



HAL
open science

Images fixes

Charlotte Guichard

► **To cite this version:**

Charlotte Guichard. Images fixes. Initiation aux études historiques, Nouveau Monde Editions, pp.81-94, 2020, 978-2-380941211. hal-03086696

HAL Id: hal-03086696

<https://hal.science/hal-03086696>

Submitted on 21 Mar 2023

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.

porcelaines de Chine plus communes (appelées [hong bowls](#)) destinées à l'exportation vers l'Europe et l'Amérique, qui contribuèrent à marquer



Hong Bowl ou Punch Bowl (15,7 x 36,6 cm). Porcelaine dite d'exportation, vers 1780-1790. Londres, British Museum.

l'imaginaire impérial autour de 1800. Par-delà leurs statuts différents, ces objets et leurs trajectoires matérielles informent le discours visuel qu'ils transmettent. ▶

Ainsi le tournant visuel des sciences humaines doit-il s'accompagner d'une attention accrue à la matérialité des images. L'historien qui s'empare des images ne peut faire l'économie d'une histoire des techniques et d'une histoire matérielle, tout en dialoguant avec des disciplines aux [frontières](#), comme l'anthropologie, la sociologie et la sémiologie.

QU'EST-CE QU'UNE IMAGE ?

LA QUESTION N'EST QU'APPAREMMENT SIMPLE. Le terme vient du latin *imago*. À l'origine, il désigne les masques mortuaires de cire qui étaient déposés dans les autels des ancêtres dans les maisons romaines.

Avec cette étymologie latine, la notion d'image véhicule les idées de l'empreinte et du contact, qui animent la pensée du philosophe [Georges Didi-Huberman](#). Une telle compréhension de l'image-empreinte, qui garderait la trace de son origine, s'oppose à l'image comme dissémination. En raison de son contact premier avec l'original, l'image-empreinte est proche de la relique, elle provoque sinon la dévotion (le [suaire de Turin](#)), au moins la curiosité (le masque mortuaire de Blaise [Pascal](#), celui du bandit [Cartouche](#) en 1721). 📖 📏

L'histoire du terme nous rappelle qu'il existe différentes sortes d'images : les images mentales (liées à l'imagination) et les images matérielles, qui sont rendues visibles dans un médium spécifique : peinture, sculpture, gravure, photographie, support numérique. C'est l'opposition, en langue anglaise, rappelée par [William T.J. Mitchell](#), entre *image* (immatérielle) et *picture* (matérielle). Ce rappel définitionnel permet d'historiciser les théories de l'image qui se sont déployées avant l'âge classique lorsque



Togato Barberini, Patricien romain avec les «*imagines*» de ses ancêtres, milieu du 1^{er} siècle avant J.-C., musée du Capitole, Rome. © Alamy.

le développement des théories optiques (Descartes, Kepler) va favoriser la prééminence du voir et de la visibilité dans la réflexion sur l'image et déplacer les réflexions scientifiques et philosophiques de l'image mentale (*imago*) vers les images matérielles et visibles.

IMAGES MULTIPLES. Si l'historien des périodes anciennes et médiévales a surtout affaire à des images uniques, conservées dans le cadre du

patrimoine artistique, l'historien des périodes modernes et contemporaines est confronté à un autre régime de visualité et à un autre état de conservation, lié à l'existence de nombreuses images multiples. La reproduction des images repose d'abord sur la technique de la gravure qui se développe et se perfectionne à l'âge moderne. Il faut distinguer la gravure en relief, apparue au VI^e siècle en Chine et au début du XIV^e siècle en Allemagne, dans les Pays-Bas et à Venise, et la gravure en creux (aussi dite « gravure en taille douce ») qui apparaît au XV^e siècle, avec le développement de l'imprimerie et du papier en Europe. La gravure en taille douce, sur planche de cuivre, désigne d'abord la gravure au burin. C'est un art difficile, hérité de l'orfèvrerie, et qui se transmet dans les ateliers et les académies d'art. Les premiers graveurs au burin, Albrecht Dürer et Martin Schongauer, étaient issus de familles d'orfèvres, habitués au travail du métal. La gravure à l'eau-forte est beaucoup plus facile à réaliser car le graveur n'a pas besoin d'inciser profondément et son geste s'apparente davantage à celui du dessin. Les tirages sont aussi différents : une planche de cuivre peut produire 2 000 estampes de bonne qualité, destinées à des amateurs. Pour des estampes ou des images d'actualité, le tirage était sans doute plus élevé et pouvait monter jusqu'à 10 000 exemplaires. La limite est atteinte lorsque la planche devient trop fine pour être imprimée. Les gravures sur bois ont des tirages plus importants : au XVIII^e siècle, Jean-Michel Papillon (1698-1776) qui grave les vignettes du périodique *Le Mercure de France* affirme que son « [Mercure volant](#) » aurait été tiré à plus de 400 000 exemplaires.  

Inventée en 1796, la [lithographie](#) facilite encore la dissémination des images en raison de la facilité de la technique du dessin sur une pierre lithographique et d'un tirage important (2 000 à 3 000 images par pierre lithographique). Elle va favoriser l'essor d'un art de la caricature qu'incarne Honoré Daumier. Néanmoins, elle ne révolutionne pas la fabrique de l'image dans la presse périodique : ces dernières restent hors texte, et les imprimeurs continuent à recourir à la gravure sur bois, plus facilement insérable dans les formes typographiques. Après toute une série d'inventions, la [photo-gravure](#) tramée (ou similigravure) apparaît vers

1880 et réalise l'unité du texte et de l'image dans la matrice de la planche, tout en supportant de forts tirages. Les journaux illustrés voient leur tirage exploser : de 3 000 exemplaires (*Le Charivari* en 1866) à plus de 100 000 (*Le Journal illustré* en 1900). L'invention de la photographie, qui fut perfectionnée grâce aux expériences de Nicéphore Niépce, Louis Daguerre et William Henry Fox Talbot entre 1824 et 1841, ne s'impose quant à elle qu'à la fin du XIX^e siècle dans la [presse illustrée](#).

CULTURES VISUELLES, VISUAL STUDIES, BILD-WISSENSCHAFT. Ces nouveaux domaines de recherche sont nés dans les universités, au sein des départements de littérature aux États-Unis et d'histoire de l'art en Allemagne. Ils ont revitalisé les études plus classiques sur l'image en proposant d'historiciser les manières de voir et de regarder et en faisant ainsi de la visualité un objet d'histoire. À travers une réflexion sur les supports des images, ces domaines de recherche ont permis de critiquer les hiérarchies académiques à travers lesquelles les images avaient été longtemps appréhendées, notamment par les historiens de l'art. Ces études visuelles englobent en effet non seulement les beaux-arts (fresques, tableaux, sculptures) mais aussi les productions visuelles qui relevaient plutôt des arts décoratifs (enseignes, assiettes peintes, boutons de chemise, etc.) ou des espaces médiatiques (affiches, **placards***, presse illustrée, photographie reportage, etc.). Au sein de ce corpus élargi, les relations entre les supports et les médias deviennent des éléments d'analyse qui permettent de réfléchir par exemple à la migration des images, d'un support à un autre. Enfin, les études visuelles autorisent un élargissement des motifs étudiés : formes et figures, mais aussi cartes et diagrammes, inscriptions instrumentales et techniques, etc. Ce ne sont plus seulement les images singulières, mais les images banales, routinières qui peuvent aussi intéresser les historiens. En 1996, la revue [October de Chicago](#) – où enseignait William J.T. Mitchell – offre un premier état de ce nouveau champ de recherche, un champ fragmenté, controversé mais bien vivant. En Allemagne, les historiens de l'art (Hans Belting, Gottfried Boehm, Horst Bredekamp) proposent aussi de nouvelles ouvertures pour les historiens des

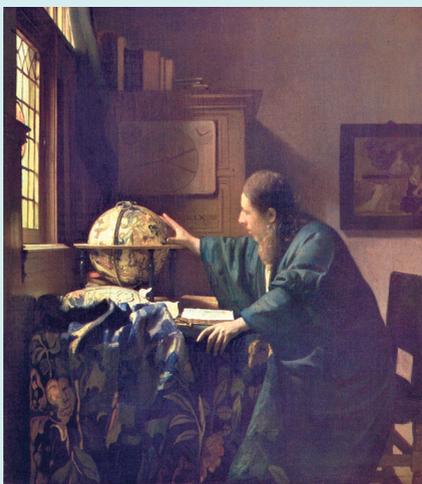
images à travers la *Bildwissenschaft*, qui offre une réflexion théorique susceptible de faire entrer en tension l'image comme signe/représentation et l'image comme présence.

Reproduites, disséminées, resémantisées, les images participent activement à l'actualité des sociétés de consommation et d'information dans lesquelles nous vivons. Elles sont devenues

un mode de communication économique et politique redoutable dans nos sociétés médiatiques – comme le montre leur manipulation dans la guerre qui se poursuit en Syrie depuis 2011. Cultures visuelles, *Bildwissenschaft*, *visual studies*, *media studies* : l'étude des images, mais aussi les formes et les expériences de la visualité dans l'**espace public*** sont devenues une question centrale de notre actualité critique. 

Manières de voir : les cultures visuelles à l'époque moderne

Parce qu'elle est associée à des manières de voir, l'histoire des images et des artefacts visuels intègre l'histoire des regards et des dispositifs optiques, comme les a appelés l'historien Jonathan Crary dans son livre *Techniques of the Observer* (1990). Après la *camera obscura* et les lentilles déjà utilisées par les peintres de la Renaissance, les nouveaux dispositifs optiques apparus au XVII^e siècle en Europe (microscopes, télescopes), et décrits par Svetlana Alpers dans *L'art de dépeindre* (1990), vont développer une culture de l'œil, descriptive et cartographique, qui caractérise l'art

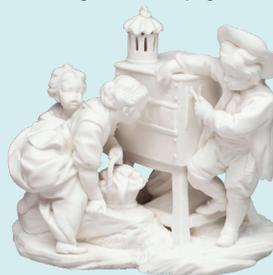


Johannes Vermeer, *L'astronome*, vers 1668, 51 × 45 cm. Musée du Louvre, Paris. 

du Siècle d'or hollandais. À la faveur de ces nouveaux instruments, c'est la manière de regarder le

monde qui change. Le tableau devient une surface sur laquelle s'imprime la description d'un univers alors en pleine expansion, comme en témoignent les œuvres de Johannes Vermeer (1632-1675), où triomphent les [globes célestes et terrestres](#), et les cartes géographiques accrochées au mur.

Des innovations techniques vont favoriser une culture toujours plus spectaculaire des images au XVIII^e siècle : les vues d'optique qui se déploient en Europe et jusqu'en [Chine](#) à partir des années 1740, les lanternes magiques et les panoramas manifestent l'engouement pour des [dispositifs visuels plus immersifs](#), plus intenses, et touchent un plus large public que celui des élites savantes grâce aux colporteurs, aux foires et aux spectacles urbains qui les mettent en scène. Les images vues à travers les boîtes d'optique étaient marquées par une perspective accentuée qui évoque pour nous la 3D et une colorisation plus intense qui donnaient la sensation de l'immersion ; elles représentaient des architectures grandioses, des aillères rêvés, des événements lointains qui montrent le désir des images et du voyage.



La Lanterne magique, d'après Étienne-Maurice Falconet, vers 1757, biscuit de porcelaine. Victoria and Albert Museum, Londres. © Alamy.

LE POUVOIR DES IMAGES

Dans leurs deux modalités possibles d'existence – l'empreinte et la dissémination –, les images imposent une présence et possèdent une efficacité. L'idée que les images ont un pouvoir est née du dialogue avec l'anthropologie historique. Les images médiévales furent pionnières dans ce dialogue : « Il n'y a pas d'image au Moyen Âge qui soit une pure représentation. On a le plus souvent affaire à un objet, donnant lieu à des usages, des manipulations, des rites ; un objet qu'on cache ou dévoile, qu'on habille ou dévêt, qu'on embrasse parfois ou qu'on mange... » [Jérôme Baschet « L'image-objet » dans [L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval](#),

1996]. Certaines d'entre elles, notamment les statues-reliquaires, firent l'objet d'un véritable culte et des pèlerinages leur furent alors associés : au XI^e siècle, les miracles accomplis par sainte Foy furent consignés dans le *Liber miraculorum sanctae Fidis* de Bernard, écolâtre d'Angers. Parce qu'elles étaient souvent touchées, parfois grattées, ingérées ou découpées, ces images médiévales ont aussi une histoire matérielle, sensible aux gestes qui s'y sont déposés. Beaucoup d'entre elles témoignent des pratiques de dévotion qu'elles attirèrent : incisées, inscrites de dates, de lieux, d'événements, elles manifestent l'efficacité et la puissance dont elles étaient dotées. 

Graffitis : après la dévotion, l'admiration ?

Après avoir été longtemps considérés comme des gestes seulement destructeurs ou iconoclastes, tout juste susceptibles d'opprobre, les graffitis ont été constitués en [objets d'histoire](#). Ces inscriptions (dessins, noms, dates, textes) laissées sur les murs témoignent du pouvoir qu'exercent certaines images sur les spectateurs : ainsi, les graffitis incisés dans les fresques antiques par des artistes au début de la Renaissance à la *Domus Aurea*, ou encore ceux laissés à la villa d'Hadrien par les artistes et amateurs lors de leur Grand Tour témoignent d'une admiration artistique pour les œuvres de leurs devanciers et certainement pas d'une volonté iconoclaste. Au XVIII^e siècle, des artistes comme Augustin Pajou, Hubert Robert, Johann Joseph Zoffany, Giacomo Quarenghi ont laissé leurs noms sur les peintures antiques et les

fresques classiques des murs de Rome, etc. Trace d'une présence, volonté d'émulation, le graffiti montre que le rapport à l'image n'est pas purement contemplatif, il engage des gestes, et des réactions souvent contrastées.



Un graffiti laissé en 1769 par l'architecte Giacomo Quarenghi, avant son départ à Saint-Petersbourg, sur une fresque antique de la Villa d'Hadrien à Tivoli.

La puissance efficace des images fut revitalisée dans l'Europe moderne qui formula une théorie politique de la représentation. [Horst Bredekamp](#) s'est appuyé sur le frontispice du *Leviathan* de Thomas Hobbes (1651), ses rééditions et

traductions successives pour montrer la place centrale de cette image dans la naissance de l'État moderne et l'histoire du corps politique. [Louis Marin](#) puis [Roger Chartier](#) ont également rappelé le double sens du terme « représentation » :

comme l'écrit ce dernier, « Rendre présente une absence, mais aussi exhiber sa propre présence en tant qu'image. » C'est ainsi que les auteurs de la *Logique de Port-Royal*, Antoine Arnauld et Pierre Nicole, qui façonnèrent cette théorie du signe politique, théoriserent l'image du roi : « D'un portrait de

César [on dira] que c'est César. » Le portrait du roi tenait lieu de l'absent. Traités de civilité et encyclopédies du règne de Louis XIV l'enseignent en effet, il fallait s'abstenir de paraître tête couverte dans une salle où trônait le portrait du souverain ou de lui tourner le dos.

Une icône du pouvoir royal : Louis XIV



Hyacinthe Rigaud, Louis XIV en grand costume royal, 1701, huile sur toile, 2,77 m x 1,94 m. Musée du Louvre, Paris.

Ce portrait fut commandé par le jeune roi d'Espagne Philippe V de Bourbon, petit-fils de Louis XIV. Choisi comme roi d'Espagne à la mort de Charles II, en 1700, Philippe V avait dû renoncer à ses droits dynastiques sur la couronne française. Avant le départ de son petit-fils pour Madrid, Louis XIV avait commandé à Hyacinthe Rigaud son portrait (aujourd'hui au musée de Versailles). Philippe V répondit à cette initiative en commandant à son tour un portrait de Louis XIV à Rigaud. Cette image, devenue iconique

du pouvoir et de l'autorité monarchique, était destinée à l'origine à orner les appartements du roi d'Espagne et n'avait pas nécessairement la fonction publique et démonstrative qu'elle a acquise depuis lors. En effet, le succès à la cour fut tel que le portrait fut conservé à Versailles, exposé d'abord dans la chambre du roi, puis dans la Salle du trône. Cette double commande faite en 1700 par les deux rois Bourbons, réalisée par le même artiste originaire de la Catalogne, n'est pas sans évoquer la volonté d'unité entre ces deux royaumes.

Iconographie. Le tableau comporte les symboles **régaliens*** (*regalia*) minutieusement peints et facilement reconnaissables : l'épée et fourreau du sacre, la main de justice, le sceptre, la couronne. Deux pièces vestimentaires sont présentes : le manteau fleurdelisé doublé d'hermine du sacre, le costume de l'ordre du Saint-Esprit, tandis que deux bas-reliefs signifient le courage et la justice. La tension entre l'aspect documenté du visage et le caractère très idéalisé du reste du corps, notamment l'esthétique des **jambes**, a contribué au caractère iconique du portrait. Rigaud réalise la tête séparément du reste à partir de trois séances de pose, rapportées par les mémorialistes (Saint-Simon, le marquis Dangeau) – cette partie a d'ailleurs été **marouflée*** à l'intérieur de la grande toile du portrait. C'est une pratique que l'on retrouve souvent – comme dans le portrait de la marquise de Pompadour par François-Hubert Drouais réalisé en 1763-1764, et conservé à la [National Gallery de Londres](#), où le visage fut réalisé indépendamment du reste.

Dissémination. Ce tableau est un prototype. Il fut copié par les [copistes du Cabinet des tableaux](#) qui dépendaient de l'administration des Bâtiments du roi, et qui étaient chargés de diffuser l'image royale auprès des administrations, des gouvernements étrangers, des maisons princières. D'après le catalogue raisonné de l'artiste, près de cent copies furent réalisées avant 1721. Le portrait circula également par la gravure : l'administration des Bâtiments du roi commande l'estampe à Pierre Drevet en 1712, qu'il réalise à partir d'un dessin préparatoire de Jean-Marc Nattier. Cette dissémination de l'image du roi est une mise en

scène de la puissance et participe de la politique de la représentation, pour reprendre la formule de Louis Marin. Elle s'accompagne d'une véritable présentification du monarque, que manifeste un autre portrait iconique, image-empreinte celle-là : son portrait de cire qui fut réalisé en 1705 par Antoine Benoist à partir d'un moulage d'après nature. 

Ce portrait s'imposa comme modèle iconographique pour les [portraits du pouvoir](#) en France jusqu'à Napoléon I^{er} et, au-delà jusqu'à Louis-Philippe. Il fut aussi au cœur des théories sémiologiques du pouvoir politique de l'image au Grand Siècle.  

L'IMAGE EN RÉGIME MÉDIATIQUE. Ce pouvoir des images ne doit pas être systématiquement réduit à la notion de [propagande](#) dans le domaine politique. Si, pour [Peter Burke](#), la puissance de l'État louis-quatorzien s'exprima en images (de grande variété : monnaies, médailles, tableaux, gravures, tapisseries, ballets), la notion de **propagande*** doit être utilisée avec prudence. Dans un [article](#) important, qui portait sur les bas-reliefs sculptés en rubans de la [colonne Trajane](#) à Rome (I^{er} siècle après J.-C.), invisibles pour leurs contemporains car haut situés, Paul Veyne avait démontré que la force politique des images ne relevait pas forcément d'un programme politique, et n'impliquait pas forcément leur intelligibilité ni même leur lisibilité : bien souvent, il suffisait de transmettre une impression de vertu et de grandeur.

En réalité, c'est plutôt le régime médiatique de l'image qui signe la modernité des sociétés contemporaines. Avec le développement des villes modernes, d'une « culture visuelle de l'actualité » (Vanessa Schwartz) et des formes plus agressives du capitalisme industriel et économique, l'efficacité des images se déploie dans d'autres lieux et d'autres formes, comme le poster et l'affiche, nouveau « théâtre de persuasion » (Susan Sontag). Affiches publicitaires, affiches politiques comme celles de Mai 68, marquées par un design typographique et visuel plus agressif mais simplifié, dessinent un nouvel espace sémiotique et politique sur les murs des villes modernes – différent

de l'ancien **espace public*** contrôlé par l'autorité monarchique puis étatique. 

CARICATURES ET SATIRES VISUELLES. Certaines images sont destinées à provoquer une réaction, à des fins politiques ou satiriques. La « caricature » résulte d'une schématisation puis d'une exagération formelle et burlesque des traits physiologiques d'une personne. Le terme viendrait de l'italien au XVII^e siècle et qui désigne alors les **portraits-charges*** nés dans l'atelier des frères Carrache qui travaillaient à Bologne. Il existait déjà des têtes comiques, grotesques (par exemple, chez Léonard de Vinci) mais c'est Annibal Carrache qui le premier aurait suggéré le terme *caricatura* (« charge »), alors que les élèves de son atelier s'amusaient à crayonner les visiteurs, avant de garder ces caricatures dans leurs recueils (1646). Cette tradition visuelle serait à l'origine de la caricature moderne : une tradition qui irrigue la caricature anglaise (William Hogarth d'abord dès les années 1720 puis ses suiveurs, comme James Gillray) mais assez peu la caricature française avant le XIX^e siècle. La caricature dite « moderne », qui caractérise aux XX^e et XXI^e siècles la presse périodique (à travers les œuvres de Loup, Siné, Cabu, Plantu, Wolinski, etc.) fait alors son apparition avec [Honoré Daumier, Les Poires \(1831\)](#) qui dresse là, dans le journal *La Caricature* dirigé par [Charles Philipon](#), le portrait-charge du roi Louis-Philippe.

Caricatures en Révolution

Les [caricatures révolutionnaires](#) sont parmi les corpus d'images les mieux connus des historiens. Un corpus de plus de six cents pièces, publiées entre 1789 et 1792, témoigne de l'autonomisation de cette imagerie politique par rapport au reste des expressions graphiques. Véritable pratique culturelle et politique, la caricature ne reflète pas seulement l'opinion publique, elle la fabrique.

D'un point de vue formel, ces caricatures empruntent à deux traditions visuelles différentes de l'image séditeuse : la charge grotesque et l'allégorie. Cette dernière tradition, savante et complexe, trouve son origine au moment de la Réforme,

lorsque les protestants utilisèrent l'image comme élément de subversion et de critique de la religion dominante. À travers ses gravures, Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553), artiste allemand, orchestra la **propagande*** en images du réformateur Luther à travers des estampes satiriques [contre le pape et Rome](#). C'est une tradition savante et complexe de l'image, irriguée par l'emblématique et l'allégorie, qui repose sur une culture visuelle exigeante de la part du regardeur : celui-ci étant d'ailleurs aidé par un texte qui bien souvent accompagnait et expliquait l'estampe. 

LES SAVOIRS DE L'IMAGE

L'IMAGE ENTRE ARTS ET SAVOIRS. L'image a occupé une place importante dans la fabrique des savoirs et de la connaissance à travers l'histoire. L'approche esthétisante des images qui s'est imposée en Europe au moment de la naissance des académies d'art, de l'avènement de l'histoire de l'art comme discipline a pu occulter le statut cognitif de l'image, pourtant déterminant dans son histoire. L'image fut en effet essentielle pour saisir le monde, le décrire, le représenter et aussi le transformer.

Au Moyen Âge, les images participent à la pédagogie et aux apprentissages ; issues des préceptes venus de la rhétorique antique, elles sont à la base des techniques de mémorisation. Cet « art de la mémoire », étudié par [Frances A. Yates](#) puis Daniel Arasse, repose sur une visualisation mentale de lieux architecturaux eux-mêmes associés à un mot ou une idée. Dans *Les Emblèmes* d'Alciat (1531), comme dans la première édition de *Iconologia* de Cesare Ripa (1593) : pas d'images gravées non plus, il suffit de susciter des images mentales. Les

Jésuites, à travers l'œuvre du père Ménestrier (1631-1705), accorderont une place importante à l'image symbolique qui correspond à une conception particulière du savoir, qui n'est pas à construire mais bien à dévoiler à travers sa visualisation. 

L'ICONOLOGIE. En Europe, la saisie visuelle du monde fut d'abord largement herméneutique : pour comprendre le monde, il fallait le déchiffrer. Ainsi, pour comprendre les images anciennes, médiévales et modernes, le recours à l'iconologie reste essentiel. Erwin Panofsky, historien de l'art (1892-1968) né à Hanovre et émigré aux États-Unis en 1933, est considéré comme le fondateur de cette science des images avec Aby Warburg (1866-1929). Dans l'introduction de ses *Essais d'iconologie*, Panofsky distingue trois étapes : la description des images ; l'iconographie ensuite (identification des symboles, des emblèmes et des allégories dans l'image) ; l'iconologie (interprétation de la signification en lien avec le contexte). Fondatrice, cette approche reste néanmoins limitée dans sa dimension purement formaliste, marquée par la

UNE SOMME SUR LA PENSÉE JÉSUIITE DE L'IMAGE

Il y a plus de quinze ans qu'ayant fait réflexion que notre esprit n'agit que par images en la plupart de ses opérations, & qu'il a su trouver des signes & des figures sensibles pour nous exprimer ses pensées & ses desseins les plus cachés, d'une manière ingénieuse, je résolus pour satisfaire mon inclination, & pour attacher mes études à quelque chose d'agréable & de réglé, d'entreprendre de pénétrer dans la *Philosophie des Images*, & d'en rechercher les principes. Je donnai d'abord dans les Armoiries, dans les Devises, les Emblèmes, les Médailles & les Hiéroglyphiques, & passant insensiblement de ces Arts ingénieux à tous les spectacles savants qui font le plaisir de l'esprit en faisant le divertissement des yeux, je connus enfin la pensée de faire un corps entier de ces images, & de les réduire en règles. Ce fut sur ces premières vues que je divisai mon dessein en quatre parties, que je voulais qui distinguassent toutes ces images spirituelles en quatre espèces différentes, à savoir en général 1. La Philosophie des Images. 2. Les Images des yeux & de l'esprit. 3. Les Images qui sont propres de l'imagination. 4. Les images symboliques déjà fixées, & liées à certaines règles.

Claude-François Ménéstrier, *Les Recherches du blason*, Paris, Michallet, 1673, avertissement, n.p.

prééminence de la littérature [puisque ce serait dans la littérature antique et classique que l'on pourrait ressaisir les sources des images]. L'approche iconographique efface l'approche plastique, la matérialité des images, pourtant si riche pour comprendre les espaces de visibilité, les usages, les circulations et les appropriations des artefacts visuels.

Le recours à l'iconologie est important pour les historiens travaillant sur des périodes au cours desquelles les artistes utilisèrent des manuels et traités d'iconologie, comme ceux de Ripa, pour réaliser leurs compositions. Seuls ces traités permettent de déchiffrer les allégories et les symboles parfois complexes qui peuplent les images de l'époque moderne. Toutefois, le recours aux allégories et au vocabulaire symbolique s'efface lentement au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle pour emprunter un registre visuel plus facile d'accès au plus grand nombre. Ceci n'est pas vrai de certaines figures allégoriques, comme la Liberté, étudiée par Maurice Agulhon et [Annie Duprat](#), qui seront réutilisées par l'imagerie républicaine avant de se stabiliser dans les imaginaires politique et populaire.

IMAGES DE SCIENCE. DÉCRIRE ET INVENTORIER LE MONDE. L'histoire des images naturalistes est en décalage avec cette approche allégorique

et narrative proposée par l'iconologie. À travers l'histoire des catégories de visualisation, c'est une histoire de la description du monde que les images nous proposent. L'**épistémè*** de l'âge classique, telle que définie par Michel Foucault dans *Les mots et les choses* (1966), constitue le grand moment de la description et de l'inventaire du monde, à travers les entreprises éditoriales et savantes de Carl von Linné, Buffon, ou encore celle de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Foucault écrit ainsi: « l'aveugle du XVIII^e siècle peut bien être géomètre, il ne sera pas naturaliste. Observer c'est donc se contenter de voir. De voir systématiquement peu de choses ». Une histoire en images de l'objectivité scientifique est ainsi possible, comme l'ont montré [Lorraine Daston et Peter Galison](#), à travers les collections d'images d'atlas scientifiques constituées depuis le XVIII^e siècle jusqu'aux nano-images du XXI^e siècle. Quel est le statut des images dans les ouvrages de science? Comment se fabriquent les savoirs naturalistes dans les images? Comment celles-ci participent-elles à la naissance des catégories de race et de genre, par exemple dans les albums d'[anthropologie physique](#) du tournant du XX^e siècle? Comment s'institue l'autorité de l'image de science? Et plus généralement, hors du domaine des savoirs naturalistes, comment l'image peut-elle faire preuve?

Vérité et autorité de l'image scientifique

Le contexte de production de la planche du « Rhinocéros » dans *Histoire naturelle* de Buffon illustre la fabrique des images naturalistes au XVIII^e siècle. Celle-ci est le fruit d'une histoire qui montre la tension entre images individualisées d'un *specimen* (« chose vue » en latin) et images raisonnées et idéalisées d'une espèce. Au début du XVIII^e siècle, la gravure de Dürer était encore le stéréotype à partir duquel étaient réalisées des gravures scientifiques de rhinocéros comme l'a montré Ernst Gombrich dans *L'art et l'illusion*. Le premier rhinocéros, un mâle venu des Indes, est présenté à Londres en 1739, où il est dessiné d'après nature et peint par James Parsons (1705-1770), membre de la *Royal Society* de Londres, qui y lit le 9 juin 1743 une contribution sur « *the natural history of the rhinoceros* ». À la suite de cette conférence, il insère quatre planches de [gravures](#) de ce rhinocéros mâle, réalisées à partir de ses [propres dessins d'après nature](#). Il peint à la même époque un [tableau](#) de ce rhinocéros exposé alors dans la collection du médecin Richard Mead. James Parsons met en avant le statut scientifique de ses gravures, réalisées à partir de l'observation directe de l'animal vivant contre la tradition ancienne : « Je n'ai eu aucun égard dans ma description à celles qu'en ont donné les autres auteurs ; mais je l'ai décrit simplement tel que je l'ai vu. »

La véracité de l'image est garantie par la présence de la signature sous l'image, par laquelle l'auteur revendique son œuvre et son statut d'observateur du *specimen*. Elle repose aussi sur la fidélité revendiquée du dessin avec le *specimen* exhibé à Londres – non pas à l'espèce en général. Les images publiées par Parsons s'inscrivent dans le dispositif de la « chose vue », qui garantit la vérité « d'après nature ». La problématique est tout autre lorsque l'on analyse la fantastique production d'images qu'un autre rhinocéros célèbre va déclencher à travers l'Europe. Il s'agit d'un rhinocéros venu des

Indes, femelle cette fois. Clara arrive à Rotterdam en 1741, après avoir été vendue à un commandant d'un bateau de la **Compagnie*** orientale des Indes, qui va lui faire faire le tour de l'Europe à partir de 1746. En 1749, elle est exhibée à la foire Saint-Germain à Paris : Jean-Baptiste Oudry, peintre de l'Académie royale, réalise un [tableau de grandeur naturelle](#), duquel les naturalistes comme Buffon tireront leurs propres gravures.

Dans son *Histoire naturelle*, le rhinocéros d'Oudry devient « *Le rhinocéros* », emblématique de toute son espèce. Entre l'individu rhinocéros (Clara) et l'espèce Rhinocéros, il y a un mouvement d'abstraction et d'universalisation. En représentant l'espèce et non plus l'individu, l'image prend un caractère générique et abstrait, celui d'une image raisonnée selon la typologie de Daston et Galison.



Jean-Charles Baquoy et Jacques De Sève, Georges-Louis de Buffon, *Le Rhinocéros*, dans *Histoire naturelle générale et particulière*, t. 11, pl. VII. © Alamy.

Son lien avec le prototype d'Oudry n'est pas mentionné alors qu'il est bien réel. Il n'y a pas non plus de référence contextuelle à la production de l'image qui perd le nom de son auteur. Bien sûr, ce mouvement doit être nuancé. L'auctorialité chez Buffon est transposée ailleurs, non pas dans les planches mais dans la question du style, dont il

fait un élément central de son *Histoire naturelle*. En outre, la planche du rhinocéros dans l'ouvrage de Buffon est signée par le dessinateur et le graveur (Jacques de Sève et Jean Charles Baquoy), mais Oudry, qui est à l'origine du dessin et dont la force auctoriale est autrement plus forte que celle de De Sève, est effacé. 

LE STATUT DE L'ARCHIVE PHOTOGRAPHIQUE.

Comme l'image gravée, l'image photographique subit des modifications et altérations. L'utilisation de l'archive photographique par les historiens doit elle aussi rendre compte des processus les plus subtils de fabrication de l'image, qui reposent sur des mécanismes de duplication, de cadrage, de retouche. Sans être forcément falsifiée, une image est toujours fabriquée, et cette histoire – sociale, culturelle et technique – est un élément central pour son interprétation historique et sa valeur documentaire. L'archive photographique représente un défi pour les historiens qui fut relevé lors d'une exposition qui s'est tenue en 2001 à Paris: *La mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1936)*. Dans un [article](#), paru à cette occasion, «L'histoire par la photographie», Ilse About et Clément Chéroux s'interrogent sur la photographie comme

source pour l'historien. À partir d'une photographie de la liquidation du ghetto de Mizocz, en octobre 1942, souvent utilisée à tort pour illustrer «l'entrée dans la chambre à gaz», ils proposent de considérer les photographies des camps comme exemples extrêmes des «problèmes posés par la photographie au travail historique». 

L'archive photographique pose des problèmes particuliers en raison de la malléabilité du support photographique qui encourage la dissémination des images et la perte de leur contexte de réalisation. Le risque pour ces images est alors de devenir des «images sans substance» (Barbie Zelizer) – risque accru pour les photographies de la Shoah qui participèrent à une «pédagogie de l'horreur» (Marie-Anne Matard-Bonucci) destinée à montrer dès 1945 ce qu'avait été la barbarie nazie.



Photographe anonyme, probablement membre de la police ukrainienne, femmes et enfants juifs du ghetto de Mizocz avant leur exécution, Rovno, 13-14 octobre 1942, tirage argentin, Archives United States Holocaust Memorial Museum, Washington.

Pour constituer ces archives en documents, il est nécessaire de revenir au fait photographique lui-même et d'analyser l'image photographique comme une image construite, en dépit de l'effet de réel qui la caractérise. Les mêmes questions se posent alors à l'historien de la photographie : nom du photographe ? matérialité de l'objet photographique (planche-contact, pellicule, recto verso) ? contexte de la prise de vue ? Usages de la photographie ?

C'est que l'historien – le regardeur en général – est souvent pris au piège de l'illusion référentielle ou « effet de réel » de la photographie

décrite par Roland Barthes : « Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent [de ce qu'elle représente], ou du moins elle ne s'en distingue pas tout de suite ou pour tout le monde [...] : percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible [des professionnels le font], mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion [...] C'est précisément dans cet arrêt de l'interprétation qu'est la certitude de la Photo : je m'épuise à constater que *ça a été* ; pour quiconque tient une photo dans la main, c'est là une "croyance fondamentale", une "Urdoxa", que rien ne peut défaire¹ ».

Les images de la Shoah au cœur de la question de la représentation

Toute l'expérience humaine peut-elle être mise en image ? La Shoah suscita un débat qui opposa notamment le cinéaste Claude Lanzmann et Georges Didi-Huberman. Claude Lanzmann, auteur du documentaire *Shoah* (1985), affirmait l'impossibilité de l'usage de toute image archivistique de la Shoah et proposait un film qui reposait sur l'unique témoignage de survivants filmés sur les lieux de l'extermination. Il n'y avait pas d'image possible de la Shoah, celle-ci étant proprement inimaginable. Dans *Images malgré tout* (2003), Didi-Huberman proposait une autre approche en exhumant quatre photographies « survivantes » prises par des prisonniers du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau durant

l'été 1944, à l'insu des nazis, et revenait au contraire sur la valeur documentaire, philosophique de ces images de la Shoah, à partir desquelles il développait même une pensée de la présence des images.

À l'horizon de la discussion, c'est la question du statut de la représentation – et celle du « fétichisme de la non-image » (Didi-Huberman) voire du tabou de la représentation qui est posée. Par-delà ces réflexions philosophiques, la discussion doit aussi mettre en lumière la méthodologie d'analyse proposée par Didi-Huberman à propos des images d'Auschwitz-Birkenau : contextualisation fine, connaissance précise des conditions de prise de l'image, histoire matérielle de ces images. 

GUERRES DES IMAGES, ICONOCLASMES POLITIQUES ET RELIGIEUX

ICONOCLASMES DANS L'HISTOIRE. Si le christianisme mit les images au centre de sa religiosité, en en faisant des objets liés au culte – ceci ne se fit pas sans heurts ni débats : il y

eut plusieurs disputes théologiques liées aux images. [Mutilation des icônes byzantines](#) au IX^e siècle ; dissension dans l'Église latine, au sujet du culte des images, lors du concile de

¹ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 16-17, 165

Nicée II (787) puis du synode de Francfort en 794 qui trancha en faveur d'une certaine prudence à l'égard de l'image. De nouvelles déprédations [iconoclastes](#) pendant la Réforme aux ^{xvi} et ^{xvii} siècles agitent l'Europe. Le peintre de Haarlem Pieter Saenredam nous a en laissé

d'éloquents témoignages dans ses [tableaux d'églises aux murs nus et blancs](#), tandis que les musées conservent aujourd'hui, dans leurs collections, des objets qui portent la trace de ces relations complexes que les sociétés entretiennent avec les images.

Une exposition iconoclaste

En 2013, la Tate Gallery de Londres proposa une exposition elle-même iconoclaste : [Art under Attack. Histories of British Iconoclasm](#). Plutôt que d'exposer des objets idéalement conservés, à la valeur esthétique confirmée, le choix fut de montrer des œuvres qui avaient fait l'objet d'agressions pour des raisons

religieuses, politiques ou esthétiques. Des manuscrits aux enluminures défigurées, des fragments de la statue de George III détruite en 1776 après la Déclaration d'indépendance, l'attaque par une suffragette de la *Sibylla Delphica* d'Edward Burne-Jones en 1913 à la [Manchester Art Gallery](#).

Y A-T-IL UNE QUESTION DE L'IMAGE EN ISLAM ?

L'affaire des caricatures de Mahomet en 2005 au Danemark, la tragique attaque terroriste du 7 janvier 2015 dans les locaux de *Charlie Hebdo* ont relancé le débat sur « la question des images » en Islam. Les images qui font problème sont celles qui représentent des êtres humains et des animaux (animés par un souffle vital, *ruh*). Le Coran n'aborde pas réellement la question des images, c'est plutôt dans les hadiths (qui transcrivent la parole du Prophète) que l'on trouve une condamnation des images : celles-ci sont impures car elles empêchent l'exercice de la prière, et elles sont liées à la peur d'un retour à l'idolâtrie ; en outre, le producteur d'images commet un acte d'orgueil à l'égard de Dieu. Cette hostilité vis-à-vis des images, que l'on ne peut réduire à une théorisation de l'aniconisme de l'islam, a conduit à leur exclusion de l'espace sacré de la mosquée et bien souvent des espaces publics. La calligraphie occupa dès lors une place centrale dans l'art des civilisations musulmanes.

L'art figuratif a toutefois bien existé en pays d'islam. Comme l'a montré [François Bœspflug](#), on en trouve des traces nombreuses dans les manuscrits à peintures, sur des pages peintes

dès le ^{xiii} siècle. Les [miniatures persanes](#), étroitement liées aux cours princières, se développent aux ^{xv} et ^{xvi} siècles sous les dynasties safavides à Hérat puis Tabriz, autour des ateliers comme celui du peintre Behzâd (mort en 1535-6). Ces ateliers témoignent de la diversité de ce que l'on a appelé de manière faussement uniforme – et sans doute erronée – l'art islamique.

Cet art de la **miniature*** s'impose dans les cours de l'Inde moghole à partir de la fin du ^{xiv} siècle où il est collecté dans des albums appelés *muraqqa*. À la cour d'Akbar (1542-1605) puis de Jahangir, souverains musulmans, les ateliers de peinture développent un [art du portrait impérial](#) qui opère la synthèse singulière des traditions indiennes, persanes et européennes, étudiées par l'historienne de l'art [Ebba Koch](#). Dans cet art de cour, les objets religieux (la croix) ou scientifiques (globe, orbe) venus de l'Europe par l'intermédiaire des missions jésuites et des ambassades diplomatiques deviennent des attributs du pouvoir impérial et des signes de son ambition universelle et **syncrétique***. Au cœur de la fabrique visuelle et impériale de l'Inde moghole se repèrent ainsi des migrations formelles, des circulations esthétiques et politiques globales. 

Et l'art dans tout ça ?

Si l'on ne peut identifier les images à la catégorie « art », on aura vu qu'en elles travaille de l'art – c'est-à-dire un savoir-faire et une valeur esthétique. Travailler avec *tous* les artefacts visuels nécessite une conscience accrue des hiérarchies, des formes de domination qui les traversent. La fabrique du canon artistique, le poids des institutions culturelles et artistiques (des académies d'art aux formes du marché) ne doivent pas être oubliés. Certaines affiches publicitaires réutilisent des formes du *high art* : au début du xx^e siècle, les artistes venus de l'Art nouveau réalisent des

affiches (Jules Chéret, Toulouse-Lautrec), comme l'a montré dans un chapitre de son livre Marie-Emmanuelle Chessel : capitalisme et beaux-arts font bon ménage – ces affiches devenant elles-mêmes très vite objets de collection.

En tant que « créateurs de représentations » (Svetlana Alpers), les artistes furent souvent à l'avant-garde d'innovations formelles et de la création d'images iconiques – parfois en dépit d'eux-mêmes (telle cette signature de Picasso utilisée par une grande marque de voiture française pour récupérer le capital symbolique du peintre). 

BIBLIOGRAPHIE

- Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au xvii^e siècle*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1990.
- Antoine de Baecque, *L'Histoire caméra*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 2008.
- Jérôme Baschet et Jean Claude Schmitt [dir.], *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996.
- Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca et New York, Cornell University Press, 2001.
- Christian Delporte, Laurent Gervereau, Denis Maréchal [dir.], *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde, 2008.
- Jason E. Hill et Vanessa R. Schwartz [ed.], *Getting the Picture: the Visual Culture of the News*, Londres/ New York, Bloomsbury Academic, 2015.
- Silvia Naef, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Téraèdre, 2015.
- Susan Sontag, « Posters : advertisement, art, political artifact, commodity », Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller et Rick Poynor [ed.], *Looking Closer 3*, New York, Allworth Press, 1999 [1970], p. 196-218.