



HAL
open science

Quelle iconographie pour l'histoire culturelle contemporaine ?

Gérard Régimbeau

► **To cite this version:**

Gérard Régimbeau. Quelle iconographie pour l'histoire culturelle contemporaine?. Études de communication - Langages, information, médiations, 2004, pp. 95-108. hal-00869500v1

HAL Id: hal-00869500

<https://hal.science/hal-00869500v1>

Submitted on 3 Oct 2013 (v1), last revised 30 Oct 2012 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gérard RÉGIMBEAU

QUELLE ICONOGRAPHIE POUR L'HISTOIRE CULTURELLE CONTEMPORAINE ?

Equipe MICS (Médiations en information et communication spécialisées)
LERASS (Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales)

Université Paul Sabatier, IUT "A", Toulouse 3
115, rte de Narbonne 31077 Toulouse cedex

Au premier abord, la question de l'image posée à l'histoire semble se résorber dans une problématique de type didactique dont témoignent certains manuels dédiés au commentaire de documents figurés (Cassagnes *et al.*, 1996). Sans qu'il s'agisse d'en dévaluer la nécessité ni l'exigence, ce n'est pas cet aspect qui nous intéressera ici...   moins de se projeter dans quelques années et de concevoir que les ouvrages d'histoire culturelle actuels dont il sera ici question, devenus des documents du passé, seront choisis à leur tour comme objets de commentaires. A cette condition, peut-être, pourrions-nous rapprocher notre interrogation de celles qui animent les conseils de méthode des traités précités relatives aux raisons, aux aspects et aux effets de la présence de l'image dans les livres, en ajoutant qu'elle se manifeste, pour notre propos, dans une période particulière, témoin de la consolidation¹ d'un pan de la discipline historique autour du concept de culture, à dominante anthropologique.

Le titre interrogatif n'implique pas non plus en réponse une quelconque prescription en matière de sources ou d'utilisation d'images mais place cette étude dans la perspective d'observations et d'hypothèses face à un ensemble temporaire d'objets et de notions intéressant la construction des rapports entre histoire et iconographie au stade de l'élaboration et celui de l'édition.

L'iconographie est l'étude qui développe un discours descriptif, classificateur, voire analytique et interprétatif - quand elle est dite iconologie² - sur les images. Du point de vue de la discipline historique le document iconographique ou figuré peut recouvrir tout type d'image fixe (comprenant le photogramme de film), résultant souvent d'une succession de fixations. De quoi est-il question dans un document figuré qui présente un paysage fixé par la gravure, laquelle est ensuite photographi e pour être reproduite en illustration ? Le document figuré est donc souvent, au minimum, doublement figuré et c'est le rôle de l'iconologue que de débrouiller ce qui relève du sujet, des figures et de la reproduction dans une analyse soucieuse des contextes. L'iconographie constitue, également, en tant que volet particulier de l'information spécialisée, d'une part, un ensemble ou corpus d'images se rapportant à une période ou à un sujet, et, d'autre part, le champ d'activité des iconographes qui travaillent à la recherche et à l'édition des images fixes, se séparant dans leur dénomination et leur fonction des « recherchistes » affectés à la recherche des images animées (Bonin, 1995 ; ADBS, 1997).

C'est en prenant appui sur ces deux dimensions, d'un amont des matériaux et d'un aval des reproductions que nous avancerons dans la question. Après un rappel des positions des sciences humaines et de l'histoire culturelle devant l'image, nous verrons comment l'iconographie réapparaît au détour de l'édition en nous intéressant à sa « face » illustrée. Cette dernière approche concernera tour à tour la problématique du rapport texte-image puis les possibilités d'une iconographie culturelle.

Matériaux en amont : les images dans l'atelier des Sciences humaines et sociales

L'iconographie dans sa version analytique, c'est elle que désigne Laurent Gervereau (1999, p. 18) quand il en appelle à l'« *urgence iconologique* » tout en remarquant qu'il n'existe pas « *d'analyse globale, seulement des approches* », et en rappelant, à l'instar de Jean-Claude Schmitt (1999), qu'on ne lit pas l'image mais qu'on la « *soupèse grâce à divers instruments de mesure* » (Gervereau, 1999, p. 29). L'histoire culturelle, qui se détache parmi les courants relativement récents des sciences humaines et sociales, renouvelle par son projet et ses contenus l'intérêt porté à l'iconographie, mais elle n'est pas la seule. Cette urgence d'une prise en compte mieux assurée des images s'exprime dans plusieurs disciplines comme en témoigne Michel Peroni (1999, p. 89), regrettant qu'un article³ publié en 1985, qui s'interrogeait sur leur place dans les sciences sociales soit resté sans postérité, ou quand Carlo Severi (2003, p. 7), à l'occasion d'un numéro récent de *L'Homme* (2003), se félicite des rencontres fertiles entre anthropologie et histoire de l'art, lesquelles génèrent « *aujourd'hui un heureux désordre et qui permet même quelques croisements de regards* ». Témoignage aussi, dans un champ mitoyen, des vingtiémistes, reconnaissant que « *le rapprochement des historiens avec le territoire des images progresse d'année en année* » mais observant par ailleurs le retard encore perceptible dans la connaissance de l'iconographie contemporaine, malgré l'abondance de matériel, comparée, par exemple, à celle de l'iconographie médiévale (Bertrand-Dorléac *et al.*, 2001, p. 3).

En ce qui concerne l'histoire culturelle, la définition de Jean-Pierre Rioux met assez l'accent sur les représentations, les figures et les arts pour prendre la mesure de l'importance qu'elle accorde aux images, qu'on l'entende comme le travail que doit accomplir le chercheur ou comme un but à atteindre : « *L'histoire culturelle est celle qui s'assigne l'étude des formes de représentation du monde [...]. Comment les groupes humains représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure ? Un monde figuré ou sublimé – par les arts plastiques ou la littérature -, mais aussi un monde codifié [...].* » (Rioux et Sirinelli, 1997, p. 16). Dans le même sens, d'autres historiens culturalistes s'interrogent sur les supports et corpus d'images à intégrer dans leurs enquêtes et réflexions. Maurice Agulhon, par exemple, lorsqu'il invoque la « *hardiesse avec un peu de timidité* » nécessaire à l'historien qui se mêle d'histoire de l'art, obligé d'aborder l'ensemble des arts plastiques et de s'intéresser aussi bien aux grandes créations qu'aux productions en série (Agulhon, 1997, p. 124). De même, et réciproquement, Gérard Monnier, lorsqu'il invite l'historien des arts (pluriel significatif) à agrandir le cercle de ses curiosités jusqu'à des images qui résultent des nouvelles conditions créées par l'industrie culturelle (Monnier, 1997, p. 422). Par ailleurs, les entrées retenues dans *La culture du 20^e siècle : dictionnaire d'histoire culturelle* de Michel Fragonard (1995) montrent la quantité et la diversité des œuvres, des médiums, des médias, des auteurs, des domaines et des mouvements impliquant les images fixes et animées ; par exemple : « *Abstrait (Art) ; Académisme dans l'art ; Affiche ; Bande dessinée ; Cinéma ; Picasso ; Publicité* » pour ne citer que quelques-unes des 70 notices concernant l'image sur un total de 171. Déjà Maurice Crubellier, qui définissait le concept de culture en s'appuyant avant l'heure sur une conception « médiologique » de ses expressions - citant parmi ce qu'il nomme les « *media* » ou « *moyens de communication* » : « *l'école, les livres et les journaux, les rites religieux, les fêtes, la mode vestimentaire, le régime alimentaire, les beaux-arts, etc* »)

(Crubellier, 1974, p. 13) - avait porté son attention sur différents territoires de l'image tels que la presse, la bande dessinée, le cinéma, la publicité, l'art, (en s'excusant pour l'absence de la photographie)⁴. S'interrogeant sur les documents susceptibles d'entrer dans le corpus des « culturalistes », Pascal Ory, enfin, rappelle l'importance des sources du « circuit représentatif » de s'appuyer « autant sur l'image que sur le verbe » (2002, p. 97).

Des différentes affirmations, émerge la nécessité de ne pas laisser à l'écart de la réflexion, malgré une amplitude intimidante, le champ des matériaux iconiques. Ainsi, loin d'être une invention soumise aux lois parfois scotomisantes de la science ou une fabrication conjoncturelle, l'histoire culturelle nous place face aux développements d'une recherche sectorielle qui entend comprendre les rapports d'une société avec ses idées, ses symboles et ses représentations, tout en nous rappelant que l'image fait partie de ces interactions selon des régimes quantitatifs et qualitatifs à interroger.

Reproductions en aval : le texte et l'image

Le stade de l'édition suppose un autre croisement avec la question de l'image. Pour constater, d'abord, que la présence d'une iconographie dans les livres d'histoire culturelle n'est pas systématique.

Aucune illustration, par exemple, dans *L'aventure culturelle française : 1945-1989* de Pascal Ory (1989), qui serait le « premier ouvrage d'histoire culturelle contemporaine », si l'on en croit sa quatrième de couverture, bien que le texte, ne cesse d'évoquer les arts plastiques, les arts de la scène, l'architecture, la photographie ou la bande dessinée quand ce n'est pas le cinéma, la presse, la télévision ou la publicité. De la même façon, le dictionnaire de *La culture du 20^e siècle* (Fragonard, 1995) déjà cité, ne comporte pas d'image, comme n'en possédait pas, d'ailleurs, à trois exceptions près⁵, l'ouvrage fondateur de Crubellier. Cette absence, qui se justifie en partie par l'impossibilité matérielle de tout montrer - limite évidente - et qui n'infirme en rien la valeur des analyses et interprétations données à propos de telle oeuvre ou tel aspect de la culture visuelle n'en facilite pas une certaine compréhension, indirecte mais cependant « sensible ». Perte informative, en vertu de l'assertion maintes fois répétée de la supériorité documentaire de l'image⁶, mais aussi perte cognitive : celle de nos propres réactions et réflexions lors de sa perception et, à un autre degré, provoquée par ce qui résulte du rapport texte-image. On perd donc indéniablement de la matière à penser en « cachant » le substrat visuel qui a servi à écrire le texte. C'est pourtant le cas le plus ordinaire de l'édition⁷, contrainte par l'économie, l'urgence, le droit... ou l'habitude ! A noter, dans le même ordre d'idées, que rares étaient les livres d'histoire de la musique ou du cinéma complétés par des supports sonores ou audio-visuels et qu'il aura fallu attendre les techniques numériques pour qu'une intégration des différentes natures d'informations se réalise sur un même support.

Que retenir en illustration - précision faite que le terme d'« illustration » est ici employé au sens large d'image figurant dans un livre⁸, qu'elle apparaisse en pleine page, en hors-texte ou dans le texte - de l'immense réservoir de représentations qui soit à la fois significatif ou exemplaire de matériaux iconiques, utilisés dans une première phase en tant que matériaux historiques ou bien recherchés après-coup par des iconographes ? Des choix limités qui viennent à l'appui des thèses défendues ? Des images témoins, des images illustratives, des images ornementales, si tant est qu'on puisse séparer information et esthétique aussi simplement ?

Pour approcher comment s'effectue la médiation iconique en histoire culturelle, et ce, sous le double aspect de l'illustration utilisée en tant que document historique (telle photo d'un lieu de spectacle) et celui de l'illustration chargée de représenter l'histoire des productions visuelles (telle carte postale reproduisant une course cycliste) - deux utilisations

qui peuvent aussi se confondre en une seule illustration - il nous faut envisager l'aspect des relations entre le texte et l'image. Parce qu'il imprègne encore fortement nos moyens de connaissance, le rapport texte-image occupe une place particulière dans l'énonciation du livre et de la mise en page. Il est certain, cependant, que d'autres médiums sont concernés et qu'une enquête plus vaste supposerait de regarder du côté des technologies informatiques ; sans perdre de vue, même en étudiant l'énonciation multimédia que l'avènement quasi immémorial, lié aux débuts de notre Histoire, de ce rapport⁹, nous rappelle que la question de l'iconographie prend racine sur un socle épistémologique d'une forte densité, constitué d'usages, de supports, d'idées et de théories, de raisons techniques et esthétiques, de raisons pratiques et symboliques.

Quels rapports sont en présence dans l'espace de la page ? Si l'on devait dresser une brève typologie fonctionnelle de l'illustration qui repose sur l'association texte-image, dans le cadre d'une iconographie documentaire ou informative, on pourrait se centrer sur quelques différences et distinguer :

- l'illustration connexe ou de conformité¹⁰ : celle qui établit une relation univoque avec le texte, relayé parfois par le commentaire de légende ; s'il est question dans le texte de telle image, la reproduction la montre (reproduction de telle affiche, par exemple), la compréhension globale passe par le texte et l'image ; les deux sont dans une relation réciproque ;

- l'illustration-repère, image d'appoint ou exemple illustratif (qu'on pourrait aussi bien dire illustré) : celle qui apporte un atout supplémentaire au texte en appuyant un passage descriptif ou une démonstration sans qu'une image spécifique soit nommée ; c'est son genre ou son sujet qui intéresse la mise en rapport avec le texte ; l'image est avec ce dernier en relation partitive ;

- l'illustration de contrepoint : celle qui élargit, prolonge ou connote l'argument textuel par ses contenus iconiques sans qu'il soit fait directement mention dans le texte de cette éventualité illustrative ; texte et image sont ici en relation bipolaire.

Que ce soit sous les modes séparés, conjoints ou mixés de la complémentarité, de l'exemplification ou du contrepoint, l'illustration n'est pas ici perçue sous l'angle esthétique du design graphique. Seuls nous intéresseront, dans ce qui suit, outre ces critères fonctionnels, des critères de contenu, de type, de fréquence, d'emplacement et de morphologie. Ils reprennent quelques pistes dans la compréhension du livre en tant qu'objet de transmission, entendu comme un micro-territoire sémiotique, sans prétendre en inférer des assertions qui vaudraient pour des ensembles plus conséquents.

Vers une iconographie culturelle ?

Des exemples à étudier

L'emploi des images dans la diffusion et la communication, entre science et vulgarisation, de l'histoire culturelle, appelle d'autres observations concrètes permettant de relever quelques traits du mode « d'exposition iconographique » et les enjeux spécifiques qui s'en détachent.

Avec *l'Histoire culturelle de la France. Le temps des masses : le vingtième siècle*, publié en 1998 aux Editions du Seuil, dans la collection de « L'univers historique » (Rioux, Sirinelli, 1998) nous abordons une des synthèses majeures du domaine. Les illustrations dans le texte, en couleur et en noir et blanc, se répartissent à raison de 118 pages illustrées sur les 404 que comprend l'ouvrage, c'est dire l'importance ici reconnue à cette composante du livre sans en faire pour autant une histoire culturelle « par l'image ». Il s'ouvre sur un dessin aquarellé représentant les funérailles de Victor Hugo et se clôt sur une photographie du défilé

festif de 1989 mis en scène par Jean-Paul Goude. Les deux illustrations en couleur occupent une pleine page à bord. Un siècle d'histoire et un siècle d'images : deux moments de la culture de masse pour la célébration de la République. Des supports retenus on déduira une diversité qui répond aux vecteurs de la culture iconique dont le 20^e siècle n'a cessé d'augmenter le nombre et les types. Figurent ainsi l'affiche de cinéma, l'affiche politique, l'affiche publicitaire, la carte postale, la couverture de livre et de magazine, la couverture et la planche de bande dessinée, le dessin d'art, le dessin de presse, la page de livre, le photogramme, la photographie d'art, la photographie de presse, la sculpture, la peinture, la une de journal, et... la reproduction ! On le constate, le choix s'est voulu à la fois éclectique et significatif. Il répond aux trois types de fonctions soulignées précédemment : illustration connexe quand, par exemple, il est question (p. 198) de la peinture murale « La Fée électricité » tandis que la page opposée en présente un détail ; illustration-repère quand le temps des loisirs, dont celui de la bicyclette, est évoqué par une affiche (p. 75) à la gloire des « Cycles Gladiator, Bd Montmartre » ; et illustration de contrepoint (p. 232) quand « Les constructeurs aux cordages » peints par Léger en 1950, sont chargés d'incarner la Reconstruction. Mais ces images ont une autre particularité, qui est ici révélatrice de l'attention portée à l'iconographie : elles partagent une sorte de discours parallèle placé en marge¹¹ comme des apostilles, sous l'aspect d'un commentaire assez fourni reprenant autrement ou complétant le corps du texte. Il demeure que pour être attentive à la valeur de l'illustration, cette édition présente un double procédé de répartition des images (des pleines pages à bord pour ouvrir, souvent, des têtes de chapitre et majoritairement des reproductions de formats variables parfois dans la marge, et parfois dans le texte) sacrifiant à une forme de scansion décorative qui, pour n'être pas gratuite, oblige parfois l'image à un rôle de vignette peu lisible quand une planche de livre, une affiche ou un tableau se réduit, comme le dit l'expression, au format d'un « timbre poste ».

Avec d'autres choix de mise en page, l'ouvrage de Pierre Jouin, intitulé *Une liberté toute neuve... : culture de masse et esthétique nouvelle dans la France des années 50* présente¹², quant à lui, le parti pris - assez fréquent dans l'édition courante malgré quelques exceptions notables -, économique et pratique, d'un ensemble hors-texte qui réunit en milieu d'ouvrage 14 planches en noir et blanc ou en couleur. Ce qui relève d'une contrainte matérielle et financière s'avère pourtant efficace pour comprendre les représentations de la période concernée en raison même du regroupement autorisant comparaisons immédiates et saisie globale. Les reproductions d'objets, de starlettes, de vêtements et de couvertures de livres en retirent un fort pouvoir évocateur parce que l'image acquiert dans cette formule du « dossier iconographique » une fonction de témoignage (des styles et contenus) qui lui appartient en propre. Sans interférence du corps du texte et sans qu'on lui fasse jouer un rôle d'animation dans la mise en page, dans sa plus stricte simplicité, l'illustration répond ici à une fonction de témoin des sources iconographiques : elle enrichit la perception tout en permettant de se documenter. Le seul inconvénient tenant à la faible quantité des exemples et à l'absence, dans le texte, de renvois explicites vers les planches.

On le sait, les contenus mais aussi la place et l'emplacement de l'illustration ont une importance sémantique dans l'énonciation générale, mais ces aspects, qui devraient pouvoir se conjuguer sur le mode de l'équilibre en histoire culturelle, restent encore à réconcilier.

Histoire culturelle et histoire des images

Leroi Gourhan y insistait : « *La langue [...], et plus encore l'art, assurent un accès immédiat à ce qui est le plus propre à une société* » (1973, p. 241).

Si la présence de l'art dans l'histoire culturelle est indispensable, on peut cependant s'interroger sur la façon dont les reproductions d'oeuvres sont enrôlées dans cette forme d'énonciation visuelle du visuel. Accéder à ce qui distingue le mieux une société, ce n'est pas

non plus faire jouer à l'œuvre exclusivement, fut-elle, elle-même, photographie, le rôle d'un document objectif censé renseigner sur le plan matériel et des mentalités. Envisager l'iconographie comme un outil de compréhension et d'appropriation c'est s'interroger sur les frontières, y compris graphiques, entre ce qui relève d'un exemple esthétique, d'une œuvre utilisée pour son sujet ou encore en tant que type, c'est aussi veiller à donner une consistance aux différents régimes du visuel. Tout dépend, dans ce cas, des commentaires et de l'articulation des exemples au sein du système global choisi.

Cet aspect concerne l'intérieur mais aussi la couverture du livre. La jaquette du tome 4, déjà évoqué, de *L'histoire culturelle de la France* présente un cas intéressant. Elle est illustrée en première de couverture par un tableau de Roger de La Fresnaye où se combinent les couleurs du drapeau tricolore, l'anonymat d'un personnage de face, en costume et col blanc, qui donne son titre au tableau (« L'homme assis ») et un ensemble d'objets disposés à son côté (un encrier, une feuille blanche, une équerre et une étoffe). Le tout s'organise dans le calme d'un espace plastique utilisant les motifs réguliers du cubisme synthétique à la veille de la Première Guerre Mondiale. Le statut et la signification de l'illustration ne vont pas de soi. Ce tableau français, qui fait écho au titre à la fois par son auteur, son lieu de conservation, les couleurs et les emblèmes « culturels » de l'écriture et du dessin, présente aussi une forme de cubisme acclimaté dont le classicisme est ici redoublé par la fonction d'illustration utilitaire. Par ailleurs, choisir la « Roue de bicyclette » de Marcel Duchamp, exécutée également en 1913, aurait été plus délicat pour signaler un livre d'histoire, une telle couverture l'aurait plutôt orienté vers la catégorie de l'histoire de l'art. A moins que le tableau de « L'homme assis » ne cherche à signaler, au-delà du repère historique, une forme de goût culturel français ? Quelle connotation du contrepoint est ici activée ? C'est un aspect qu'il faudrait aborder sous un angle sémio-critique, de manière plus développée, en étudiant la fausse naturalité de l'illustration de couverture, cette forme et partie de l'iconographie éditoriale.

Les exemples apportés par des travaux qui tentent de restituer une histoire des images en faisant cohabiter plusieurs sources et plusieurs types donnent aussi quelques bases de réflexion sur la manière de sélectionner les illustrations. C'est le cas des ouvrages *Ces images qui changent le monde* (2003) et *L'évènement* (2003), c'était le cas des véritables panoramas décennaux des formes du 20^e siècle réalisées sous la direction d'Anne Bony aux Editions du Regard (*Les années 10*, *Les années 20*, etc.), ou des catalogues des expositions encyclopédiques du Centre Georges-Pompidou à ses débuts (*Paris-New-York*, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou*, etc.). S'il n'y a pas de mesure exacte, autre que celle de la lisibilité et de la visibilité, dans les critères à retenir pour témoigner des formes et des figures d'une période, il demeure que parfois c'est moins l'abondance que l'intelligence des choix qui permet de transformer l'iconographie en outil de connaissance ouvert sur les dimensions multiples de l'image, y compris celles du plaisir, telles qu'elles se sont incarnées dans un moment culturel donné.

Il reste enfin une question qui touche à la relativité de chaque secteur iconographique à l'intérieur de l'histoire culturelle. Ainsi, une séquence¹³ consacrée aux années 1970 et 1980 du tome 4 de *L'histoire culturelle de la France*, qui développe au travers des illustrations une réflexion parallèle sur les vecteurs massifs d'images (publicité, télévision, cinéma), sur des pratiques et lieux culturels différenciés (parc de loisirs, musée scientifique, télévision, sports, jeux, art public), sur des symboles et pratiques identitaires (architecture, écomusée, religion, fête commémorative, tagg), implique, par une iconographie soigneusement diversifiée, que les images sont partie intégrante de la culture mais que l'histoire culturelle ne se referme pas sur une histoire des images. La difficulté est de le faire saisir par une illustration qui soit tout à la fois coordonnée à la logique du texte, de la mise en page... et de l'histoire culturelle.

Conclusion

L'image concerne l'histoire culturelle aux stades de sa construction scientifique, de son élaboration empirique et de sa médiation éditoriale. Dans un contexte de recherches plus attentif et réceptif au visuel, l'iconographie, en tant qu'illustration, champ d'activité et discours, trouve-t-elle à se renouveler ? C'est, parmi d'autres, ce genre de question qui a guidé notre réflexion appuyée sur le livre dont la "petite machine sémiotique" peut nous renseigner sur les phases et les points d'ancrage d'une histoire des images en train de se faire. Car, si la question des sources iconographiques peut paraître banale aux yeux des historiens, celle des rapports entre sources documentaires et édition (sans parler de son corollaire qui est la critique des sources éditées) peut encore faire l'objet de travaux empiriques et théoriques qui concernent de plein droit les sciences de l'information et de la communication.

Sous le terme faussement innocent d'illustration, qui semble ne posséder de résonance épistémologique qu'appliqué au champ des sciences et techniques, l'iconographie éditoriale en histoire représente un objet d'étude important et toujours vivant, ouvrant sur des questions qui intéressent finalement, et par un effet historiographique ou de mise en abyme supplémentaire, non seulement les rapports de l'histoire avec les sources visuelles mais aussi l'histoire culturelle de ces rapports.

Gérard REGIMBEAU
MICS, LERASS, Toulouse 3

NOTES

- 1 Des indices de cette consolidation en 2004, à l'heure où nous écrivons cet article, dans les annonces d'un colloque à Cerisy sur « L'Histoire culturelle du contemporain » et de la parution d'une « Histoire culturelle » par Pascal Ory dans la collection Que sais-je ? aux éditions des PUF.
- 2 En dépit du regret de Panofsky lui-même à propos de cette terminologie. On peut rappeler qu'il avait émis quelques réserves sur son utilisation, et qu'à tout prendre, il aurait préféré conserver le terme d'iconographie y compris pour désigner des travaux interprétatifs. Cf. Panofsky Erwin, *Essais d'iconologie* (trad. 1966), Gallimard, 1987, p. 3 et 5.
- 3 Un article de Jean-Paul Terrenoire, *Images et sciences sociales : l'objet et l'outil*, publié en 1985 dans la *Revue française de sociologie*, vol. XXVI.
- 4 Il le mentionne à la fin d'une liste de « lectures complémentaires » (Crubellier, 1974, p. 285).
- 5 Ces exceptions concernent, en première de couverture, une photographie, « Musée d'art moderne », due à Werner Bischof ; sur le rabat de couverture, la photo de l'auteur ; dans le texte, une reproduction d'un dessin de Picasso, p. 337. A noter que des schémas, cartes et tableaux accompagnent aussi le texte.
- 6 Diderot cité par François Dagognet (1973, p. 151) à propos du « besoin de figures » dans les livres : « *Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus long qu'une page de discours.* »
- 7 Poussé jusqu'au paradoxe des apparences avec le *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale* (Barral y Altet, dir., 2003) non illustré « pour des raisons de coût éditorial et de cohérence générale » (p. 35).
- 8 Cf. entre autres les chapitres consacrés à ces aspects dans Melot, 1984.
- 9 Cf. *L'aventure des écritures. La page*, Bibliothèque nationale de France, 1999.
- 10 Nous reprenons ici un terme emprunté à la distinction de Georges Peninou entre « publicité de conformité » dénotative, montrant l'image du produit et « publicité de conformation » implicative, cherchant à émouvoir le spectateur (repris dans Victoroff D., *La publicité et l'image*, Denoël-Gonthier, 1978, Bibliothèques Médiations ; 173, p. 101). Nous laisserons de côté ce deuxième aspect qui peut cependant opérer dans des choix en apparence documentaires, mais il faudrait alors développer trop de nuances secondaires dans nos propos.
- 11 D'où le format particulier de l'ouvrage avec une largeur importante (26,3 x 20 cm.).
- 12 Publié en 1995, de format moyen (24 x 15,7 cm.) mais ne réduisant pas la visibilité ni la lisibilité des illustrations du cahier central.
- 13 Ou une séquence « cinétique » pour reprendre le terme de Bernadette Dufrêne (2002, p. 25).

BIBLIOGRAPHIE

- ADBS**, (1997), *Vademecum des chercheurs d'images*, ADBS Editions, Paris.
- L'aventure des écritures. La page**, (1999), A. Zali (dir.), Catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Agulhon M.**, (1997), *Marianne, objet de « culture » ?* in Pour une histoire culturelle, J.P. Rioux et J.F. Sirinelli (dir.), Ed. du Seuil, Paris, pp. 117-129.
- Barral y Altet X.**, dir., (2003), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Presses universitaires de Rennes.
- Bertrand-Dorléac L., Delage C. & Gunthert A.** (2001), « Présentation », *Vingtième siècle : revue d'histoire* 72, oct.-déc. 2001, pp. 3-4.
- Bonin F.**, (1995), « Profession iconographe », *Le débat* 86, pp. 137-146.
- Cassagnes S., Delporte C., Miroux G. & Turrel D.**, (1996), *Le commentaire de document iconographique en histoire*, Ellipses, Paris.
- Crubellier A.**, (1974), *Histoire culturelle de la France, XIX^e-XX^e siècle*, A. Colin, Paris.
- Dagognet F.**, (1973), *Ecriture et iconographie*, Librairie Vrin, Paris.
- Delporte C. & Duprat A. dir.**, (2003), *L'évènement : images, représentation, mémoire*, Ed. Créaphis, Paris.
- Dufrêne B.**, (2002), L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues, *Communication & langages* 134, pp. 22-38.
- Fragonard M.**, (1995), *La culture du 20^e siècle : dictionnaire d'histoire culturelle*, Bordas, Paris.
- Gervereau L.**, (2003), *Ces images qui changent le monde*, Ed. du Seuil, Paris.
- Gervereau L., dir.**, (1999), *Peut-on apprendre à voir ?*, l'image et l'ENSBA., Paris.

- L'Homme : revue française d'anthropologie** (2003), Ed. de l'EHESS, n° 165, janv-mars, « Image et anthropologie ».
- Jouin P.** (1995), Une liberté toute neuve... Culture de masse et esthétique nouvelle dans la France des années 50, Klincksieck, Paris.
- Leroi-Gourhan A.**, (1973), *L'Histoire sans textes. Ethnologie et préhistoire*, in *L'histoire et ses méthodes*, C. Samaran (dir.), Gallimard, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 217-249.
- Melot M.**, (1984), *L'illustration. Histoire d'un art*, Skira, Genève.
- Monnier G.**, (1997), *Histoire des arts et typologie*, in *Pour une histoire culturelle*, J.P. Rioux et J.F. Sirinelli (dir.), Ed. du Seuil, Paris, pp. 407- 423.
- Ory P.**, (1989), *L'aventure culturelle française : 1945-1989*, Flammarion, Paris.
- Ory P.**, (2002), *Qu'est-ce que l'histoire culturelle ?*, in *Université de tous les savoirs*, vol. 2. L'Histoire, la Sociologie et l'Anthropologie, Ed. O. Jacob, Paris, pp. 93-106.
- Pironi M.**, (1999), « Epiphanies photographiques. Sur l'apparition publique des entités collectives », *Réseaux* 94, pp. 87-128.
- Rioux J.P. & Sirinelli J.F. dir.**, (1997), *Pour une histoire culturelle*, Ed. du Seuil, Paris.
- Rioux J.P. & Sirinelli J.F.**, (1998), *Histoire culturelle de la France, tome 4, Le temps des masses : le vingtième siècle*, Ed. du Seuil, Paris.
- Schmitt J.C.**, (1999), *Lire ou voir*, in *Peut-on apprendre à voir ?*, L. Gervereau (dir.), l'image et l'ENSBA, Paris, pp. 330-334.
- Severi C.** (2003), « Pour une anthropologie des images », *L'Homme* 165, pp. 7-10.
- Vingtième siècle : revue d'histoire** (2001), Presses de Sciences Po, n° 72, oct.-déc., « Image et histoire ».