparroistra devant tous, et mesmes sera le corps si clair que l'armonie du corps et organization des membres, os, nerfs, veines et autres subtiles iointures apparroistront à tous les bienheureux, tellement que chacun se pourra voir et regarder soy mesmes"<sup>2</sup>.

Ce sont des textes comme celui-ci, et comme bien d'autres, à la fois familiers et tellement étranges, qui me mirent sur le chemin; textes, bien entendu, qu'il s'agit de lire selon leur contexte, dans le maillage des références qui les constituent et la distinction des niveaux de signification où ils se déploient, mais qui font voir, également, d'un seul tenant, toute une économie du regard à la fois dicible, en son temps, et échangeable et intériorisable.

---

<sup>2</sup> *L'art et science de bien vivre & bien mourir contenant trois parties (...). La tierce traite de l'advenement de l'antechrist, les quinze signes precedens le iugement drenier & des ioyes du Paradis*, Louvain, Jean Bogard, 1589, f.141 recto.

C'est ce type de lecture ou d'expérience " anthropologique" des textes qui m'éloignait de l'invitation de Lucien Febvre à propos "des supports sensibles de la pensée aux diverses époques". Car la formulation en témoigne éloquemment - cette perception du monde sensible comme *extériorité*, comme *support* ou comme *instrument* -, ne pouvait pas mener Lucien Febvre à mettre en question la stricte autonomie et l'hétérogénéité des sphères du sensible et de la pensée, que toutes mes lectures m'invitaient par ailleurs à contester. Le sensible, somme toute, aux yeux de Lucien Febvre, *support* ou *instrument* de la connaissance est, en tant que tel, objectivable, et son étude, dès lors, ne pose pas de problème méthodologique - ni épistémologique -, particuliers.

Mais le sensible n'est pas un "support" ni un "instrument" de la pensée: c'est une expérience que l'on fait du monde, système d'ancrage, de liaison, de reconnaissance, de médiation, de relation. "Ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche, écrivait Paul Valéry. Réel veut dire cela et rien de plus". C'est ce réel là, que l'expérience sensible fait advenir et organise, et que les mots ont tant de peine à traduire, ce réel-là, sans cesse produit de l'expérience que l'on fait de voir ou de sentir et de son ancrage, de son inscription au long terme dans l'espace des cultures et des sociétés.

Il me semble que ce sont ces divers éléments qui m'ont peu à peu conduit à mener une recherche relevant peut-être de ce que l'on appelle les *visual studies*. C'est cette parenté invue et dont j'ai été longtemps ignorant que je voudrais maintenant interroger. Tout en sachant, pour les raisons que j'ai dites, que je ne peux le faire, faute de temps, que de manière plus intuitive que véritablement documentée. Je voudrais somme toute interroger ce qui, à mes yeux, fait lien entre mon expérience d'une histoire du regard et le domaine des visual studies, les questions qui s'y posent, les problèmes qui s'y rencontrent, tels que je peux en tout cas maintenant les percevoir.

Un certain nombre d'éléments me paraissent évidents. Et tout d'abord la question des découpages disciplinaires et institutionnels. C'est presque trivial de le dire: l'étude des cultures visuelles est nécessairement inter-disciplinaire et, dès lors qu'elle prétend assumer véritablement cette interdisciplinarité, elle en devient vite, pour reprendre les termes de Tom Mitchell, une "indiscipline" ou, comme il l'écrivait encore, correspond-

elle très heureusement à une entreprise perpétuelle de “dé-disciplinarisation” (de-disciplinary operation).

Les objets que nous construisons sont nécessairement pluriels, parce qu'ils se construisent à la frontière des disciplines - l'histoire, l'histoire de l'art, l'anthropologie, les sciences de la communication, la philosophie, et j'en passe -, mais aussi parce qu'ils sont en eux-mêmes des objets pluriels. Ainsi, par exemple, la constitution du regard comme objet d'histoire, telle que j'en ai fait l'expérience, suppose-t-elle de jouer un peu à saute-moutons avec les disciplines, mais aussi d'explorer des espaces documentaires très diversifiés et de constituer dès lors des corpus hybrides qui gagnent en extension, mais courent toujours le risque de perdre en précision. Ainsi, par exemple, à propos de l'histoire du regard, faut-il en même temps considérer ouvrages de philosophie, traités d'optique ou de perspective, manuels à l'usage des peintres, bien entendu, mais aussi traités médicaux, manuels d'éducation ou de civilité, sermonnaires et sommes de confession, littérature démonologique, traités de magie naturelle ou de physiognomonie, recueils d'emblèmes, littérature populaire, poésie savante ou traités de rhétorique.

Cette diversité des approches et des sources, cette manière de travailler aux frontières, déterminent des situations institutionnelles parfois très inconfortables. J'avoue ne plus savoir très bien où je me situe – et d'autant plus dans le contexte actuel de renforcement des procédures de contrôle universitaire qui, au nom d'un principe bien mal pensé d'excellence ou d'efficacité, tendent surtout à rendre plus rigides encore les découpages institutionnels, et plus imperméables les frontières entre les disciplines.

Historien un peu renégat, historien de l'art sans corpus, philosophe sans ancrage ni vraie formation académique, anthropologue par défaut, littéraire par cooptation informelle, praticien des sciences de la communication réfugié dans des objets anciens et incongrus : les cultures visuelles correspondent, me semble-t-il, à une forme de nomadisme intellectuel, qu'on ne veut plus lâcher une fois que l'on y a goûté, mais qui, comme toute forme de liberté, se paye parfois au prix fort ! En Belgique, où je travaille, contrairement à ce qui est en train de se passer en France, le domaine des cultures visuelles est loin de se constituer en champ autonome, si ce n'est par l'entremise de centres de recherches, ceux de Thierry Lenain et de Ralph Dekoninck, par exemple, où se retrouvent autour de la question de l'image, des praticiens venus d'horizons de plus en plus diversifiés. Peut-être n'est-ce d'ailleurs pas là la plus mauvaise des solutions, qui puisse en même temps fédérer tout en maintenant vraiment ouverte cette qualité d'indiscipline ou d'indisciplinarité en laquelle le domaine épars des cultures visuelles a d'abord trouvé son souffle.



J'ignore si cette différence d'ancrage institutionnel, en Europe et aux Etats-Unis, témoigne d'un retard des uns par rapport aux autres, ni si ce retard est destiné à être comblé, dans les années qui viennent, par le développement continental des *visual studies* sur le modèle institutionnel américain. Je ne suis pas certain d'ailleurs que ce soit là la meilleure manière de poser la question. Je voudrais plutôt poursuivre en interrogeant ce qui fait pour moi – et, je le répète, de manière plus intuitive que suffisamment documentée -, ce qui fait pour moi, donc, véritablement « attraction » dans ce que je sais des *Visual studies*.

Je ne me risquerai pas, dans cette perspective, à établir un inventaire des objets, des références, des notions. D'abord, parce que je m'en sentrais bien incapable. Ensuite, parce qu'il me semble qu'un certain nombre de références et d'inspirations fondatrices nous sont communes de part et d'autre de l'Atlantique – ainsi, par exemple, mais sans aucune exclusive, des saints patrons que James Elkins associait à l'idée de cultures visuelles : Barthes, Benjamin, Foucault et Lacan. Et de bien d'autres, évidemment...

Parce qu'il me semble, également, que l'extraordinaire profusion d'objets d'étude, dont James Elkins faisait l'inventaire enthousiaste et amusé, caractérise partout de la même manière une approche des images, notamment, désenclavée de la seule approche stylistique ou iconologique de l'histoire de l'art traditionnelle, une approche dès lors ouverte, de manière jubilatoire, à l'analyse de tout objet donné à voir : images d'art ou image de dévotion, photographies familiales, publicités, tags et graffitis, graphiques et diagrammes, planches anatomiques, photos de presse, fétiches anciens et modernes, panneaux de signalisation, design, etc., etc. – la liste de nos objets d'études est en vérité inépuisable.

Enfin parce qu'il me semble que les notions et les outils ne cessent de circuler, de migrer, de se transformer – ainsi, par exemple, de la notion d'agency qui a renouvelé en profondeur, au cours des dernières années, l'approche même de l'image et de la figuration, et dont on peut apprécier, ici même, au musée du quai Branly, grâce à l'exposition de Philippe Descola, « La fabrique des images », l'une des dernières déclinaisons.

C'est donc moins à établir un inventaire des similitudes et des différences que je voudrais m'essayer, qu'à identifier plutôt - « toutes choses, donc, étant égales par ailleurs » - ce qui, quand je lis, m'aimante véritablement et se présente à moi comme l'expression d'un certain nombre de positions que j'avais adoptées ou pressenties en travaillant la question du regard, mais sans toutefois les développer avec la même radicalité, ni tout à fait la même liberté.

Quelque chose comme une ligne de suture, de rencontre, qui marquerait en même temps, pour moi, mais de manière presque indifférenciée, une ressemblance et un écart, et certainement un appel ou une invitation. Cela tient en quatre points, ou en quatre mots que je voudrais très rapidement développer : contiguïtés, contingences, récit et genre.

Si je devais mettre ici un texte en exergue, un texte qui concentrerait ces quatre points, je citerais celui de Donna Haraway, par lequel elle introduit son *Manifeste des espèces domestiques*, que je traduirais d'ailleurs plus volontiers par « espèces compagnes », ce texte, donc qui n'appartient pas, certes, directement, au domaine des *Visual studies*, mais participe, cependant, me semble-t-il, d'un même climat intellectuel<sup>3</sup>.

Voici ce texte, donc, où la philosophe évoque les relations complexes qui l'unissent à sa chienne, Mlle Cayenne Pepper : « Comment mettre de l'ordre dans tout ça ? Canidé, hominidé ; animal domestique, professeur ; chienne, femme ; animal, humain ; athlète, entraîneur. L'une est identifiée à l'aide d'une puce électronique implantée sous le cou ; l'autre a un permis de conduire californien en guise de carte d'identité. L'une possède des documents retraçant ses ancêtres sur vingt générations ; l'autre ne connaît pas le nom de ses grands-parents. L'une, produit d'un vaste mélange génétique, est décrite comme « pure race ». L'autre, également produit d'un vaste mélange génétique, est considérée comme « blanche ». Chacun de ces termes désigne un discours racial, dont nous héritons toutes les deux des conséquences à même la chair. L'une est dans la fleur de l'âge, au summum de ses capacités physiques flamboyantes ; l'autre est vigoureuse, mais déjà sur le retour. Ensemble nous pratiquons un sport d'équipe baptisé « agility » sur les mêmes terres expropriées des Amérindiens où les ancêtres de Cayenne gardaient les troupeaux de moutons mérinos. Importés directement de l'économie australienne, alors déjà colonisée, ces moutons venaient approvisionner les pionniers de la ruée vers l'or en Californie. Ces strates d'histoire, de biologie, de natureculture font de la complexité notre règle du jeu ».

**Contiguïtés**, donc, tout d'abord. Ce dont ce texte – et tout ce qui le soutient – me semble révélateur, c'est de l'art et de l'intelligence de mettre en relation des éléments d'apparence hétéroclites, voire incongrus, pour constituer des ensembles dont le sens est construit par le jeu même des proximités et des liaisons qui, ainsi, s'établissent. Rien à voir, ici, me semble-t-il, avec la simple exigence de multiplier les approches et les espaces documentaires, comme je l'indiquais tout à l'heure à propos des sources de l'histoire du regard. C'est un geste beaucoup plus radical qui vise à faire implorer les catégories à l'intérieur desquelles, spontanément, nous pensons – ici, notamment, autour

---

<sup>3</sup> *Manifeste des espèces de compagnie*. Éditions de l'éclat, septembre 2010

des « relations de partenaires » entre humains et non humains, les catégories mêmes de nature et de culture.

Question de catégorie : c'est peut-être par une sorte d'atavisme cartésien que nous ne parvenons pas toujours à faire usage de cette liberté que je vois à l'œuvre, également, dans la manière dont Mitchell fonde son iconologie dans et par le refus des répartitions convenues qui définissent des domaines d'investigations distincts selon les diverses acceptions que prend le mot image : graphique, optique, perceptuelle, mentale ou verbale. Il s'agit au contraire d'accueillir la notion d'image dans son ambiguïté même, dans la pluralité de ses significations, dans son flottement, l'image, somme toute, dans sa pluralité et dans son « impureté ».

Je suis très frappé également par la radicalité avec laquelle les phénomènes sont considérés, ici, dans l'ordre exclusif de leur historicité ou de leur **contingence**. On est somme toute aux antipodes de l'essentialisme et de ces catégories an-historiques par lesquelles Lucien Febvre, par exemple, comme je le suggérais tantôt, pensait encore et comme malgré lui la question de la vision et du sensible : « La spécificité historique et la mutabilité contingente règne de part en part (...) écrit Donna Haraway ; il n'y a pas de fondation ; il n'y a que des éléphants empilés les uns sur les autres jusqu'en bas » (p.19).

Dès lors la méthode des contiguïtés prend-elle tout son sens et cette manière, que je trouve éblouissante, de se saisir des choses « telles quelles », ou encore « par le milieu », c'est-à-dire telles qu'elles adviennent ou telles qu'elles deviennent, se saisir des choses en plein vol, en quelque sorte, ou dans le courant de la rivière, sans considérer, en elles, autre chose que cette manière qu'elles ont d'être dans le temps en relation les unes avec les autres. Une pensée en laquelle il me plaît de voir des résonances, presque, taoïstes.

Tout est contingent, donc, en ce compris, bien entendu, la position du chercheur, la manière dont nous nous saisissons des choses et dont nous en rendons compte. Dans cette perspective, me semble-t-il, la réflexivité n'est pas une opération de périphérie : elle fait partie des contiguïtés et s'inscrit dès lors tout naturellement parmi les objets de la recherche. Tom Mitchell, encore, introduisant la troisième partie de son iconologie : « Il nous faut braquer les projecteurs sur notre propre recherche et faire de la notion même d'idéologie le sujet d'une analyse iconologique ».

Contiguïtés, contingences, réflexivité : tout cela favorise également une forme d'écriture volontiers narrative dont l'histoire, certes, ne s'est jamais départie, mais qui trouve ici, me semble-t-il, de nouvelles et plus puissantes modalités. Connaître, c'est aussi, et peut-être d'abord, mettre en récit : « Les images ne sont pas simplement des signes parmi d'autres. Elles sont des personnages dotés d'un statut légendaire, des

acteurs de la scène historique, d'une histoire qui accompagne et participe des récits que nous nous racontons à nous-mêmes au sujet de notre propre évolution – depuis l'être "façonné à l'image" d'un créateur jusqu'à la créature qui se façonne et façonne le monde à son image" (Mitchell, p.45).

Enfin, m'apparaît la proximité des *cultural* et des *visual studies* et notamment l'importance de la notion de *genre*, point de vue qui organise également, très notablement, une partie des démonstrations de Mitchell à propos de l'image. C'est même l'élément clé, me semble-t-il, qui lui permet de montrer que l'image n'est pas seulement affaire de théorie ou d'esthétique, mais tout aussi bien de société et d'idéologie – l'objet même, somme toute, de son iconologie.

Contiguïtés, contingences, récit et genre: ce ne sont là, je le répète, que quelques intuitions que j'aurais voulu avoir le temps de beaucoup mieux développer et documenter. Je ne fais ici que les suggérer, pour les proposer, surtout, à la discussion. Curieusement, je retrouve là les motifs qui, plus sourdement, je crois, guident ma réflexion, à propos de la médecine, d'abord, puis du regard et maintenant de l'image. Alors, si je ne me trompe pas tout à fait, il me semble que je peux redire, pour clôturer cet exposé: "Par ma foi! Voici dix ans que..."