

Y A-T-IL UNE PLACE POUR LA « CULTURE VISUELLE » EN FRANCE ?

Nicolas Wanlin (Université d'Artois, EA 4028 « Textes et cultures »)

Le syntagme « culture visuelle » peut paraître parfaitement banal dans la langue française mais, pour ce qui nous concerne, il faut comprendre qu'il a un sens complexe, chargé d'histoire, d'idéologie, et que son emploi en français ne va pas de soi, ne serait-ce que parce qu'il s'agit en fait de la traduction de l'expression anglo-américaine « *visual culture* ».

On pourrait s'y tromper. Ainsi, quand on lit le titre d'un ouvrage d'histoire de l'art médiéval dû à Jean-Claude Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*¹, on se rend compte que l'expression « culture visuelle » n'y est pas prise dans le sens de *visual culture* mais dans son sens intuitif et la bibliographie de l'ouvrage est principalement continentale, bien située dans la tradition de l'histoire de l'art².

Or la *visual culture* recouvre pour les universitaires anglophones un champ de recherche institutionnalisé qui n'a pas son équivalent en France ni même, plus généralement, dans le paysage universitaire dit *continental*. D'où la question qui fait le titre de mon exposé : y a-t-il une place pour la culture visuelle en France ? C'est-à-dire est-ce que ce champ de recherche, ses pratiques et ses institutions sont transposables en France ? Pour tâcher de répondre à cette question, je vais procéder en trois temps. Je voudrais tout d'abord présenter rapidement ce que sont les *visual culture studies* dans le monde anglophone, puis présenter la manière dont elles se sont introduites, mais faiblement institutionnalisées dans le monde universitaire francophone, pour enfin proposer quelques pistes de réflexion qui peuvent s'en inspirer, tout particulièrement dans une perspective dix-neuviémiste.

¹ Coll. « Le temps des images », Gallimard, 2002.

² Tout au plus peut-on noter que J.-C. Schmitt se réfère à Hans Belting, parfois invoqué par les VCS comme fondateur, mais sans qu'il le sollicite dans le sens des VCS. De fait, l'héritage conceptuel sur lequel il se fonde est continental : Panofsky (ouvrant l'histoire de l'art sur l'histoire des sciences et plus largement l'histoire culturelle), Hans Belting (montrant que la notion d'art ne peut pas recouvrir toutes les images artistiques produites par une culture, notamment au Moyen Âge), Francastel, Damisch, Foucault, Didi-Huberman, ce qu'il y a de plus anglo-saxon étant Haskell et Michael Camille. Et de fait, Schmitt ne reprend pas du tout les options méthodologiques des VCS, idéologiques, polémiques, etc. mais sans doute son corpus particulier, remettant en cause par lui-même la notion d'art, le dispense-t-il de passer par le versant épistémologique.

1. Les *visual culture studies*

Il existe dans de nombreuses universités anglaises, américaines, mais aussi dans tous les pays perméables aux modèles académiques anglo-saxons, des départements d'enseignement, des équipes de recherche, des revues, des colloques et des thèses en *visual culture*. On peut donc utiliser les nombreux manuels, anthologies (*companion, reader, handbook, introduction, etc.*) pour cerner le phénomène, sa nature, son origine et ses développements actuels.

Je commencerai par évoquer le livre qui m'a paru le plus clair, le plus explicite et le plus utilisable : John A. Walker et Sarah Chaplin, *Visual Culture. An Introduction*³. Il s'agit d'un manuel destiné aux *undergraduate students*, c'est-à-dire aux étudiants de licence. J'en retiens notamment ce trait qui est d'après moi essentiel et qui explique la différence d'approche entre les pratiques anglo-saxonnes et nos habitudes de littéraires français :

La culture visuelle est si importante dans l'économie, les affaires et les nouvelles technologies et elle est si déterminante dans l'expérience quotidienne de tout un chacun que ses producteurs aussi bien que ses consommateurs tireraient profit de son étude objective. Nous consommons et apprécions tous la culture visuelle mais son étude systématique dans un cadre universitaire a pour but une compréhension critique de ses aspects, son pouvoir, ses fonctions sociales et ses effets, plus que sa simple appréciation⁴.

Pour les enseignants qui écrivent ces lignes, la culture visuelle justifie donc son étude universitaire par son utilité sociale : elle fournit des compétences civiques et professionnelles qui font son intérêt en termes de participation citoyenne et d'insertion professionnelle tout à la fois. Il n'y a donc pas à l'origine l'intérêt intrinsèque d'un objet pour sa valeur esthétique, intellectuelle, académique, pédagogique, mais plutôt une valeur hétéronome au monde universitaire.

Les livres sur la *visual culture* ont généralement à cœur de tracer l'historique de leur champ de recherche mais on rencontre vite deux histoires différentes. La première fait remonter les VCS à l'Angleterre de la fin des années 1950 et des années 1960. Quelques universitaires britanniques de gauche entreprirent alors d'étudier la culture populaire en tâchant de revivifier l'approche marxiste. Il s'agissait de réhabiliter la culture ouvrière en montrant sa complexité, du fait des migrations, de l'interculturalité, et aussi des pratiques de réappropriation de la culture légitime par les classes populaires et de son recyclage dans la culture de masse et la subculture. Un point

³ Manchester University Press, 1997.

⁴ *Ibid.*, p. 3: « Visual culture is now so important in terms of the economy, business and new technology, and such a vital part of virtually everyone's daily experience, that both producers and consumers would benefit from studying it in an objective manner. We all consume and enjoy visual culture but its systematic study within a university setting indicates that a critical understanding of its character, power and social functions and effects is the goal rather than mere appreciation. »

majeur de ce mouvement de recherche est qu'il insiste sur le fait que les classes populaires ne sont pas passives par rapport à la culture mais actives dans leurs modes de consommation, ce qui est désigné par le terme *réappropriation*. On le voit, selon cette historiographie des *visual studies*, l'origine est à chercher chez des sociologues et des ethnologues et les méthodes de recherche proviennent donc d'abord de ces disciplines.

Mais d'autres auteurs préfèrent mettre l'accent sur la *new art history*, nouvelle histoire de l'art qui se développe à partir des années 1970, elle aussi avec une inspiration marxiste plus ou moins lointaine, plus ou moins revendiquée. C'est l'histoire de l'art qui tourne le dos aux approches iconographiques, stylistiques et esthétiques pour se concentrer sur les conditions de production de l'art, les circuits économiques du monde de l'art, les commanditaires, les collections, la culture matérielle qui environne l'art. Les deux grands noms qui reviennent couramment sont ceux de Michael Baxandall, notamment pour ses travaux autour de ce qu'il a appelé *L'Œil du Quattrocento* sur la peinture italienne de la Renaissance et ceux de Svetlana Alpers, notamment *Rembrandt's enterprise. The Studio and the Market*⁵. À quoi il faudrait ajouter, entre autres, Hans Belting.

Dans ses travaux, Baxandall montre principalement, pour ce qui nous intéresse aujourd'hui, que le regard est historique et non seulement naturel, que par conséquent la manière de voir et de regarder est formée par des conditions historiques et suscite en retour la production d'artefacts visuels spécifiques à leur moment historique et leur lieu. Ce n'est donc pas seulement l'art qui est historique et mérite à ce titre un traitement historique ; qui est culturel et mérite à ce titre un traitement théorique et esthétique, mais c'est le visuel : comme la vue est un objet culturel, elle peut constituer un objet, plus englobant que l'art, pour des études en sciences humaines. Ainsi, comme on a fait une histoire de l'art, on peut faire une histoire du regard et il se trouve que cette seconde histoire éclaire singulièrement la première. Mais bien sûr, en passant de l'objet /art/ à l'objet /regard/, on est sorti de la sphère de l'histoire de l'art et l'on déborde sur l'histoire culturelle en général, l'histoire des sciences, la théologie, la littérature et nombre d'autres domaines.

En ce qui concerne Svetlana Alpers, j'ai cité le titre anglais de son livre car il est plus parlant que sa traduction française : *l'entreprise de Rembrandt* suppose premièrement d'étudier la peinture et la gravure comme des activités artisanales et commerciales, ce qu'explique le sous-titre « l'atelier et le marché ». Ainsi, Alpers ne part pas de la nature artistique des œuvres d'art mais de leurs

⁵ Baxandall, *Painting and experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972 ; Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Gallimard, 1991. Voir Morra et Smith, *op. cit.*, p. 11.

dimensions techniques et commerciales. Il faut y ajouter que, de même que le faisait Baxandall, Alpers montre, par exemple dans *L'Art de dépeindre. La Peinture hollandaise du XVII^e siècle*, qu'un art particulier est fonction d'un regard historiquement déterminé⁶. Elle étudie ainsi le rapport entre les travaux d'optique de l'astronome Huyghens dans les Pays-Bas du XVII^e siècle et le style de la peinture hollandaise, dans son opposition au style italien.

Ce qui ressort de cette généalogie des VCS, c'est tout d'abord une origine dans l'histoire de l'art⁷. Et l'on voit que le point de vue, les méthodes et les objets sont d'emblée différents de ce qu'ils étaient pour les sociologues de la culture populaire du XX^e siècle. Mais si l'on passe outre cette différence d'origine, on constate rapidement que le corpus théorique des VCS est très éclectique.

Je ferai référence à une anthologie de textes théoriques en 4 volumes publiée en 2006 chez Routledge et qui fait référence depuis, celle Joanne Morra and Marquard Smith⁸. Dans le volume 1, intitulé « What is visual culture Studies? », les textes cités s'étendent de saint Augustin à des articles universitaires du XXI^e siècle⁹. L'empan historique est d'autant plus impressionnant que saint Augustin est situé au IV^e siècle avant Jésus-Christ ! Mais, sans être mauvaise langue, je dirais que ceci montre d'une part une ambition synthétique immense, d'autre part que le post-modernisme tient une part centrale dans le corpus théorique des VCS. Ainsi, pour le collectif « The Block » qui édite une revue du même nom dans les années 1970, les premières références affichées sont Bourdieu et Foucault¹⁰. Et plus généralement, on remarque dans tous les textes théoriques des VCS que la *french theory* y tient une place importante avec Barthes, Derrida, Deleuze et Guattari, Foucault, Christian Metz, etc.

Ces deux caractéristiques – à la fois l'éclectisme historique et le tropisme postmoderne – sont largement partagées dans le monde des VCS. On peut d'ores et déjà en tirer deux hypothèses pour ce qui nous préoccupe ici particulièrement. C'est d'une part que, informée par des penseurs français, la culture visuelle devrait pouvoir se ré-acclimater en France, d'autre part que, balayant largement l'histoire, le XIX^e siècle devrait pouvoir y trouver son compte !

Mais la richesse est parfois un inconvénient et on le comprend en lisant l'introduction de Joanne Morra et Marquard Smith qui peinent beaucoup à définir leur méthode et leur objet. À

⁶ *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, 1983.

⁷ Sur le rapport entre la nouvelle histoire de l'art et les *cultural studies*, voir Anna Wessely, « Les Cultural Studies et la nouvelle histoire de l'art », *L'Homme et la société*, 2003/3, n° 149, pp. 155-165.

⁸ Joanne Morra and Marquard Smith ed., *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Vol. 1: What is Visual Culture Studies?*, London and New York, Routledge, 2006.

⁹ Voir notamment son introduction, pp. 1-17.

¹⁰ Collectif The Block, « Introduction » à *The Block Reader in Visual Culture*, London, Routledge, 1996, pp. XI-XIV.

propos des auteurs représentés par l'anthologie, ils écrivent qu'« ils nous disent tout et rien¹¹ ». Quant à l'objet des VCS, c'est bien simple « la culture visuelle est partout, donc nulle part¹² ». En revanche, ce sur quoi s'accordent tous les spécialistes, c'est que les VCS sont essentiellement pluridisciplinaires. Les listes de disciplines mises à contribution sont impressionnantes, allant des études neurocognitives à l'histoire de l'art, de la sociologie à la linguistique, des *gay and lesbian studies* à la théologie, des *film studies* à l'anthropologie, etc. En somme, toutes les sciences humaines ou ce qui peut s'y rattacher peut être mis à contribution si bien que cela semble être la grande fierté et le revendication obsessionnelle voire incantatoire des VCS : l'interdisciplinarité. Et l'on commence ici à voir les problèmes épistémologiques que cela peut poser ainsi que les difficultés à développer de telles recherches dans le paysage universitaire français.

Pour en venir à l'objet de ces VCS, Morra et Smith nous disent que les VCS invitent à voir « le monde comme un domaine visuel » (« the world as a visual domain »). Ainsi, ce ne serait pas tant un objet particulier que le monde entier dans tous ces aspects qui peut être considéré comme du visuel. C'est chez Nicholas Mirzoeff qu'on trouve une justification épistémologique de cette proposition :

La culture désarticulée et fragmentée que nous appelons postmodernisme se comprend et s'imagine mieux en termes visuels, de même que le XIX^e siècle se représentait classiquement dans le journal et le roman¹³.

Selon lui, après le *linguistic turn*, qui tendait à textualiser toute réalité sociale et à la rendre ainsi justiciable d'une analyse « linguistique » (dans un sens large), viendrait un « *visual turn* » qui propose de voir toute réalité sociale comme visuelle et analysable sous cet aspect. Et Mirzoeff déplace ce point de vue épistémologique sur un plan historique en écrivant que, autant le XIX^e siècle était un siècle de l'écrit, siècle du journal et du roman, autant le XX^e fut celui de l'image. Mais alors, pour autant que ce point de vue soit pertinent, cela pose à nouveau la question de savoir si le XIX^e siècle est soluble dans les VCS... N'est-il pas mieux fait pour l'étude de la presse ? Cela aurait déjà cela de rassurant que, ici ou non loin d'ici, on s'intéresse à l'imprimé sous toutes ses formes, livre et presse. Mais les études sur l'imprimé ont montré que l'un des aspects intéressants de l'imprimé du XIX^e siècle tient particulièrement aux liens qu'y tissent textes et images. Dire que le XIX^e siècle est le siècle de l'imprimé, c'est dire qu'il est le siècle d'un

¹¹ Morra and Smith, p. 10: « they tell us everything and nothing ».

¹² *Ibid.* : « VC is everywhere, and thus nowhere. »

¹³ *The Visual Culture Reader*, with introductions by Nicholas Mirzoeff, London and New York, Routledge, 1998 (rééditions en 2002 et 2009), p. 5 : « The disjunctured and fragmented culture that we call postmodernism is best imagined and understood visually, just as the nineteenth century was classically represented in the newspaper and the novel. »

nouveau mode de visibilité, d'une culture visuelle spécifique. Je ne rappelle pas les travaux d'Anne-Marie Christin, de Philippe Hamon, de Ségolène Le Men, d'Evaghélia Stead, parmi bien d'autres, qui ont suffisamment illustré ceci.

Fondamentalement, cela pose la question de savoir si les VCS sont focalisées sur l'époque contemporaine pour une raison d'opportunité sociale (parce qu'il est plus rentable de travailler sur ce qui est proche) ou pour une raison épistémologique qui tiendrait à ce que les VCS ne rendent compte, en fait, que de la culture postmoderne. D'ailleurs, il y a une remarquable confusion, dans le passage que je viens de citer, entre le post-modernisme comme philosophie et la culture de l'époque postmoderne. Mais je laisse là ce problème épistémologique pour revenir à l'objet des VCS.

On peut se faire une idée plus précise de l'objet, protéiforme, des VCS grâce à l'anthologie de Mirzoeff, qui est l'un des pontes du domaine, auteur d'un *reader* qui fait référence : Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*¹⁴. Cette anthologie massive est assez déconcertante car elle réunit des textes venant d'horizons très différents. Elle s'ouvre sur un large extrait de l'optique de Descartes, puis viennent des textes de Roland Barthes, Paul Virilio, McLuhan, Michel De Certeau, Michel Foucault, Judith Butler... jusqu'aux travaux universitaires récents. Voici sa table des matières que je m'efforce de traduire en français :

1. « Une généalogie de la culture visuelle : de l'art à la culture » (On retrouve là une donnée de départ qui est l'élargissement du champ à partir de l'art.)
2. « Culture visuelle et vie quotidienne » (La dimension quotidienne est importante à la fois pour signifier l'ouverture à toute strate sociale que pour dire la prégnance existentielle de la CV.)
3. « Virtualité : corps virtuels, espaces virtuels » (Aussi bien le cinéma que le numérique et l'on voit ici le tropisme contemporanéiste des VCS, accentué dans la réédition de 2009 avec la prise en compte de la mondialisation de la culture.)
4. « Race et identité dans la culture coloniale et postcoloniale » (Puisque les *postcolonial studies* sont un pan majeur des *cultural studies* et que les VCS s'y rattachent.)
5. « Le genre et la sexualité » (*Idem* par rapport aux *gender studies*.)
6. « La pornographie » (Sans doute est-ce là une touche plus personnelle due à Mirzoeff.)

Mirzoeff écrit que « *visual culture is our everyday life* » où il faut retenir le « *is* » mis en italique aussi bien que « *everyday life* ». Je ne reviens pas sur la dimension quotidienne mais plutôt sur ce « *is* »¹⁵. Il

¹⁴ *Op. cit.*

¹⁵ « What is visual culture? », *ibid.*, pp. 3-13.

s'agit bien d'une conception constructiviste de la réalité où il faut considérer que rien n'est plus réel que les représentations. Il ajoute que

La culture visuelle porte sur les faits visuels dans lesquels un consommateur recherche une information, du sens ou du plaisir en interface (dans un échange) avec une technologie. Par technologie visuelle, j'entends toute forme de dispositif (*apparatus*) conçus soit pour être regardé soit pour s'ajouter (*enhance*) à la vision naturelle, depuis la peinture à l'huile jusqu'à la télévision et internet. Une telle démarche critique tient compte de l'importance de la production de l'image, des composantes formelles d'une image donnée et de l'accomplissement de cette œuvre (*work*) par sa réception culturelle¹⁶.

Dans d'autres textes, Mirzoeff énumère encore d'autres technologies de production des images : la peinture à l'huile (mais il ne parle pas des peintures rupestres préhistoriques...), la sculpture, la photographie, la mode, la publicité, les images numériques, les photos satellites, l'IRM, les simulations sur ordinateur, les séries télévisées, le cinéma en 3D, les performances, le journal télévisé, etc.

On observe ici que le mode de production de l'image semble avoir autant d'importance pour ce type d'études que le contenu de l'image elle-même. Cela signale non seulement ce que cette approche doit à la nouvelle histoire de l'art ou *new art history*, qui avait mis l'accent sur les conditions de production, la culture matérielle, la sociologie des producteurs, etc. mais aussi que ce qui est envisagé dans le processus de création de ces images n'est pas la composante /art/ mais le fait culturel déterminant l'image depuis sa production jusqu'à sa réception. On retrouve d'ailleurs une manière de voir qui rappelle ce que le groupe Tel Quel appelait la productivité du texte ou le texte comme travail. Les notions de travail (*work*, dont la traduction par *œuvre* affaiblit malheureusement l'intérêt), de productivité, l'intérêt pour la condition sociale des producteurs, pour l'utilisation des représentations comme instruments de pouvoir, la performativité des représentations renvoient en effet à un continent théorique bien connu des littéraires français. D'ailleurs, Irit Rogoff, dans l'anthologie de Mirzoeff, recourt à la notion d'intertextualité pour définir ce qu'est la culture visuelle¹⁷ : pour lui la culture visuelle ne se réduit pas aux images, il s'agit d'un intertexte généralisé, c'est l'ouverture du corpus d'étude à tous les modes d'expression, et la possibilité d'étudier tout phénomène culturel à travers toute forme d'expression. Si je mets de côté cette maximalisation qui fait que le visuel est finalement la négation du visuel, je reconnais

¹⁶ « *Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet. Such criticism takes account of the importance of image making, the formal components of a given image, and the crucial completion of that work by its cultural reception.* »

¹⁷ Irit Rogoff, "Studying visual culture", pp. 14-26.

là l'idée d'intertextualité telle qu'elle a été théorisée, non par Genette, pour qui c'est un phénomène interne à la littérature, mais par une lignée allant de Kristeva à Marc Angenot, pour qui l'intertextualité étendue signale l'appartenance de l'art littéraire à la textualité générale, voire au monde de l'imprimé et pourquoi pas de l'oralité.

Je retiens donc de cette rapide exploration des VCS, l'interdisciplinarité maximale, l'abandon des enjeux spécifiques à l'art, l'intérêt pour le populaire, le quotidien, le mineur, la mise en relation d'objets hétérogènes, l'épistémologie constructiviste et les références théoriques postmodernes. Je retiens aussi le problème que peut éventuellement poser une période ancienne à ce champ de recherche tantôt fondé sur des siècles éloignés tantôt focalisée sur le contemporain.

2. La culture visuelle en France

Pour bien comprendre la réception des VCS en France, il faut d'abord les considérer comme faisant partie du plus vaste ensemble appelé *cultural studies*¹⁸.

2.1. La réception des *cultural studies* en France

Notons tout d'abord que les *cultural studies* se sont développées aux États-Unis et dans les pays anglophones comme un mouvement social répondant à des préoccupations politiques et idéologiques telles que le féminisme, le souci des identités genrées, des phénomènes migratoires et de la culture postcoloniale notamment. Il y a donc un fond revendicatif indissociable de la discipline universitaire qui encadre ces études¹⁹. La réception de ce courant en France s'est faite avec au moins vingt ans de retard et n'est toujours que timidement présente dans la recherche française, principalement dans les études de la langue et de la culture anglo-américaine. Quand elle s'intéresse aux *cultural studies*, l'université française a tendance à en neutraliser les enjeux politiques et idéologiques d'une part car ils sont originellement situés dans un autre contexte géographique, d'autre part car la recherche et l'enseignement en France privilégient la neutralité idéologique. Il y a donc une certaine incompréhension ou au moins de l'indifférence à l'égard de ce fondement des *cultural studies*.

¹⁸ Voir Stéphane Van Damme, « Comprendre les *Cultural Studies*: une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/5, n°51-4bis, pp. 48-58. Il signale les manuels qui guident les études dans ce domaine, notamment S. During, *The Cultural Studies Reader*, Londres, Routledge, 1993. Voir aussi Armand Mattelart et Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003 et encore la discussion collective proposée par André Kaenel, Catherine Lejeune et Marie-Jeanne Rossignol : *Cultural Studies. Études culturelles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003.

¹⁹ Voir Jean-Louis Jeannelle, « Introduction », *Littérature*, 2006/4 - n°144.

En outre, elles sont volontiers caricaturées : il n'est que de voir comment les parlementaires de droite parlent des *gender studies*, comme d'un épouvantail, lorsqu'il s'agit du « mariage pour tous » ou encore des programmes d'éducation sexuelle dans le cours de sciences des lycées.

Dans un récent numéro de la revue *Littérature* coordonné par Jean-Louis Jeannelle, celui-ci insiste sur la dimension de prise de risque de telles études, sur la sortie qu'elle supposent hors de l'autarcie disciplinaire et enfin sur leur aisance à s'emparer d'enjeux *a priori* étrangers à nos pratiques habituelles en sciences humaines : les enjeux éthiques, juridiques, politiques ou encore institutionnels²⁰.

De même que les VCS qui en font partie, les CS apparaissent comme une anti-discipline en ce qu'elles ne posent aucune frontière dans leur objet ou leur méthode, contrairement à nos études littéraires, par exemple, qui reposent fortement sur des disciplines (venant des concours d'enseignement (stylistique, grammaire, théorie), des centres de recherche (génétique, histoire littéraire, monographie...) ou des traditions universitaires locales).

On voit donc bien la difficulté que peut poser l'implantation des VCS en France, voire son impossibilité : les CS ne peuvent se soumettre à nos modes de validation : concours, sections du CNU, revues, soutenances et HDR, les critères de financements (encore qu'on nous encourage à l'interdisciplinarité), les difficultés inhérentes aux colloques pluridisciplinaires²¹.

Une autre difficulté majeure tient aux VCS elles-mêmes et à leurs méthodes de travail : tout ce qui vient de la sociologie en termes d'enquête de terrain, de questionnaire, d'entretien, ou des études historiques comme le dépouillement d'archives judiciaires par exemple est peu ou pas praticable sur des questions de littérature ou d'art du XIX^e siècle. Ainsi, il faut reconnaître que l'objet même de nos recherches peut poser des difficultés.

Je pense par exemple au travail de Nathalie Heinich dans son livre *L'Élite artiste*²². N. Heinich avait pour ambition de mettre au jour le statut social de l'artiste au XIX^e siècle, tel qu'il était modelé dans la conscience sociale. Mais comme les documents émanant du peuple sont

²⁰ *Ibid.*, pp. 3-5 : « ...l'extension du champ, en termes à la fois intellectuels et institutionnels : cinéma, multimédia, questions juridiques ou médicales, épistémologie, économie, psychiatrie, révolution cognitive..., les études littéraires débordent largement sur tout ce qui pour nous serait plutôt situé ailleurs, en particulier dans le domaine des sciences sociales. »

²¹ À cet égard, une recension typique est donnée par Barthélémy Jobert de Petra Ten-Doesschate Chu et Gabriel P. Weisberg éd., *The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton, Princeton University Press, 1994 dans la *Revue de l'Art*, vol. 110, 1995, n°1, pp. 86-87. Sa critique principale est que l'objet est mal défini et qu'il n'y a pas de concept ferme de ce qu'est la culture visuelle ni la popularisation des images. Il approuve les travaux historiques mais désapprouve la part théorique et interprétative de l'ouvrage.

²² *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, 2005. Je développe cette critique ici : <http://www.fabula.org/revue/document2149.php> notamment § 5-11.

rarissimes, pour ne pas dire inexistantes, elle s'est rabattue sur la littérature, arguant que l'on peut extrapoler, des représentations littéraires aux représentations populaires. Le présupposé que la littérature est le reflet des stéréotypes les plus communs est problématique. Reste pourtant l'idée stimulante de vouloir étudier un statut social non à partir de sa définition par des instances légitimes, non à partir de l'idée que les acteurs eux-mêmes se font de leur situation, mais en cherchant à connaître le sentiment social sur cette question. C'est là qu'on voit, ce me semble, l'intérêt que présente l'étude de la presse pour diversifier les sources, les points de vue et les modes d'expression.

De fait, l'historien Stéphane Van Damme écrit qu'il faut notamment retenir comme effet positif des CS sur le domaine français la diversification des objets d'étude et l'idée de mobilité ou de circulation, c'est-à-dire qu'au lieu de ne considérer que les instances légitimes, officielles ou prestigieuses dans la société, on peut étudier la manière dont des idées, des pratiques, des valeurs se trouvent réappropriées et transformées par d'autres acteurs.

Si l'on transpose ces considérations aux objets qui nous intéressent, on note que c'est principalement la diversification des objets qui a connu de beaux résultats. Je pense notamment aux travaux de Philippe Hamon sur les imageries, c'est-à-dire les productions d'images autres que le grand art au XIX^e siècle ou encore aux travaux de Ségolène Le Men sur les abécédaires et les illustrations. Je ne donne que deux exemples mais la liste mériterait bien sûr d'être allongée.

2.2. La faible institutionnalisation des VCS en France

Avant d'en venir à des travaux qui nous sont plus familiers et à quelques pistes de réflexion qui me semblent directement abordables, je voudrais faire une place à ce qui, dans le domaine français et francophone ressemble le plus directement aux VCS anglophones. Aujourd'hui, en France, quand on parle de culture visuelle, cela renvoie aux quelques entreprises de recherche suivantes :

1) un axe de recherche de l'équipe de l'IRHiS (Institut de Recherches Historiques du Septentrion – UMR 8529 – CNRS – Université de Lille 3, axe « cultures visuelles » dirigé par Isabelle Paresys et Sophie Raux) : les promoteurs de cet axe de recherche soulignent le caractère pluridisciplinaire et la trop faible présence en France de ce domaine²³. Elles citent Baxandall et

²³ « L'axe transversal Cultures Visuelles a été créé au sein de l'UMR IRHiS dans le cadre du quadriennal 2010-2013. Il a pour vocation première de réunir des chercheurs du laboratoire, spécialisés en histoire et histoire de l'art, et intéressés par l'image, les artefacts visuels et les dispositifs de représentation visuelle présents dans toutes les cultures. Envisagé selon une perspective pluridisciplinaire, cet axe souhaite associer également d'autres chercheurs en SHS

Alpers comme fondement théorique de leur démarche mais aussi la hollandaise Mieke Bal, des Allemands (Hans Belting, Horst Bredekamp, Gottfried Boehm) et le français Georges Didi-Huberman qui ont œuvré dans ce sens. Elles indiquent qu'elles veulent s'attacher moins aux images contemporaines, champ qui domine dans le monde anglo-saxon, qu'aux époques anciennes.

2) le laboratoire LHIVIC (Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine, dir. André Gunthert) de l'EHESS, présenté par deux de ses doctorantes, Audrey Leblanc et Alexie Geers, en 2011 dans un diaporama disponible sur internet²⁴. Leur conception de la culture visuelle est un croisement de tradition française, de *cultural studies* et *visual studies*. Elles mettent en avant trois spécificités : l'étude d'images non valorisées, l'adaptation des méthodes de travail à ces objets spécifiques et une méthode pragmatique attachée à la matérialité des objets. Les enjeux, qui sont adoptés du champ anglo-saxon, sont d'une part l'abandon de la valeur esthétique pour considérer la valeur culturelle, d'autre part la considération de l'image comme un pouvoir et un enjeu des pouvoirs.

On note aussi dans leur présentation que, sans se nommer études culturelles ou culture visuelle, des travaux français servent de référence, depuis ceux de Bourdieu sur la photo, sur la culture populaire, ceux de Passeron, mais aussi Louis Marin, Alain Corbin à ceux d'André Gunthert et notamment sa revue *Études photographiques*, le laboratoire LHIVIC (Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine) de l'EHESS et son séminaire ou encore le site culturevisuelle.org.

3) Culturevisuelle.org, « média social d'enseignement et de recherche » : c'est un site internet participatif scientifique d'information, de réflexion et utilisé comme base pour des séminaires d'enseignement à l'EHESS. Le fait que son fondateur André Gunthert lui ait donné comme nom

concernés par ce champ de recherche (anthropologie, sociologie, psychologie, esthétique, linguistique, littérature comparée, épistémologie, sciences de l'information et de la communication, études filmiques, arts du spectacle...). Il entend devenir un lieu ouvert d'échanges et d'analyses comparées. [§] L'axe Cultures Visuelles constitue avec le RTP *Visual Studies, les nouveaux paradigmes du visuel*, l'une des deux initiatives de chercheurs de l'IRHiS, destinées à favoriser le développement d'un champ d'études et de recherches pluridisciplinaire qui n'a pas encore trouvé en France de structures et de visibilité suffisantes. Si ces deux initiatives diffèrent par leur vocation et par leurs missions respectives, elles se rejoignent dans leurs ambitions : promouvoir le développement de ce domaine de recherche en décloisonnant les frontières disciplinaires pour que puissent apparaître de nouveaux outils et de nouveaux savoirs, mais aussi de nouvelles manières de « regarder » les innombrables productions visuelles des cultures humaines. » Voir l'argumentaire complet ici : <http://irhis.recherche.univ-lille3.fr/TransversalAccueilCV.html>

²⁴ Voir leur diaporama : « Que signifie « Culture visuelle » ? » : Alexie Geers et Audrey Leblanc, colloque La Société des médias, volet « La représentation médiatique », Jeu de Paume, 7 avril 2011. Ici : <http://www.slideshare.net/odeleblanc/questce-que-la-culture-visuelle-jeu-de-paume-avril-2011> ou sur le site culturevisuelle.org : <http://culturevisuelle.org/clindeloeil/2011/07/20/que-signifie-culture-visuelle-%E2%80%93-support-de-cours/>

la traduction française du champ disciplinaire anglo-saxon suggère la position, sinon d'hégémonie, du moins d'exemple et de phare qu'il ambitionne comme usage d'internet pour animer un champ de recherche, ce qui rappelle un peu le rôle qu'a joué le site *fabula.org* à la fin des années 90 et dans les années 2000. C'est un site expérimental qui veut associer les bonnes volontés mais semble principalement animé par les enseignants et doctorants de l'EHESS. André Gunthert a intitulé son séminaire à l'EHESS « Culture visuelle : objets, approches, méthodes ».

Donc, en France, à ma connaissance, les deux points d'entrée de la culture visuelle sont l'IRHIS de Lille et le LHIVIC de l'EHESS, qu'on peut distinguer du fait que l'IRHIS s'intéresse aux périodes passées tandis que le LHIVIC est principalement tourné vers le XX^e et le XXI^e siècle. Du point de vue théorique, les deux tiennent compte du champ anglo-saxon, s'en inspirent un peu mais ne s'y inféodent pas.

Il faut mentionner aussi l'INHA qui a, certes, une petite équipe sur le thème « L'art par-delà les beaux-arts », mais qui n'affiche pas de lien avec le domaine des VCS et présente même son orientation comme fondée sur l'apport que l'histoire de l'art peut apporter à d'autres disciplines historiques, ce qui est donc plus restreint, même si les idées de décroisement, de nouveau corpus, de renouvellement des méthodes de l'histoire de l'art, etc. sont présentes.

À l'ENS Lyon, il existe un cours d'« histoire des arts et culture visuelle » mais il porte spécifiquement sur la Grande-Bretagne et les États-Unis. On peut donc penser que la spécialisation linguistique des enseignants est le facteur qui les a poussés à se tourner vers la notion de culture visuelle.

Ainsi peut-on dire qu'en France, pour l'instant, la notion de culture visuelle est très peu institutionnalisée.

Dans le domaine francophone, on observe que l'ULB (Université Libre de Bruxelles) a un champ de recherche intitulé « Image et culture visuelle », rattaché au département de Sciences de l'information et de la communication. À l'université francophone de Louvain est enseigné en anglais un cours de *Visual culture study and art history* faisant directement référence à la théorie anglo-américaine (W.J.T. Mitchell). À Lausanne, un programme de recherche est en cours sur « Expositions, médias et culture visuelle », à Neuchâtel, dans le master de journalisme, un cours de culture visuelle a récemment été inscrit.

Le projet international (Suisse, France, Angleterre, Allemagne), basé à Lausanne, sur les périodiques illustrés en Europe est un cas intéressant²⁵ : portant sur l'illustration, un genre à la

²⁵ Voir <http://www.unil.ch/shc/page52282.html>.

marge du grand art légitime, il touche au moins de loin à la question de la culture visuelle, mais il me semble que c'est principalement l'intérêt esthétique de l'image qui prime dans ce projet et que par conséquent il appartient plutôt à la tradition d'histoire des arts et d'histoire littéraire, même si son objet est neuf, plutôt qu'au domaine des VCS.

Au Québec, le CRI (Centre de recherche sur l'intermédialité) de l'Université de Montréal, s'inscrit dans la perspective des VCS sans toutefois afficher cette parenté. Il met en avant une nouvelle conception du « média » « qui comprend non seulement les dispositifs de communication, mais aussi les différentes disciplines artistiques ou pratiques culturelles, les « médiums » au sens communément établi en histoire de l'art, soit la matière d'expression, ainsi que les « matérialités » diversement impliquées dans la production culturelle et discursive²⁶. » Même si ses recherches s'apparentent à celles du voisin états-unien, c'est une autre bibliographie qui est développée, laissant au second plan les grandes références des VCS. De même, le laboratoire Figura de l'UQAM (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire) n'affiche pas les références aux VCS anglo-saxonnes mais situe visiblement certaines recherches dans leur sillage²⁷.

3. Quelques pistes de réflexion

Pour faire le point sur ce que les *cultural studies*, donc les VCS, font ou peuvent faire à nos pratiques, je dirais à présent qu'il s'agit en somme de choisir entre le couple « littérature et arts », syntagme qui commence à être fréquent dans le champ de nos recherches et de nos enseignements, et l'autre couple que serait « intertextualité et culture visuelle ». Et de même que l'on se pose des questions lorsqu'on ouvre l'intertextualité, au delà des études de source, au vaste océan des énoncés co-présents dans une culture, il faut se demander pourquoi il y aurait une connexion particulière entre nos compétences et intérêts de littéraires, voire d'historiens de l'art, et le domaine de la culture visuelle.

Chez ceux qui se sentent prêts à répondre à l'appel, je crois qu'il y a là l'idée plus ou moins avouée et plus ou moins avouable que ceux qui font profession d'analyser les textes doivent bien pouvoir analyser des images. D'ailleurs cette hypothèse ne doit pas être infamante puisque c'est en son nom que les professeurs de français du secondaire sont censés utiliser des documents iconographiques avec leurs classes, commenter des œuvres d'art et, en Terminale littéraire, traiter

²⁶ Voir son site internet : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp.

²⁷ Voir la page <http://figura.uqam.ca/axes>.

un film au même titre que les œuvres littéraires au programme. Ceci sans formation particulière, le plus souvent. Il s'agirait donc pour le littéraire de transposer sauvagement ses compétences sur des objets qui lui sont moins familiers.

En fait, plus sagement, et si nous gardons ici un point de vue de dix-neuviémiste, on peut, de l'intérieur de notre univers de référence (les livres, les revues, voire – admettons – les journaux) porter un regard sur la diffusion des images et leur prégnance culturelle. Parce que les textes témoignent de cela de plusieurs manières, 1) en thématissant les images, 2) en manifestant par le descriptif les modélisations historiques de la vue, du visuel, 3) en partageant avec les images des modes de représentation.

1) Thématisation des images par les textes : Je ne m'y attarde pas, il s'agit de la critique d'art, ou encore du roman et de la poésie sur les faiseurs d'images : on peut les traiter philosophiquement, sociologiquement, littérairement.

2) Manifestations de modélisations historiques du visuel : Il s'agit du descriptif dans toutes ses formes et dans tous les genres de textes. Par exemple, Philippe Ortel a tâché de montrer comment la montée du paradigme photographique, en amont et en aval du moment de l'invention technique de la photographie, était nourri par la littérature et surtout en retour nourrissait la littérature²⁸.

3) Concurrences et complémentarités dans les modes de représentation textuels et iconiques : on connaît l'émulation avec le pittoresque des romantiques puis la faconde descriptive des réalistes, complémentarité jalouse pour un Flaubert²⁹, Mallarmé, les relations de Redon ou Rops avec le milieu littéraire³⁰, les problèmes des illustrateurs dans leurs relations aux textes littéraires³¹, les réseaux littéraires et picturaux du symbolistes, préraphaélites et décadents³², etc.

Mais parmi toutes ces voies, déjà bien frayées, quelle serait la place spécifique du *low*, c'est-à-dire de cet élargissement de corpus, voire de cette redéfinition d'objet qu'encouragent les VCS ?

28 *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, « Rayon Photo », 2001.

29 Voir le projet ANR « Flaubert et les images » : [http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx_lwmsuivibilan_pi2\[CODE\]=ANR-12-FRAL-0005](http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx_lwmsuivibilan_pi2[CODE]=ANR-12-FRAL-0005)

30 Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1989 ; Hélène Védrine, *De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravée de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*, Honoré Champion, 2002.

31 Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Librairie Droz, (1996) 2004.

32 Voir par exemple Evaghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fatus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Droz, 2004 ; Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Champion, 2003.

Les travaux de Philippe Hamon ont montré une certaine voie, notamment dans le volume *Imageries*³³. Il s'agissait de déplacer le face à face de la littérature avec la peinture vers un face à face avec l'imagerie : affiches, photographie, image d'Épinal, statue de rue, lithographie, bibelot... L'objet est certes renouvelé et un champ est ouvert mais, malgré tout, on reste là dans une perspective essentiellement esthétique. Si l'on veut déborder ce cadre esthétique, vers la phénoménologie et l'idéologie, on peut songer aux livres de Jonathan Crary³⁴. Mais là, on sentira bien vite les réticences que les VCS peuvent susciter du fait de ce qui peut bien être senti comme de la surinterprétation idéologique des formes de perception et de l'usage déraisonnable de la philosophie foucauldienne.

Philippe Kaenel s'est intéressé dans un livre fondateur à des figures d'illustrateurs et touche ainsi à une marge de la peinture, à la zone trouble où se touchent le grand art et l'imagerie populaire, commerciale : il retrace des parcours professionnels avec leurs implications sociales, approfondit le sens historique de caractères esthétiques, mais reste dans le cadre de l'histoire de l'art³⁵.

Ségolène Le Men, de même, explore les modifications des modalités de l'image au XIX^e siècle. Les abécédaires touchent aux questions de pédagogie et d'idéologie plus qu'aux enjeux littéraire ou artistiques³⁶. Mais lorsque ses travaux portent sur la peinture, l'illustration les statues et les textes littéraires, là encore, la perspective est essentiellement esthétique et s'inscrit dans la tradition de l'histoire de l'art, même si ses objets sont souvent neufs ou redéfinis.

Après ces exemples, je dois m'arrêter sur ce qui semble justifier que, dans nos disciplines, nous privilégions le *high* par rapport au *low*. Dans nos objets, ce qui nous intéresse, qu'ils soient textuels ou iconiques, c'est moins leur représentativité sociale, que leur valeur intrinsèque. On ne lit pas les textes, on ne regarde pas les images parce qu'ils illustrent un fait social ou parce qu'ils participent d'un faire social, mais parce qu'ils sont uniques par leur créativité et leur complexité. Le stéréotype nous retient moins, malgré ce qu'il révèle d'une configuration culturelle ou sociale, que la singularité. La banalité moins que la complexité. Est-ce par snobisme ? ou parce que nous voulons croire que des artefacts uniques et monumentaux ont une empreinte culturelle aussi forte que des stéréotypes diffusés à une échelle industrielle ? Je laisse cette question en suspens.

³³ *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, coll. « Les Essais », 2001.

³⁴ *Techniques of the observer*, The MIT Press, 1992 (symptomatiquement, le titre de la traduction française est *L'Art de l'observateur* alors qu'*art* n'est pas, ou du moins n'est plus, synonyme de *techniques*) et *Suspensions of perception*, The MIT Press, 2001.

³⁵ *Le Métier d'illustrateur*, *op. cit.*

³⁶ Voir entre autres Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, CNRS éditions, 1998 ; *Les Abécédaires français illustrés au XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1984.

Il faut encore citer les nombreux travaux de Bernard Vouilloux, qui représentent sans doute ce que l'on a fait de plus accompli dans une interdisciplinarité entre approches littéraires et esthétiques. La conclusion, tout personnelle, que j'en tire, est que l'ouverture pluridisciplinaire d'un champ de recherche est limitée par l'érudition nécessaire dans chaque discipline convoquée. Une simple (si j'ose dire) mise en relation de la rhétorique et de la peinture au XIX^e siècle, dans *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, requiert plus de cent pages de notes et de bibliographie³⁷. Du moins est-ce là la mesure des exigences de précision théorique et de pertinence historique.

Pour ce qui est de la redéfinition des objets en intégrant le *low*, c'est encore à Bernard Vouilloux que je pourrais renvoyer ou plutôt à Champfleury, à travers le livre qu'il lui a consacré³⁸. Et ce serait finalement bien finir en dix-neuviémiste incorrigible que de renvoyer à Champfleury comme exemple de l'attention portée au *low* ; Champfleury en quelque sorte pionnier des VCS puisque, délaissant ses romans et son militantisme esthétique en faveur du réalisme, il se plongeait dans l'étude des arts mineurs : les vignettes romantiques, la caricature, l'imagerie populaire, les faïences patriotiques et la littérature populaire.

J'en arrive ainsi à mes conclusions par le problème de l'érudition disponible à chacun. Car, – pourquoi ne pas le dire ? – on est souvent consterné, à la lecture des travaux en *cultural studies*, par l'ignorance (peut-être volontaire ?) de l'histoire littéraire ou de l'histoire de l'art. Est-ce une violence assumée contre l'ancrage historique des pratiques qui mène par exemple à des réquisitoires contre le racisme de Zola, de Baudelaire etc., le machisme de Balzac... ou une ignorance naïve de l'histoire ? Comprenons que l'effet est de rendre tout texte, toute image, immédiatement présent, c'est-à-dire de lire Balzac, de voir Delacroix comme s'ils étaient nos contemporains : ne négligeons pas l'efficacité d'une telle lecture pour passionner le lecteur, l'étudiant, voire l'institution sociale et politique qui nous finance³⁹. Car je veux, pour conclure, répéter cette question de notre crédibilité sociale d'universitaires.

³⁷ Flammarion, 2002.

³⁸ *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage, 2009.

³⁹ J'entendais récemment Elisabeth Roudinesco invoquer devant l'Assemblée Nationale l'exemple de Jean Valjean comme père, et mère tout à la fois, de Cosette pour plaider le « mariage pour tous », voire l'adoption. On peut sans doute dire que la manière dont Hugo envisage le lien affectif entre Valjean et Cosette n'a rien à voir avec le « mariage pour tous ». Pour autant, l'actualité qui est ainsi conférée au texte littéraire est-elle absolument vaine ?

Il y a sans doute deux manières de présenter l'utilité, voire la nécessité du paradigme de la culture visuelle. La plus dramatique des deux consisterait à dire qu'à une époque où la valeur de l'art est relativisée, où la hiérarchie entre culture de masse et culture d'élite vacille, où la valeur des œuvres d'art est mise en cause, il n'est plus légitime de focaliser une étude scientifique sur les seules œuvres jadis légitimées et aujourd'hui méconnues voire méprisées. Autrement dit, pourquoi faudrait-il lire Balzac plutôt que *Harry Potter* ? étudier Courbet plutôt que Walt Disney ?

Une manière moins dramatique et à mon avis plus réaliste d'envisager les choses est de considérer que le paradigme de la culture visuelle est requis par la recherche comme gage de notre utilité sociale. Si l'expertise que nous développons ne porte que sur des faits rares, voire exceptionnels, que sont les expressions artistiques, et dont la prégnance sociale, économique, culturelle, scientifique, religieuse, politique, est faible et déclinante, la recherche en sciences humaines peine à légitimer son existence. C'est ce que nous constatons tous les jours devant les bancs à moitié vides de nos amphis. Or la culture visuelle suppose un élargissement d'horizon en mettant en série, en continuité, des faits culturels *a priori* disparates. Et cet élargissement de notre horizon est de nature à relégitimer le *savoir* produit par la recherche et l'enseignement universitaires en montrant de manière *immédiate* sa portée sur l'intelligibilité du monde présent et passé.