

MÉDIOLOGIE – PETITE HISTOIRE DE L'IMAGE

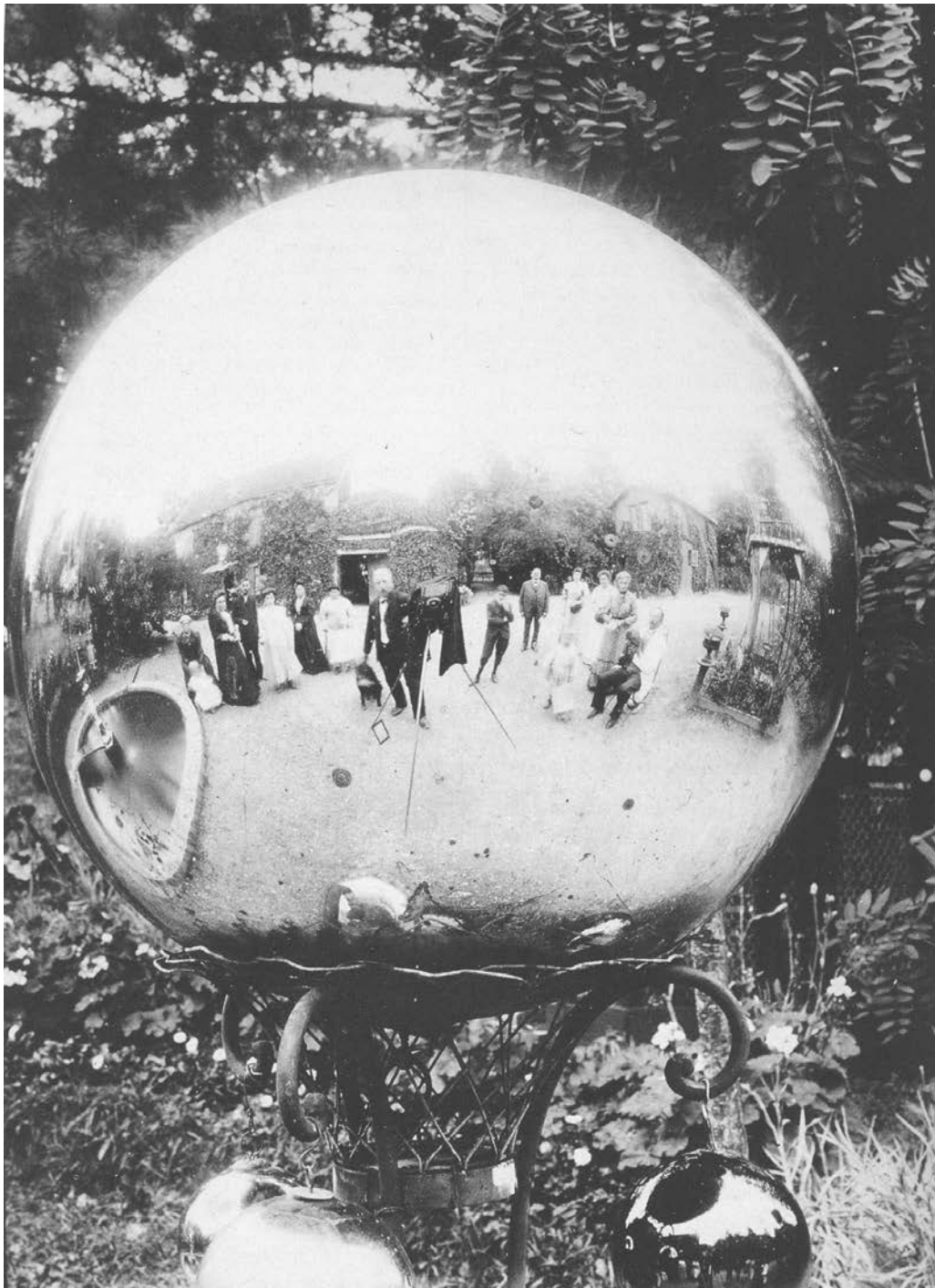
TROIS ÂGES DU REGARD SELON LA MÉDIOLOGIE :

1. DES ORIGINES AU MOYEN-ÂGE : LA TRADITION ORALE ET LA LOGOSPHÈRE ; L'IDOLE ET L'ICÔNE

2. DE LA RENAISSANCE AUX ANNÉES 1950 : L'ÈRE MÉCANIQUE OU GRAPHOSPHÈRE ; L'ŒUVRE D'ART

3. DES ANNÉES 1960 À AUJOURD'HUI : L'ÈRE ÉLECTRONIQUE OU VIDÉOSPHÈRE ; L'AUDIOVISUEL

Par Nassim Daghighian, historienne de l'art (2005). Voir les notions théoriques dès la page 20.



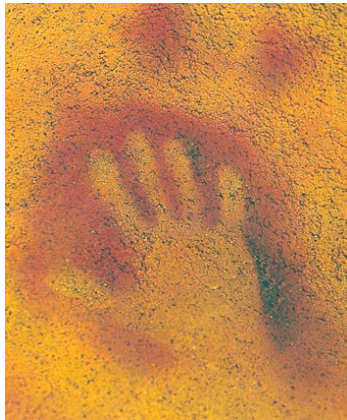
Amateur anonyme, vers 1910, épreuve gélatino-argentique

1. DES ORIGINES AU MOYEN-ÂGE : LA TRADITION ORALE

1 a) des origines à l'invention de l'écriture il y a 5000 ans : MAGIQUE ET SACRÉ ; IDOLE PRIMITIVE



1



2



3



4

1 b) de l'invention de l'écriture jusqu'au Moyen-âge : LA LOGOSPHERE RELIGIONS ; IDOLE ANTIQUE ET ICÔNE CHRÉTIENNE

Egypte ancienne :
polythéisme et hiéroglyphes (écriture idéographique)



5



6



7



8



9

Antiquité grecque et romaine :
polythéisme et anthropocentrisme ; alphabet phonétique



10



11



12



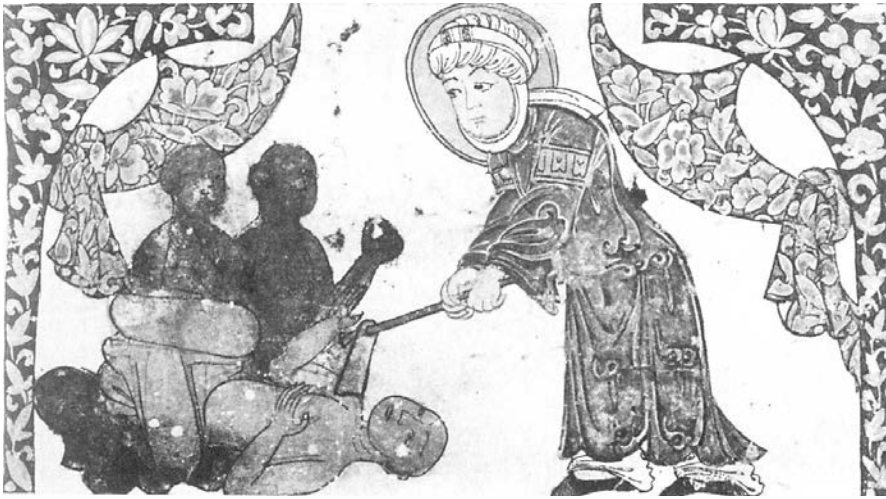
13



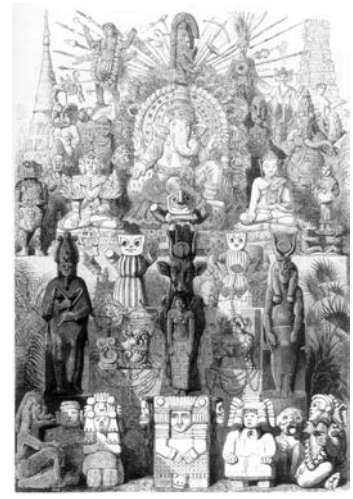
14

1 b) de l'invention de l'écriture jusqu'au Moyen-âge : LA LOGOSPHERE ;
RELIGION ; IDOLES ET ICÔNE CHRÉTIENNE

Idolâtrie et iconoclasme

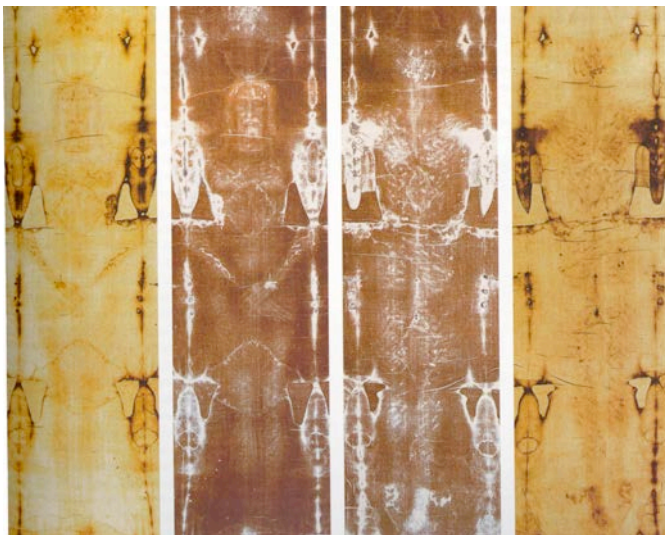


15



16

Christianisme médiéval :
monothéisme et icônes



17



18



19



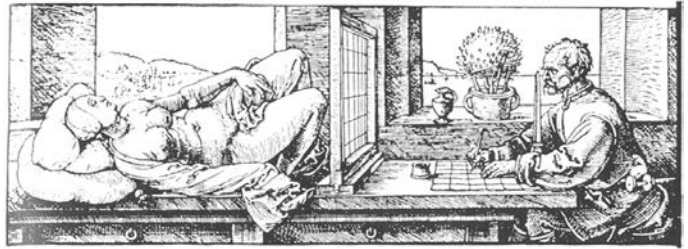
20

2. DE LA RENAISSANCE AUX ANNÉES 1950 : L'ÈRE MÉCANIQUE ; LA GRAPHOSPHERE ; L'ŒUVRE D'ART

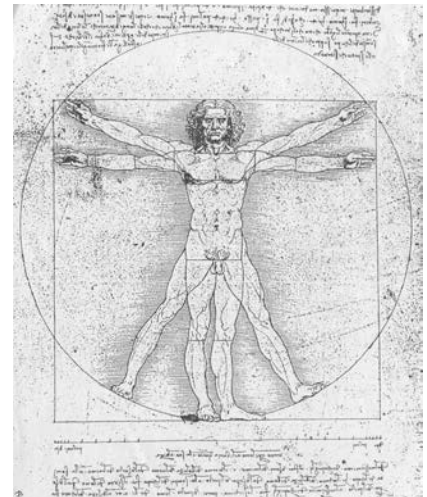
Invention de l'imprimerie (D, 1434) et de la perspective (I,1435) :
révolution du regard et humanisme laïque



21



22



23



24



25



26

L'œuvre d'art :
le peintre et ses modèles



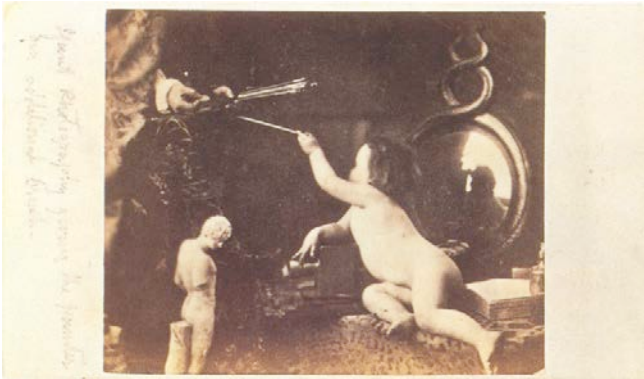
27 bis



27

La fin de l'ère mécanique annonce l'ère électronique :
naissance de la photographie (1839) et du cinéma (1895) ; reproduction et reproductibilité

PHOTOGRAPHIE



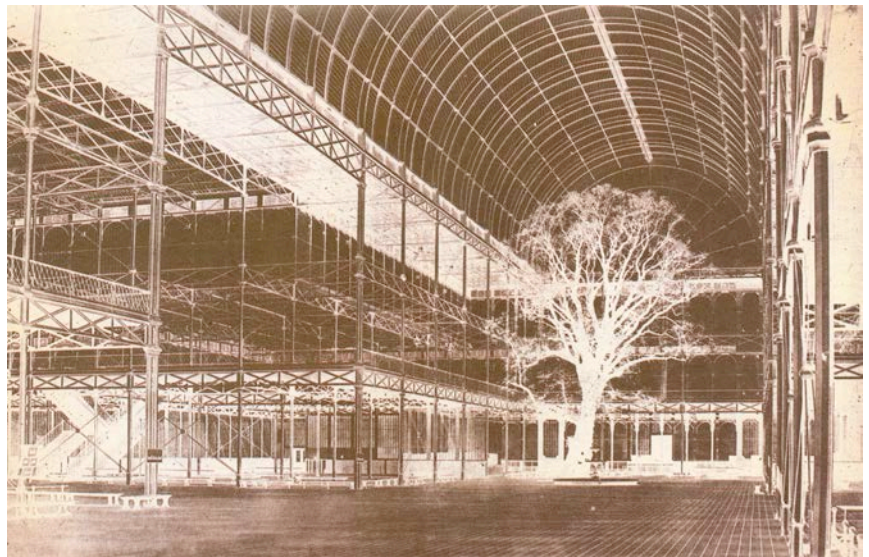
28



29

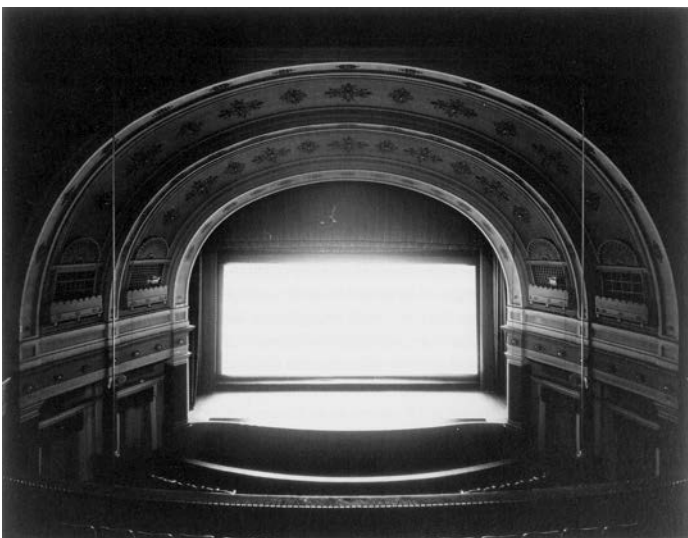


30

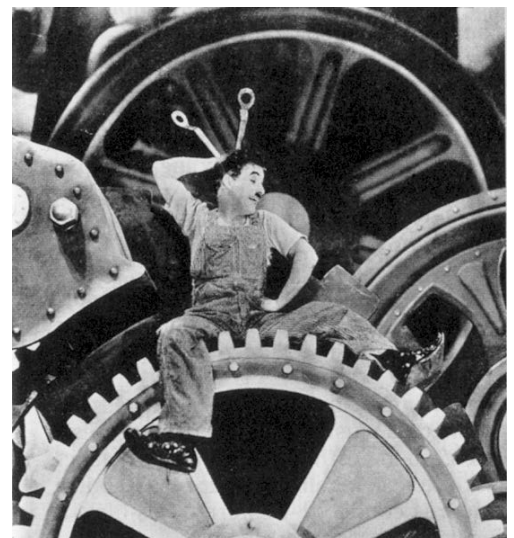


31

CINEMA



32



33

3. DES ANNÉES 1960 À AUJOURD'HUI : L'ÈRE ÉLECTRONIQUE ; LA VIDÉOSPHERE ; L'AUDIOVISUEL

Société de consommation ; télévision couleurs ; vidéo ; NTIC : le virtuel



34



39



35



36



37



38

LÉGENDE DES IMAGES ET COMMENTAIRES

1. DES ORIGINES AU MOYEN-ÂGE : LA TRADITION ORALE

1 a) des origines à l'invention de l'écriture : MAGIQUE ET SACRÉ ; IDOLE PRIMITIVE

Débuts de la représentation

1. **Anonyme, Animaux, plafond, Grottes de Lascaux, Montignac, Dordogne, F, -20'000 à -13'000 an**, paléolithique supérieur, période magdalénienne, peinture rupestre ou pariétale (c'est-à-dire sur une paroi rocheuse) [les origines de l'art figuratif sont lointaines et celles qui nous sont parvenues ont pour support la **Pierre**, parfois le bois ou l'os ; ici on reconnaît aisément un aurochs noir (grand bœuf), un cheval acajou à crinière noire (dit Cheval chinois), d'autres chevaux ou poneys noirs, ainsi qu'un renne et une biche rouges allant en sens inverse ; pour les chasseurs, l'image a une fonction descriptive, **informative**, mais elle participe aussi de rituels sacrés liés aux croyances **magiques** des Homo sapiens ; il est presque certain que ces images ont été exécutées dans de tels lieux secrets, certainement des sanctuaires, au cours d'un rituel magique accompagné de danses et de chants pour assurer le succès de la chasse ; l'image joue donc un rôle majeur dans la **vie spirituelle** de l'homme vivant en harmonie avec la nature.]
2. **Anonyme, Empreinte de main, Grottes de Lascaux, Montignac, Dordogne, F, -20'000 à -13'000 an**, période magdalénienne selon A.Leroi-Gourhan, empreinte réalisée avec des oxydes minéraux à base de fer ou de manganèse [" Les hommes de l'Âge du Renne, en particulier à Lascaux, ont certainement utilisé un procédé qu'emploient les Australiens de nos jours, qui consiste à introduire une poudre colorée dans un tube creux et à souffler. C'est ainsi que l'on procéda pour obtenir *les mains au patron* qui, pour l'ensemble des grottes, sont assez nombreuses : on appliquait la main sur la paroi et l'on soufflait tout autour. À Lascaux, l'usage de ce procédé était généralisé pour les teintes plates."¹ ; l'empreinte de la main – marque d'une présence physique – est par excellence une **image-signe**, informative (c'est, par exemple, le signe distinctif d'un groupe d'individus qui lui sert d'affirmation territoriale) ; l'image avait peut-être également une **fonction sacrée** ; aux origines historiques de la peinture, on trouve ainsi déjà " la **relation indicielle** de proximité et de contiguïté physiques entre le signe (la main peinte) et son objet (sa cause : la main à peindre) " ² ; cette empreinte (indice) est similaire à celle d'une photographie par **contact** direct d'objets, réalisée sans caméra, comme dans les dessins photographiques de Talbot, 1834-35, et les photogrammes de Man Ray et de Moholy-Nagy, 1921-22.]
3. **Anonyme, Divinité féminine de la fécondité, dite Vénus de Willendorf, Pierre**, hauteur 11 cm, paléolithique, vers -15'000 à -10'000 (Musée d'Histoire Naturelle, Vienne) [dès les débuts de l'Âge de Pierre, les hommes aimaient recueillir des galets dans lesquels ils voyaient des qualités **figuratives** qui les leur rendaient "**magiques**"; plus tard, la pierre fut sculptée en forme de divinité, dont les rondeurs similaires à celles d'une femme enceinte suggèrent clairement qu'elle symbolise la fertilité et a pour fonction sacrée d'assurer la **perpétuation** du groupe.³]
4. **Anonyme, Idole, marbre, haut. 76 cm, Amorgos, Îles des Cyclades, Grèce, -2600 à -1100** (Ashmolean Museum, Oxford) [parmi le mobilier funéraire de l'art cycladique (préhellénique), on remarque de nombreuses idoles très singulières : figures féminines debout, nues, les bras croisés sur la poitrine, symbolisant certainement la déesse-mère, divinité de la fertilité qui existe depuis l'Âge de Pierre (illustration précédente) ; le type de ces idoles est étroitement défini et stable au fil des siècles, seule leur taille varie, de quelques centimètres à la hauteur naturelle d'un être humain ; ce sont probablement les premières sculptures de **nus féminins grandeur nature** de l'histoire ; dans l'art grec antique (hellénique), il faudra attendre le milieu du -4^e siècle, avec Praxitèle, pour voir apparaître des Vénus votives de cette taille, justement dans des sanctuaires proches des Cyclades⁴ ; selon toute vraisemblance, les premières **idoles archaïques** furent donc des **sculptures**, abstraites ou figuratives, plutôt que des images peintes ; leur fonction culturelle implique la croyance que toute idole est la divinité elle-même : une **présence transcendante**, surnaturelle, qui a un effet direct sur le "ici, maintenant" du fidèle qui s'adresse à la divinité, lui propose des offrandes, etc. ; l'idole est **immédiatement efficace**.]

¹ BATAILLE, Georges, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Paris/Genève, Skira, 1955, appendice (cité in DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, série Cinéma et Image, 1990 / 1983, p.116)

² DUBOIS, op.cit., p.116-117

³ JANSON, H.W., *Histoire de l'art. Panorama des Arts Plastiques des origines à nos jours*, Paris, Ars Mundi, 1990 / 1977, p.26

⁴ JANSON, op.cit., p.84-85

1 b) de l'invention de l'écriture jusqu'au Moyen-âge : LA LOGOSPHERE ; RELIGIONS ; IDOLE ET ICÔNE

Egypte ancienne : polythéisme et hiéroglyphes (écriture idéographique)  = vie  = bouche

5. **Maxime Du Camp, Piliers devant le sanctuaire de granit, Palais de Karnak, Thèbes, 1849-51**, épreuve sur papier salé d'après un calotype, détail (photographie recadrée fortement !) [le mot latin "hieroglyphicus" vient du grec, "hieros" sacré et "gluphein" graver, ce qui souligne le rôle **sacré** et la fonction culturelle des hiéroglyphes, système d'écriture utilisé pendant 3500 ans ; les signes hiéroglyphiques ont une valeur figurative, idéographique, phonétique ou déterminative : ils renvoient soit à une simple image, qui peut avoir le rôle de **pictogramme** (en haut à gauche, la figure de l'oiseau aux ailes déployées), soit à une notion ou à un mot, l'**idéogramme**, signe graphique souvent signalé par un petit trait vertical qui l'accompagne (sous l'oiseau, le signe qui signifie la vie "anch" ; ci-dessus, le signe de la bouche "ra", aussi utilisé – sans le trait – pour le son R), soit à un son, le **phonogramme** (un certain oiseau pour le son A, un autre oiseau pour phonème M), soit à un **déterminant**, qui précise le sens d'un mot (le motif des jambes qui marchent, utilisé à la fin de tout verbe de mouvement).]
6. **Maxime Du Camp, Le Colosse d'Abou-Simbel, vers 1850**, papier salé d'après calotype [l'un des quatre colosses du temple de Ramsès II, qui représentent le pharaon, lui-même fils et **incarnation** de **Rê**, dieu du soleil souvent assimilé à Horus ; dans la **religion polythéiste** des Egyptiens, Rê est créateur du monde et père des neuf dieux primordiaux.]
7. **Maxime Du Camp, Nubie : Kalaschech, sculptures de la façade postérieure du temple**, papier salé tiré par Blanquart-Évrard, planche 92 de *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, 1852 [à droite, il s'agit peut-être d'une incarnation d'**Horus**, dieu à tête de faucon, qui était initialement un grand dieu du ciel dont les deux yeux figuraient le Soleil et la Lune ; très vite considéré comme dieu royal par excellence ; à la 5^e dynastie, vers -2425, le culte d'Osiris s'étant étendu à toute l'Égypte, le pharaon défunt est identifié à Osiris alors que le pharaon vivant est une incarnation d'Horus ; ce dernier devient donc le fils d'Osiris et d'Isis ; il sera identifié à Apollon par les Grecs.⁵] [les calotypes de Du Camp ont été réalisés lors d'une mission archéologique pour l'Instruction publique (1849-1851) en compagnie de Gustave Flaubert ; ils ont été tirés dans l'imprimerie de Blanquart-Évrard afin de publier l'un des premiers ouvrages illustrés de photographies en France ; l'union parfaite de l'art photographique et de la science archéologique !]
8. **Anonyme, Effigies de deux des fils de Horus : Amsit et Douamoutef**, bois, 17.5x4 cm./17.5x3 cm. Égypte, Basse Époque 21^e-30^e dynasties, -1085 à -333 [la mythologie égyptienne est complexe et connaît de nombreuses modifications au fil des siècles ; les idoles ou figurations des dieux sont **anthropomorphes**, d'apparence humaine comme Douamoutef ou Osiris (plus exactement, en momie car il est le dieu des morts) ou ce sont des figurations "mixtes", au corps humain et à **tête d'animal**, comme Anubis à tête de chacal ou Amsit représenté par cette effigie de bois.]
9. **Francis Frith, Colonnade du vestibule intérieur, Karnak, vers 1857**, épreuve à l'albumine [cette photographie réalisée par l'Anglais F.Frith sur plaque de verre au collodion humide (négatif préparé sur place juste avant la prise de vue à la chambre) illustre à merveille la fascination des Européens pour l'Orient au 19^e siècle, sur la plan artistique comme sur le plan scientifique ; de nombreux photographes réalisent alors des images produites en masse (ancêtres des cartes postales) ; elles sont destinées aux bourgeois rêvant de l'ailleurs, d'exotisme, et voyageant par procuration, via leur imaginaire, assis confortablement dans leur salon, grâce aux photographies, en particulier les stéréogrammes qui permettent de voir le monde en relief !]

Antiquité grecque et romaine : polythéisme et anthropocentrisme ; alphabet phonétique

10. **Anonyme, Kouros, dit Apollon de Ténéa, marbre de Paros, -6^e siècle**
11. **Anonyme, Kouros, dit Apollon de Piombino, bronze, vers -500**
12. **Anonyme, L'Éphèbe de Critios, marbre de Paros, vers -480**

[l'**alphabet grec phonétique**, à consonnes et voyelles, est apparu vers le -7^e siècle. " Or, entre le 12^e et le 8^e siècle, la Grèce ignore à la fois l'**écriture** et la **figuration**. En sortant de ce tunnel, elle découvre les deux en même temps. Tout se passe donc comme si l'abstraction du symbole écrit libérait la fonction plastique de l'image, concurrentielle et complémentaire de l'outil linguistique."⁶ ; les **Kouros**, statues de jeunes hommes, appelés Apollon en raison de leur

⁵ ROBERT, Paul, dir., *Le Petit Robert 2*, Paris, SNL / Le Robert, 1981, p.874

⁶ DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Folio, coll. essais, 1992, p.302

beauté, ont évolués du 6^e au 5^e siècle av. J.C. ; à partir d'une figure frontale rigide, immuable (dont le modèle est probablement l'art égyptien), le Kouros commence à mouvoir une jambe, puis à plier les bras ; son sourire de masque figé s'adoucît, la symétrie de lignes de son attitude tendue se relâche par une légère inflexion des courbes, si bien que la vie même semble pénétrer son corps de marbre ou de bronze ; on assiste, dans la sculpture comme dans la peinture grecque, à " un progrès continu vers la **figuration de la vie**. "7]

13. **Phidias, Pallas Athéna Parthénos, marbre, entre -447 et -432**, copie romaine d'après une statue du temple du Parthénon réalisée par le fameux Phidias au -5^e siècle (Musée National, Athènes) [la statue originale de cette idole, d'après les sources littéraires, était une grande sculpture en bois recouverte d'ornements précieux et très colorés, en or, en ivoire, en pierres semi-précieuses brillantes ; l'idole d'Athéna, intimidante par sa splendeur majestueuse, inspirait le **respect** soumis face à la **présence transcendante** de la déesse ; l'œuvre de Phidias, bien que liée à une pensée religieuse polythéiste, est puissante par sa **beauté** et sa ressemblance à une figure humaine ; c'est une conception **anthropomorphique** du divin qui se développe à l'époque.^{8]}
14. **Hippolyte Bayard, Vénus de Milo, vers 1847**, papier salé d'après calotype, 15x26.5 cm [grand amateur et collectionneur de sculptures, H.Bayard a certainement photographié une copie en plâtre de la célèbre Vénus de Milo (trouvée sur l'île de Mèlos), statue grecque de -200 av. J.C., marbre, 202 cm de haut, probablement imitée d'une œuvre du -4^e siècle ; parfait exemple de l'appropriation des divinités grecques par les Romains, cette statue porte le nom de la déesse romaine de la beauté, bien entendu inspirée d'Aphrodite, déesse grecque de l'amour et de la fécondité, née de l'écume ; symbolisant le pouvoir sensuel féminin, elle fait partie des trois grâces et sera élue la plus belle par le berger Pâris, à qui elle avait promis la belle Hélène...]

Idolâtrie et iconoclasme

15. **Anonyme, Abraham détruit les idoles des Sabins**, in Al-Biruni, *Chronologie des Anciennes Nations*, manuscrit illustré, vers 1406-1410 [Dans le livre de la Genèse, Abraham détruit les idoles représentant son père Térakh, qui l'envoie au roi Nemrod pour être jugé ; mais Abraham vainc le feu et devient le fondateur du peuple d'Israël après avoir quitté son pays sur l'injonction de Dieu ("lekh lekha", marche pour toi-même) ; de l'histoire biblique se dégage quelques constats : **les idoles sont "artificielles"**, fabriquées par les hommes, et ne sont donc pas vivantes ; les idoles ne mangent pas, les aliments qui leur sont offerts ne disparaissent que par des subterfuges malhonnêtes ; les idoles sont produites par des charlatans pour exploiter la crédulité du peuple ; finalement, le geste **iconoclaste** d'Abraham détruisant les idoles n'est pas un acte d'humiliation contre son père mais la nécessité de rupture avec le passé polythéiste, à laquelle doit se plier le **fondeur** d'une nation dont la religion est **monothéiste** ; il s'agit moins d'une opposition aux religions "idolâtres" que d'une pénétration du secret des idoles afin d'initier une nouvelle religion dont le dieu n'a pas encore de culte⁹ ; le **judaïsme** a cependant considéré cette scène en fonction du texte de l'Exode : "Tu ne feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieus, qui sont en bas sur la terre, qui sont dans les eaux sous la terre" ; le Dieu des juifs, jaloux de ses prérogatives, interdit tout culte autre que le sien ; plus tard, l'adoration du Veau d'or provoque la colère de Dieu, que seul Moïse pourra apaiser : l'image implique idolâtrie et châtement divin dans la Torah (dont le texte correspond à l'Ancien Testament), l'**interdit de l'image** est donc formel dans la religion juive.^{10]}
16. **M. Kreuzberger, Les idoles au Champ de Mars, in L'Exposition universelle, Paris, éd. Dentu, 1867**, gravure d'après dessin [accumulation de stéréotypes coloniaux sur les idoles des cultures non chrétiennes, dont les Européens se sont appropriés les trésors : Bouddhas d'Asie, Ganesha hindou, dieux égyptiens, statuettes africaines ou figurines d'Amérique (fétiches) ; au 17^e siècle se produit une situation paradoxale : alors que les réformateurs attaquent les images des catholiques en les accusant d'idolâtrie, les franciscains détruisent les fétiches des peuplades dites "primitives" du Mexique sur le prétexte d'idolâtrie, de **confusion entre la chose et ce qu'elle représente**.^{11]}

⁷ GOMBRICH, Ernst H., *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard 1996 / 1960, p.99-100

⁸ GOMBRICH, Ernst H., *The Story of Art*, Oxford, Phaidon, 1984 / 1950. p.53-55

⁹ *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, LATOUR, Bruno, WEIBEL, Peter, éd., Karlsruhe, ZKM Center for Art and Media / Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002, p.470-473

¹⁰ "Le monde de l'image", *Sciences Humaines*, hors-série, n°43, décembre 2003-janvier-février 2004. p.38

¹¹ CHAPPAZ-WIRTHNER, Suzanne, "Le simulacre ou la transcendance impossible. Quelques réflexions à partir de Tertullien et de Philip K. Dick", in *Derrière les images*, GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques, KAEHR, Roland, éd., Neuchâtel, MEN Musée d'ethnographie, 1998, p.63-95 [l'article est passionnant, et les autres textes de la publication sont aussi fort intéressants]

17. **Anonyme, Saint-Suaire, s.d., Turin**, tissu, côté recto en positif et en négatif ; côté verso en positif et en négatif, photographie d'Aldo Guerreschi, Turin, s.d. [Le Saint-Suaire est considéré comme le linceul dans lequel aurait été enseveli le Christ après sa crucifixion ; bien que son authenticité soit contestée, cet objet a joué un rôle fondamental pour l'église catholique ; les traces sont peut-être celles de la sueur et du sang qui couvraient le corps du Christ ; l'**empreinte du corps** n'est véritablement apparue que grâce au négatif de la photographie prise par Secondo Pia en 1898 (lors de la présentation publique du Saint-Suaire) ; d'un point de vue théologique, cette empreinte **miraculeuse** est une **image acheiropoïète** (non faite de main d'homme), son origine est surnaturelle ; c'est une trace laissée par la lumière divine, alors que la photographie est une empreinte de la lumière naturelle (le rapport **indiciel** est le point commun) ; on trouve le thème de l'image acheiropoïète en peinture, dans l'iconographie de la **Sainte Face**, dont l'empreinte s'est fixée sur le voile de **sainte Véronique** au moment où elle essuya le visage du Christ montant au Golgotha ; ce sont les Franciscains qui ont nommé cette femme Veronica, à partir des termes "**vera icona**", l'icône véritable, ce qui suggère que la femme est le médium virginal de la présentation des traces rédemptrices.^{12]}
18. **Anonyme, Christ, mosaïque (tesselles en verre), 13^e siècle**, détail, Sainte-Sophie, Constantinople [la plupart des mosaïques de Sainte-Sophie furent blanchies à la chaux lorsqu'elle fut transformée en mosquée au 15^e siècle ; la mosaïque montrée ici fut découverte une fois que la mosquée a été transformée en musée en 1935 ; cette imposante représentation du Christ, faisant un geste de bénédiction et tenant la bible, souligne sa nature divine et humaine dans le rôle du **Christ Pantocrator** (maître de l'univers) ; l'**icône byzantine** est bien une présence transcendante, une incarnation de dieu ; la ville de Byzance, stratégiquement placée entre Europe et Asie, fut choisie pour capitale par le premier empereur romain chrétien, Constantin le Grand (4^e siècle) et, rebaptisée **Constantinople** en son honneur, elle fut pendant plus de mille ans (395-1453) la capitale de l'Empire romain d'Orient ou Empire byzantin, puis, rebaptisée Istanbul suite à l'occupation turque, elle fut la capitale de l'Empire ottoman (1453-1923) ; la basilique de **Sainte-Sophie** ("Hagia Sophia", Sagesse divine en grec) fut érigée au 6^e siècle par l'empereur byzantin Justinien 1^{er} sur les fondations de l'église de Constantin 1^{er} incendiée en 532 ; les **mosaïques** qui tapissent les murs de Sainte-Sophie sont exemplaires de l'**art byzantin** qui, dès le 5^e siècle, se déploie sur les bases l'art chrétien primitif du 4^e siècle : les tesselles en verre coloré ou doré produisent des reflets et l'ensemble apparaît comme une surface scintillante **immatérielle** évoquant clairement la **lumière divine** et la transcendance ; ce style développe un nouvel **idéal de beauté** "révélant" le divin : l'auréole cruciforme signale les personnages saints, les figures sont grandes et minces, les visages allongés aux yeux immenses et au regard fixe, sévère, le nez fin et la bouche étroite, les gestes solennels et les costumes somptueux ; le tout dégage une impression de stabilité calme, et même d'une **atemporalité universelle** ; sur d'autres mosaïques, les représentations de l'Empereur et de l'Impératrice consolident leur puissance en affirmant leur "royauté divine" et l'**union de l'autorité temporelle et spirituelle** ; cependant, une **crise iconoclaste** majeure (en deux phases entre 726-843) soulève la question du statut de l'icône dans la religion chrétienne ; les **iconoclastes** ("briseurs d'images") conduits par les empereurs, l'épiscopat byzantin et l'armée s'appuient sur une interprétation littérale de l'interdit biblique concernant les images taillées (idoles), susceptibles de conduire à l'**idolâtrie** (voir illustration 15), ils veulent réduire l'art religieux à des symboles abstraits et à des formes végétales ou animales ; les iconophiles, iconodoules ou **iconodules** ("serviteurs des images") menés par les moines et la papauté, soutenus par les impératrices Irène puis Théodora, défendent une interprétation nouvelle de la bible s'appuyant sur le dogme de l'**incarnation** : le Verbe de Dieu – intelligible mais invisible – s'étant fait chair, homme, le Christ est par excellence un **corps-image**, l'icône véritable et originelle (le Modèle), c'est une image **naturelle** créée par la lumière divine ; toute icône fabriquée est une image **artificielle**, une copie terrestre du modèle divin ; tel le Christ incarnant le Verbe, l'icône n'est pas Dieu mais elle l'incarne (c'est l'image d'une image) ; il faut donc regarder l'au-delà transcendant **à travers** l'image ; les racines du conflit appelé la "**Querelle des icônes**" étaient profondes : sur le plan théologique, elles englobaient la question fondamentale de l'union de l'humain et du divin dans la personne du Christ, tandis que socialement et politiquement, elles reflétaient une lutte puissante entre l'Etat et l'Eglise ; la crise déboucha sur une rupture, le **schisme** entre le catholicisme (Empire romain d'Occident) et l'orthodoxie (Empire romain d'Orient).^{13]}

¹² *Iconoclash, op.cit.*, p.325-327 (image reproduite p.325)

¹³ JANSON, *op.cit.*, p.198-213 ; ROBERT, Paul, *op.cit.*, p.311-312 ; CHAPPAZ-WIRTHNER, Suzanne, *op.cit.*, p.65-74 ; GEIMER, Peter, "L'autorité de la photographie. Révélation du suaire", *Études photographiques*, n°6, Paris, Société Française de Photographie, mai 1999, p.67-99

19. **Andrei Roublev, *La Trinité de l'Ancien Testament*, vers 1410-1420**, icône sur bois, 141x113 cm (Galerie Tretyakov, Moscou) [avec la foi orthodoxe, la peinture des icônes se répandit dans les Balkans et en Russie, où elle continua à prospérer après la disparition de l'Empire byzantin, jouant un rôle important jusqu'à aujourd'hui ; dans le cadre de cette tradition, le déplacement des courants créateurs vers les régions lointaines du monde **orthodoxe** est marquée par l'œuvre d'Andrei Roublev (vers 1360/70 – vers 1427/30), le plus grand moine **peintre d'icônes russe** ; Roublev (Rubljev) fut l'assistant du peintre d'origine grecque Théophanes et devint **moine** du couvent de la Trinité-Sainte-Serge de Radonège à Zagorsk ; il travailla notamment à la décoration murale des cathédrales de Moscou et de Vladimir ; l'une de ses œuvres les plus célèbres, *La Trinité de l'Ancien Testament*, se réfère aux **trois anges** qui visitèrent Abraham ; selon la Genèse, Dieu apparut à **Abraham** aux chênes de Mamré à Hébron (30 km au sud-ouest de Jérusalem) lorsque trois hommes (le Seigneur accompagné de deux anges) surgirent à l'entrée de sa tente ; les prenant pour de simples voyageurs, Abraham les reçut avec la proverbiale hospitalité des nomades et, lors des préparatifs du repas, Dieu lui annonça que sa femme Sara, quoique très âgée, aura enfin un fils, Isaac (dont descend le peuple d'Israël) ; les chrétiens ont interprété cette scène comme une **préfiguration** de la Trinité du Nouveau Testament, voire une justification de celle-ci ; Andrei Roublev représenta les trois anges dans son style, souple et élégant, qui perpétuait la tradition byzantine tout en l'infléchissant vers une expression plus douce et gracieuse ; la renommée du peintre moine russe était telle que ses œuvres furent proposées en modèle par le concile de Moscou des "cent chapitres" en 1511 ; comme c'était déjà le cas dans l'Antiquité, la **tradition médiévale** des icônes veut qu'une image soit copiée à partir d'un **modèle** (archétype) et répétée sans cesse.^{14]}
20. **Giotto, *Déploration du Christ*, fresque, Cappella degli Scrovegni, Padoue, achevé vers 1306**, détail [contrairement à l'ensemble du moyen-âge, période pendant laquelle l'artisan fabriquant l'icône est **anonyme** car il n'est que le serviteur de Dieu, la notion d'**auteur** commence à émerger en Italie entre le 14^e et le 15^e siècle, notamment avec Giotto ; le caractère religieux de l'image est évident : la scène est survolée par plusieurs anges et les personnages saints portent des auréoles ; après la descente de croix, le corps de Jésus gît dans les bras de sa mère alors que les deux autres Marie soutiennent son bras et ses pieds ; cette fresque, faite pour susciter une puissante **émotion**, est liée à l'iconographie de la **Piéta**, très importante dans la religion chrétienne ; elle encourage la **dévotion**, invite les fidèles à voir dans les douleurs et le sacrifice de Jésus, incarnation de Dieu sur terre, un message de rédemption ; Giotto fut rapidement considéré comme un grand peintre de son temps, dont le talent préfigure celui des artistes de la Renaissance ; son style soulève la question de l'**incarnation**, au cœur du débat sur l'image : en effet, Giotto utilise le modelé (la gradation des ombres) pour donner une chair à ses personnages mais il ne peint aucune ombre portée, car celle-ci est spécifique et réservée aux vrais corps, alors que dans son oeuvre il ne s'agit que de personnages peints, de simples apparences ; " Vasari présentait déjà Giotto comme un ami de Dante. [...contrairement au poète,] Giotto paraît cependant déjouer la séparation du corps et de l'image en peignant le monde corporel et spatial des choses avec tant d'évidence que ses figures donnent l'impression d'être de **vrais corps**. [...] Il n'est guère vraisemblable que l'**absence des ombres portées**, en tant que signes distinctifs du corps, soit seulement le fait du hasard ou d'une incertitude. On peut plutôt penser que Giotto s'applique ainsi à mettre en jeu un **dualisme**. [...] Cennino Cennini a décrit [la] technique de Giotto dans son *Traité de la peinture*. La **gradation des ombres** (*ombrare*) est une méthode pour modeler les corps et leur donner chair, ce qui explique d'ailleurs qu'il parle d'une « **incarnation** » de la figure peinte. En revanche, il n'est nulle part question de l'ombre portée dans son traité, ce qui ne signale pas, selon moi, la marque d'une déficience dans le système de Giotto, mais **un interdit de transférer à une image peinte ce qui est un indice des vrais corps**. Même si elles semblent incarnées, les images restent des images qui ne sauraient projeter elles-mêmes des ombres. Dans le langage détaillé du praticien, Cennini nous a transmis l'écho de ce qui fut l'un des premiers débats autour de l'image lorsqu'il écrit, au début de son ouvrage, que la peinture représente ses figures « sous l'**apparence** des choses naturelles (*sotto l'ombra de naturali*) » : elle ne produit donc pas autre chose que des images d'ombre, des silhouettes autrement dit. "^{15]}

¹⁴ JANSON, *op.cit.*, p.214 ; ROBERT, Paul, *op.cit.*, p.1593 et 1636 ; *La Bible*, TOB traduction œcuménique de la bible, Paris, Alliance biblique universelle / Le Cerf, 1988 / 1973, p.38 (paragraphe 18)

¹⁵ BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. Le temps des images, 2004 / 2001, p.257-259

2. DE LA RENAISSANCE AUX ANNÉES 1950 : L'ÈRE MÉCANIQUE ; LA GRAPHOSPHERE ; L'ŒUVRE D'ART

Invention de l'imprimerie et de la perspective (1434-35) : révolution du regard et humanisme laïque

21. **Maître allemand, Samson terrassant le lion, Bible de Cologne, vers 1479**, illustration : bois gravé colorié, 11x19 cm ; page 33x20 cm [symbole de l'entrée dans l'ère mécanique, l'invention de l'imprimerie marque un pas décisif dans l'évolution du regard : alors que le texte manuscrit, copié fidèlement par les moines, était principalement destiné à être lu en groupe à haute voix, le **texte imprimé et diffusé à large échelle** favorisera une lecture silencieuse et individuelle ; dans le rapport entre texte et image, il faut plutôt parler de **complémentarité** que de rivalité ; à Mayence, l'Allemand Johannes Gensfleisch dit **Gutenberg** (avant 1400-1468) est l'inventeur de la **presse à imprimer (1434)** et d'une encre qui permet l'impression des deux faces du papier (1441) ; ayant compris les inconvénients des caractères mobiles en bois, il se consacre à la fabrication de caractères métalliques et met au point la **technique typographique** entre 1450 et 1455 ; alors que son premier livre selon cette technique, la célèbre **Bible** à trente-six lignes, est en cours d'impression, il perd un procès et doit tout abandonner jusqu'en 1465¹⁶ ; " La fin du 15^e siècle a vu paraître un très grand nombre de **livres illustrés**. Deux facteurs ont contribué à cette floraison : le développement de l'usage du **papier**, bien moins coûteux que le parchemin et l'intérêt d'un vaste public d'acheteurs pour les textes illustrés. La demande était si grande qu'Anton Koberger – célèbre imprimeur de Nuremberg – employait une centaine d'ouvriers et possédait vingt-quatre presses en activité. Les deux-tiers des publications n'étaient pas illustrées, le tiers restant était orné de **gravures sur bois**, parfois laissées en noir et blanc, mais parfois aussi, coloriées à la main pour les exemplaires les plus chers. Ces livres étaient destinés au **grand public** – non aux lettrés – et leurs illustrations étaient aussi instructives que le texte. La Bible était, évidemment, l'un des ouvrages les plus demandés. La Bible de Cologne [...] a sans doute été le plus bel ouvrage de cette époque. Il semble que Dürer et Holbein se soient inspirés de la façon traditionnelle de traiter les thèmes bibliques tels qu'on les trouve ici."¹⁷ ; ainsi, la belle ville médiévale en arrière-plan et l'homme sur sa barque sont des éléments contemporains de l'artiste et non de la scène biblique !]
22. **Albert Dürer, Méthode italienne pour dessiner un motif selon le principe de la perspective linéaire**, gravure sur bois, 7.5x21.5 cm, in *L'instruction sur la manière de mesurer*, Nuremberg, 1538 [l'architecte florentin **Leon-Battista Alberti** (1404-1472) décrit la perspective linéaire dans **De Pictura (1435)** écrit en latin (langue commune à tous les chrétiens), rapidement traduit en italien, *Della Pittura* (1436), à l'attention des artistes ; bien qu'Alberti soit le premier théoricien de la perspective scientifique, son véritable "inventeur" est l'architecte **Filippo Brunelleschi** (1377-1446), concepteur de la coupole du dôme de Florence ; Brunelleschi avait fabriqué la "tavoleta", un dispositif particulier pour expliquer la perspective centrale : un miroir et un tableau représentant le baptistère, que le spectateur observe à travers un petit trou placé exactement sur le point de fuite du tableau et, grâce au miroir qui réfléchit ciel et nuages, **l'illusion de profondeur** dans l'image est totale !¹⁸ ; avec la perspective scientifique ou linéaire d'Alberti, c'est une véritable révolution du regard qui s'opère et se diffuse très rapidement à travers l'Europe : une **distance**, et même une coupure nette, s'instaure entre **l'artiste-sujet** et son **modèle-objet** ; dans l'exemple donné par Dürer, le peintre fixe son œil près d'un instrument qui sert à déterminer un point de fuite précis, il regarde le modèle à travers un cadre comportant une grille afin de reporter exactement ce qu'il voit sur son papier à dessin, quadrillé également ; l'espace est mesuré, **rationnel**, reproduit quasi **mécaniquement** ; tous les éléments mentionnés ici seront d'une importance majeure dans la conception occidentale de l'image jusqu'à l'invention de la photographie ; d'ailleurs, l'appareil photographique est basé sur le principe de la **camera obscura** (chambre noire) utilisée par les artistes dès la Renaissance pour reproduire exactement la perspective ; la photographie hérite aussi d'une importante convention de la peinture, déjà formulée par Alberti : **le plan du tableau est une fenêtre ouverte sur le monde** ; c'est une **théorie de la représentation** qui se met en place à la Renaissance, prenant vite le pas sur une théologie de la présence transcendante propre à l'icône ; pour corroborer cette révolution du regard, on voit évoluer le **concept de tableau sur toile, œuvre d'art autonome**, à l'opposé de la fresque, image murale qui dépend de l'architecture religieuse ; en quelques dizaines d'années, l'art va également gagner son autonomie par rapport à la religion...]

¹⁶ ROBERT, Paul, *op.cit.*, p.809

¹⁷ WECHSLER, Herman J., *La Gravure, Art majeur. Des maîtres inconnus à Picasso. Guide pratique de l'amateur d'estampes*, Paris, Cercle d'art / New York, Harry N. Abrams, 1969, p.48

¹⁸ On trouve un schéma de la "tavoleta" in BELLOUR, Raymond, "La double hélice", in *Passages de l'image*, cat.expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p.38 ; voir aussi DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987 ; PANOFKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1975 (écrits d'avant 1932)

23. **Léonard de Vinci, Homme selon les canons de Vitruve, vers 1490**, dessin avec écriture spéculaire (en miroir) [Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio) est un architecte romain du –1^e siècle et un ingénieur militaire sous César ; il est connu pour son traité *De Architectura* où il tente de codifier les principes de l'architecture hellénistique, en particulier le **système de proportions** et de modules, l'utilisation des ordres, etc. ; comme cet ouvrage constitue l'unique approche théorique de l'architecture antique, il est abondamment utilisé et interprété par les architectes de la Renaissance ; le dessin de Léonard se réfère à l'**anthropométrie** proposée par Vitruve : il s'agit d'observer les dimensions du corps humain pour reproduire les rapports entre les différentes parties de son anatomie dans les proportions architecturales, en basant les principes de construction sur un **module** unique fixe, multiplié et répété en fonction de ces proportions, afin d'obtenir une harmonie de l'ensemble selon un **canon de Beauté** ; pour Vitruve, la tête représente 1/10 du corps et le nombril constitue le centre d'un cercle où s'inscrivent les bras et jambes ouvertes de l'homme ; dans son schéma, Léonard s'inspire de cette conception mais la modifie en fonction de ses propres connaissances de l'**anatomie humaine** (ses carnets de dessins et de notes témoignent de ses expériences en dissection, interdite à l'époque) ; ayant vécu sa jeunesse à Florence, Léonard (1452-1519) né à Vinci sur les collines toscanes, a très certainement subi l'influence intellectuelle du **néo-platonisme**, système philosophique basé sur la foi en l'homme et en l'étude de la nature, qui vient bouleverser l'unité spirituelle médiévale (harmonie de l'homme avec la nature et le divin) pour ouvrir l'ère de l'**humanisme laïque**, plaçant donc l'homme au centre de son interprétation du monde (et non Dieu) ; se considérant lui-même comme un "**homme universel**" se mettant au service des **princes**, et fort admiré pour son génie à l'esprit bouillonnant, Léonard est à la fois peintre, architecte, sculpteur, ingénieur et théoricien, pour qui les mathématiques sont le paradigme absolu du savoir scientifique, et qui se réfère sans cesse à l'analogie entre microcosme et macrocosme ("la nature n'est qu'un être vivant gigantesque") ; le **positivisme empirique** de son activité intellectuelle est assez proche de l'aristotélisme fondé sur l'expérience et la saisie successive des objets particuliers ; dès la Renaissance, c'est une **démarche scientifique** nouvelle qui se met progressivement en place ; le dessin de l'homme vitruvien illustre parfaitement la systématique de Léonard qui cherche à élaborer une **science du "visible"** soumise à la représentation : il intègre les conclusions scientifiques découlant de l'observation du monde physique à la **peinture**, lieu idéal vers lequel convergent toutes les branches du savoir ; la peinture comporte selon lui trois aspects : graphique (études préparatoires), pictural et spéculatif (dès 1490, il superpose à son activité picturale une profonde réflexion théorique rassemblée dans son *Traité de la peinture*) ; Léonard incarne la figure de l'**artiste peintre** de la Renaissance italienne à son apogée ; il ne se limite pas aux thèmes religieux (où il intègre des paysages) et dans ses portraits, tente de traduire la vie intérieure de ses modèles tout en poursuivant un idéal de beauté ; il est aussi célèbre pour ses recherches esthétiques et techniques dans le domaine de la couleur qui l'amènent à utiliser le *sfumato* (voile léger qui adoucit les traits d'un visage et diminue la netteté d'un paysage lointain) et à développer la **perspective atmosphérique** ou chromatique, basée sur une phénoménologie de la vision (les perceptions du spectateur) plutôt que sur l'optique (point de vue mécaniste de la perspective scientifique d'Alberti).^{19]}

L'œuvre d'art : le peintre et ses modèles

24. **Jan Van Eyck, Giovanni Arnolfini et son épouse Jeanne de Chenany, 1434**, huile sur bois, 83x57 cm (The National Gallery, Londres) [Jan Van Eyck (vers 1390-1441), installé à Bruges, s'éloigne dès 1430 de la tradition du gothique international et innove par la précision de la perspective linéaire, par la maîtrise de la perspective atmosphérique ainsi que par l'utilisation nouvelle de la **peinture à l'huile**, dont il perfectionne la technique pour parvenir à des effets inédits de transparence, d'éclat ou de densité des couleurs ; dans son double portrait des Arnolfini (le commanditaire est un marchand), il détaille les particularités physiques des visages et, à travers une apparente impassibilité, fait affleurer les sentiments les plus nuancés ; ce chef d'œuvre, combinant portrait et scène d'intérieur **profane**, marque la recherche **réaliste flamande** qui se caractérise par la conjonction d'une certaine ferveur **spirituelle** et d'une volonté de consigner l'univers **sensible** dans ce qu'il a de plus concret : un foisonnement de détails traités avec finesse, où les objets symbolisent la fidélité conjugale (le chien) et la présence divine (la bougie allumée) ; la présence du peintre (Narcisse !) est signalée par le reflet du miroir et, au-dessus de celui-ci, sa signature : "Johannes de eyck fuit hic" [fut ici présent] ; l'artiste devient le **témoin oculaire** de son temps, et du mariage des Arnolfini !^{20]}

¹⁹ ROBERT, Paul, *op.cit.*, p.1925, 1069-1070 ; "De Léonard de Vinci à Raphaël. L'Italie au XVI^e siècle", *Le monde de la peinture. Chefs-d'œuvre de l'art*, n°3, Paris, Hachette, 1982 (non paginé)

²⁰ ROBERT, Paul, *op.cit.*, p.1884 ; GOMBRICH, Ernst H., *The Story of Art, op.cit.*, p.179-180

25. **Rembrandt, L'Artiste dessinant d'après le Modèle (Allégorie de la Glorification du Dessin), 1639** environ, pointe sèche, burin et eau-forte, 19x23 cm [la gravure est inachevée (2^e état), le premier plan est seulement esquissé mais on reconnaît l'atelier d'un artiste, très probablement celui de Rembrandt (Harmenszoon van Rijn, 1606-1669), avec un modèle féminin nu dont la pose rappelle une statue de Vénus ; au 18^e siècle, la gravure fut intitulée "**Pygmalion**", nom du sculpteur de l'Antiquité qui, devenu amoureux d'une de ses statues, supplia Aphrodite de lui donner vie ; son vœu exaucé, Pygmalion épousa Galatée, qu'il avait lui-même créée ; au 17^e siècle, le thème de **l'artiste à l'œuvre** est courant ("Las Meninas" de Velázquez, 1656, ou "Ars Pictoria", l'art de peindre, de Vermeer, 1665) ; le motif de l'autoportrait de l'artiste nous rappelle un récit important sur l'origine de la peinture, raconté par Alberti dans *Della Pittura* (1436), le **mythe de Narcisse** amoureux désespéré de sa propre image dans le miroir de l'eau : "J'ai coutume de dire à mes amis, selon la formule des poètes, que c'est Narcisse, celui qui fut converti en fleur, qui aura été l'inventeur de tout art, c'est toute l'histoire de Narcisse qui vient ici à propos. Diras-tu en effet que peindre soit autre chose qu'embrasser de la sorte avec art, cette surface ici de la source." ; à l'époque de Rembrandt, le rapport au modèle est souvent traité de manière **allégorique**, la femme étant identifiée à une notion abstraite comme celle du succès, de la gloire de l'art (chez Vermeer, le modèle étant Clío, muse de l'histoire, la scène est alors considérée comme une allégorie de la Glorification de la Peinture d'Histoire) ; chez Rembrandt, le modèle tient une branche de palmier, symbole de la gloire, alors que sa nudité en fait également une **allégorie de la Vérité** : elle est ainsi la **muse** qui inspire l'artiste ; le véritable sujet de cette gravure est donc la Vérité ou la Glorification du dessin : depuis la Renaissance "**disegno**", qui signifie à la fois dessin et idée, est considéré comme la base de tous les arts, car il est la concrétisation la plus directe des conceptions de l'artiste ; pour souligner ceci, Rembrandt place l'artiste devant un chevalet portant une toile, qui symbolise *Pictoria* et, près du modèle, le buste symbolise peut-être *Sculptura* ; selon certains historiens de l'art, Rembrandt aurait volontairement laissé la gravure inachevée pour révéler au public son propre savoir-faire de graveur (une auto-référence visible dans le 1^e état de la gravure : une petite presse d'impression a été esquissée au pied de la toile, entre l'artiste et son modèle) ; avec l'**inachèvement** de l'œuvre (concept d'œuvre ouverte) – déjà fréquent chez Léonard ou Michel-Ange – naît une **esthétique du fragment** qui culmine à la fin du 19^e siècle chez Rodin. ^{21]}
26. **Jean-Auguste Dominique Ingres, Baigneuse, 1808, peinture à l'huile** [Ingres (1780-1867) est l'élève et successeur du célèbre peintre Jacques Louis David ; comme lui, il admirait l'art héroïque de l'antiquité classique; dans son enseignement **néo-classique** à l'**Académie des Beaux-arts**, Ingres insiste sur l'ordre et l'absolue précision du travail pictural (en grand ennemi du Romantisme incarné par le coloriste Eugène Delacroix) ; sa baigneuse en turban exotique est le reflet de la fascination de l'époque pour l'**Orient**, qu'il aborde avec extrême pudeur ; la froide clarté de la composition est due à une totale maîtrise du trait, la couleur étant soumise au contrôle rationnel de la ligne, du dessin ; le style d'Ingres est proche de l'**exactitude** d'un daguerréotype, dont l'invention apparaît comme une menace envers la perfection de son style ; dans le conflit qui oppose les peintres "**dessinateurs**" (Ingres) aux "**coloristes**" (Delacroix), la précision de la ligne à l'expression des émotions, la photographie devient l'enjeu d'un **débat esthétique** ; celui-ci révèle combien l'art académique, réactionnaire, s'oppose aux "progrès", inéluctables, dus à la Révolution de 1789 (démocratisation) et à la révolution industrielle (production en masse) ; Ingres fait partie des artistes de l'Académie qui écrivent en 1862 un manifeste contre la prétention de la photographie au statut d'art : "Considérant que la photographie se résume en une série d'opérations toutes manuelles qui nécessitent sans doute quelque habitude des manipulations qu'elle comporte [...] les épreuves qui en résultent ne peuvent, en aucune circonstance, être assimilées aux œuvres, fruit de l'intelligence et de l'étude de l'art [...]" et "J'ai bien peur que la photographie ait porté un coup mortel à l'art [...] et maintenant, ils veulent mélanger **l'industrie et l'art**; l'industrie! Nous n'en voulons pas, laissez-la à sa place; qu'elle ne s'assied pas sur les marches de notre vrai temple d'Apollon consacré aux arts de Grèce et de Rome." ²² ; pourtant, Ingres utilise dès 1841 le daguerréotype pour les poses de ses modèles et il fait aussi reproduire ses œuvres : "Les photographies de [Paul] Nadar sont si merveilleusement exactes, que M. Ingres, avec leur secours, compose ses plus admirables portraits sans avoir besoin de la présence de l'original." ²³ : **la photographie comme modèle du peintre !**]

²¹ BEVERS, Holm, SCHATBORN, Peter, WELZEL, Barbara, *Rembrandt. The Master and his Workshop. Drawings and Etchings*, cat. expo., Londres / New Haven, National Gallery Publications / Yale University Press, 1991, p.206-208

²² Ingres, *Le Moniteur*, 15 novembre 1863

²³ Eugène de Mirecourt, "Ingres", *Les Contemporains*, XXXVII, 1856 ; voir aussi SCHWARZ, Heinrich, *Art and Photography. Forerunners and Influences. Selected Essays*, Layton, W.E.Parker éd. / Peregrine Smith Books, 1985; SAGNE, Jean, *Delacroix et la photographie*, Paris, Herscher, 1982

27. **Gustave Courbet, L'Atelier du peintre. Allégorie réelle, 1854-1855**, huile sur toile, 361x598cm (Paris, Musée d'Orsay ; œuvre originale très sombre) [Courbet (1819-1877), fils de cultivateurs aisés à Ornans, arrive en 1839 à Paris où il étudie la peinture et le droit ; suite au succès international du daguerréotype, qui propose un nouveau type de représentation mimétique, Courbet riposte par son **tableau-manifeste du Réalisme**, exposé en marge de l'Exposition Universelle de 1855, où il a été refusé ²⁴ ; l'œuvre représente ses amis de la Bohème, résume sa carrière foncièrement **anti-académique** (refus de l'idéalisation) et comporte un autoportrait de l'artiste accompagné d'un modèle féminin nu évoquant la muse inspiratrice²⁵ ; tout à droite, Charles **Baudelaire** en train de lire : Courbet reprend ici son audacieux portrait du poète peint au début de leur amitié vers 1847-1848 (illustration 27 bis) ; les deux hommes, très proches lors de la **Révolution de 1848**, restent amis malgré leurs divergences philosophiques, esthétiques et politiques ; la rupture idéologique entre eux se cristallise en 1855 : au moment où Courbet expose ses œuvres inspirées de la **réalité sociale moderne** et défend un art plus démocratique et populaire, Baudelaire projette le texte "Puisque réalisme il y a", un article dirigé contre le réalisme et prônant l'imagination comme reine des facultés créatrices ; célèbre poète maudit, Baudelaire est également un **critique d'art** important de son époque, il rédige notamment des comptes rendus des **Salons**, reflets de l'**art officiel** ; dans son compte-rendu de l'Exposition universelle de 1855, on trouve l'une des rares références à Courbet dans le chapitre II consacré à Ingres (peintre français le plus célèbre et adulé de l'époque, et le plus détesté par Courbet et Baudelaire !) ; chez Ingres, écrit-il, "l'imagination qui soutenait ces grands maîtres [David, Girodet], dévoyés dans leur gymnastique académique, l'**imagination, cette reine des facultés, a disparu**." [...] "C'est en quoi il se rapproche, quelque énorme que paraisse ce paradoxe, d'un jeune peintre dont les débuts remarquables se sont produits récemment avec l'allure d'une insurrection. M. Courbet, lui aussi, est un puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté [...] Mais la différence est que le sacrifice héroïque que M. Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaélesque [**Académie et idéalisme**], M. Courbet l'accomplit au profit de la nature extérieure, positive, immédiate [**Démocratie et réalisme**]. Dans la guerre à l'imagination, ils obéissent à des mobiles différents ; et deux fanatismes inverses les conduisent à la même immolation." ²⁶ ; Baudelaire reconnaît cependant : "Il faut rendre à Courbet cette justice, qu'il n'a pas peu contribué à rétablir le goût de la simplicité et de la franchise, et l'amour désintéressé, absolu, de la peinture." ²⁷ ; en fin de compte, les trois hommes reflètent les diverses **prises de position esthétiques**, voire idéologiques, des artistes confrontés à un bouleversement culturel inédit évoqué plus haut : **la démocratisation de l'art et sa reproduction mécanique** suite à la montée socio-économique de la bourgeoisie (comme conséquences de la Révolution de 1789 et de la révolution industrielle) ²⁸ ; Courbet, Manet, les Impressionnistes puis Cézanne font **éclater la hiérarchie des genres** instituée par l'Académie depuis le 17^e siècle, représentée ici par Ingres ; la privatisation du goût, le marché de l'art et surtout la **production de masse** (dont les médias) modifient le statut de l'image comme œuvre d'art telle qu'elle est apparue à la Renaissance ; en vain, Baudelaire oppose radicalement le **matérialisme** bourgeois et l'ère industrielle (positivisme, réalisme, goût du vrai, de l'imitation) à l'art et au **génie créateur** de l'artiste (romantisme, rêverie, goût du beau et imagination) ; sa critique ne pourra pas enrayer le processus de massification lié au déploiement du capitalisme ; paradoxalement, un concept clé de l'époque rapproche Courbet et Baudelaire, la **modernité** (terme datant du 19^e siècle) ; pour Baudelaire : " La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le **contingent**, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable." ; " Il s'agit, pour lui [le peintre de la vie moderne], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du **transitoire**." ²⁹ ; pour Courbet, il s'agit de s'éloigner des canons esthétiques figés de l'Académie pour être au plus proche de la **vérité sociale**, de la banalité quotidienne, du réel vécu par ses contemporains, surtout les plus modestes ; la modernité est donc autant l'**actualité** des citoyens qu'un **moyen esthétique** de s'opposer au monopole du Beau idéalisé.]

²⁴ Dans la préface du catalogue des œuvres que Courbet expose dans une baraque proche du palais de l'avenue Montaigne, l'artiste affirme sa volonté de "faire de l'art vivant" et décrit son immense tableau comme une "allégorie réelle, histoire morale et physique de mon atelier" "déterminant sept années de ma vie artistique", in ROBERT, Paul, *op.cit.*, p.472

²⁵ La muse a peut-être été peinte d'après une étude de nu du photographe J. Vallou de Villeneuve (1854) avec le modèle Henriette Bonnon, très apprécié de Courbet ; FONT-RÉAULX, Dominique de, "Courbet et la photographie : l'exemple d'un peintre réaliste, entre vérité et réalité", in *L'art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997

²⁶ BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992 / 1976, p.245-246

²⁷ "Peintres et aquafortistes", *Le Boulevard*, 14 septembre 1862, réédité in BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, *op.cit.*, p.397

²⁸ BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" [1935/1939], in *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.67-113/p.269-316 [voir aussi la section suivante consacrée à la naissance de la photographie]

²⁹ "Le Peintre de la vie moderne", 1863, IV, réédité in BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, *op.cit.*, p.354-355 [pour Baudelaire, ce n'est pas Courbet, ni Manet, mais le peintre et dessinateur Constantin Guys, par ses croquis de passants saisis sur le vif dans leur quotidien, qui incarne le peintre de la vie moderne et "L'homme des Foules" (titre d'un conte d'E. A. Poe)]

La fin de l'ère mécanique annonce l'ère électronique :
naissance de la photographie (1839) et du cinéma (1895) ; reproduction et reproductibilité

28. **Oscar Gustave REJLANDER, *The Infant Photography Giving the Painter an Additional Brush*, 1856** environ, tirage à l'albumine avec titre manuscrit, 6x7cm (Los Angeles, J. Paul Getty Museum) [Rejlander (1813-1875), d'origine suédoise, apprend la photographie pour l'utiliser dans son travail de peintre avant d'ouvrir un studio en 1855 à Londres ; ce n'est donc pas sans humour, voire auto-ironie, qu'il représente ici la petite enfant Photographie donnant au Peintre un pinceau supplémentaire ! le reflet de Rejlander apparaît en contre-jour dans le miroir ovale, clin d'œil discret à la tradition de l'autoportrait et de l'allégorie (voir illustration 25) ; le miroir a pour cadre le motif de deux serpents enlacés, comme dans le caducée d'Hermès, le messager des dieux : cela suggère-t-il que la photographie serait la **messagère de la modernité** en étant une **reproduction exacte de la réalité** ? puisqu'elle est produite par la nature elle-même, en tant qu' "écriture par la lumière" (en grec, photos=lumière ; graphia=dessin, écriture), la photographie est par essence indicielle ; elle propose ainsi au monde de l'art un nouveau rapport au réel ("le référent adhère" ou le "ça a été" de Roland Barthes³⁰) ; alors que beaucoup d'artistes reprochent à la photographie son exactitude et son aspect mécanique, Rejlander défend l'idée que **la photographie est un art** pouvant rivaliser d'imagination avec la peinture et qu'elle est aussi un instrument d'élaboration, un **outil pour les peintres**³¹ (voir aussi illustration 26)]
29. **Joseph Nicéphore NIÉPCE, sans titre, 1826-1827, héliographie "primitive"** au bitume de Judée sur plaque d'étain, 16x20 cm, plaque retrouvée en 1952 par l'historien américain Helmut Gernsheim, déposée à l'University of Texas, Austin (reproduction moderne contrastée) [connue sous le titre "Point de vue pris d'une fenêtre sur le domaine du Gras à Saint-Loup de Varennes, Chalon-sur-Saône", cette image de Niépce (1765-1833) est considérée comme la photographie **inaugurale** (et la plus ancienne)³² ; en fait, dès 1822 Niépce était motivé dans ses recherches en substances photosensibles par l'idée de trouver un moyen de **reproduction photomécanique** (pour obtenir des multiples et non une image unique), ce qu'il fit en inventant l'héliogravure, premier des procédés photomécaniques ; la reproductibilité technique propre à la modernité est donc présente en germe dès la naissance de la photographie ! (voir aussi illustration 31)]
30. **Oscar Gustave Rejlander, *The First Negative*, vers 1857, papier salé**, titre manuscrit sans le "a" de "Negative", 22.4x15 cm [à nouveau, Rejlander prône la valeur artistique de la photographie en inscrivant sa spécificité technique (le négatif) dans un récit qui jusqu'alors servait à la peinture de **mythe des origines** : l'histoire de la fille du potier selon **Pline l'Ancien**, dans son ouvrage *Historia Naturalis* (1^{er} siècle) ; la fille du potier de Sicyone³³ nommé Dibutades, est amoureuse d'un jeune homme qui doit partir pour un long voyage ; lors de la scène d'adieu, elle trace au charbon le **contour de son ombre** projetée sur le mur puis son père en réalise un **moulage** en argile (d'où le mythe de la naissance consécutive de la peinture et de la sculpture) ; ainsi, dans cet "instant-charnière" du départ, la jeune femme garde une trace physique (l'empreinte) de "celui qui est encore là mais sera bientôt absent"³⁴, comme tout photographe amateur le ferait aujourd'hui pour conserver le souvenir d'un proche ; Rejlander s'approprie donc un mythe de la peinture pour donner une **légitimité historique, technique et esthétique**, à la photographie définie comme image-index, fixée et durable, d'une présence fugitive et de son ombre...]
31. **Benjamin Brecknell Turner, *Crystal Palace, Hyde Park, Londres, vers 1852, calotype*** (négatif) [le Crystal Palace est construit par Josef Paxton pour l'Exposition universelle de 1851, première manifestation publique de la **puissance industrielle** ; ce calotype montre la majestueuse halle des machines et produits manufacturés, dans un style néo-gothique tout en fer et en verre, dont l'arbre est prisonnier (ce qui peut symboliser l'emprise de l'homme sur la nature) ; "**machine à transformer la lumière**", la photographie est l'un des symboles marquants de l'industrialisation et du progrès ; contrairement au procédé de Daguerre, le calotype inventé par W.H. Fox Talbot (1800-1877) permet de multiples tirages ; dès les années 1890, la **reproductibilité technique** de la photographie mène à la **production en masse des images** dans la presse illustrée et à la **reproduction de l'œuvre d'art** dans les beaux livres, provoquant selon W. Benjamin la disparition de l'aura de l'œuvre, la fin de son unicité et originalité, de son *hic et nunc* (ici et maintenant).³⁵]

³⁰ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980, p.18 et 120

³¹ WEAVER, Mike, "L'aspiration artistique. La tentation des beaux-arts", in *Nouvelle Histoire de la Photographie*, FRIZOT, Michel, éd., Paris, Bordas / Adam Biro, 1994, chapitre 10, p.185-195

³² La naissance officielle de la photographie devant les Académies des sciences et des beaux-arts réunies à Paris n'a lieu qu'en **1839**, avec le **daguerréotype** de J.L.M. Daguerre (1787-1851), associé à Niépce en 1829 (ce dernier meurt en 1833) : un miroir d'argent doté de mémoire !

³³ Sicyone, près du golfe de Corinthe, est un grand centre d'art aux -7^e et -6^e siècles.

³⁴ DUBOIS, *op.cit.*, p.117-118

³⁵ BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *op.cit.*

32. **Hiroshi Sugimoto, Goshen, Ohio, 1980, série Theaters, photographie argentique, 50x60 cm** (Sonnabend Gallery, New York) [l'invention du cinéma découle de plusieurs acquis **techniques** : l'appareil photographique, le film instantané au gélatino-bromure d'argent (inventé en 1871 par Maddox), le théâtre d'ombres venu d'Asie, le **spectacle de lanterne magique** (projection d'images colorées sur verre) très populaire depuis le 17^e siècle, les jeux optiques tels que le phénakistoscope de Plateau et le zootrope de Hoerner dans les années 1830 (images successives en rotation rapide sur un disque ou un cylindre), le fusil photographique de Etienne-Jules Marey (12 images par seconde) en 1882, le phonoscope de Georges Demeny en 1892 (adapté du chronophotographe de Marey et du disque de Plateau) ; il n'y a pas un mais plusieurs inventeurs du cinéma, en France, en Angleterre, en Allemagne ou aux Etats-Unis : Marey réalise une bande par **chronophotographie sur pellicule mobile** (film celluloïd) en 1890 (mais il manque les perforations), Emile Reynaud met au point un théâtre optique tiré de son **praxinoscope** en 1880-1888 (mais il préfère utiliser des dessins plutôt que des photographies), Thomas Edison propose le **kinétoscope** en 1893 (mais pour un seul spectateur) ; les Frères Louis et Auguste Lumière, lors de la célèbre projection publique du 28.12.1895, s'annoncent comme les inventeurs officiels du **cinématographe**, alors que d'autres séances publiques avaient déjà eu lieu cette année-là... ; d'un point de vue **socio-économique**, il est frappant de constater que le perfectionnement technique passe vite au second plan avec l'engouement du public et surtout avec la concurrence ; entre 1895 et 1910, le cinéma se transforme donc rapidement en **média de masse** et en **industrie** aux enjeux nationaux ; comme le fait remarquer Walter Benjamin, avec le cinéma, la reproductibilité devient la condition nécessaire à l'existence de l'œuvre d'art (la diffusion d'un film n'est possible que grâce aux copies)³⁶ ; la photographie de Hiroshi Sugimoto (né à Tokyo en 1948, établit à New York en 1974) fait partie de la série *Theaters* (1978-1980) qui "traite d'intérieurs de théâtres américains des années 1920-1930, reconvertis en salles de cinéma. Sugimoto expose sa pellicule pendant toute la durée de la projection. C'est ainsi que la lumière de l'écran, totalement surexposée dans l'image, éclaire méticuleusement les décors de la salle"³⁷ ; on note d'abord que le mot "theatre" est utilisé en Amérique du Nord autant pour parler d'un théâtre que d'un cinéma ("picture theatre"), ce qui souligne un certain **héritage théâtral** au niveau du **dispositif** cinématographique (frontalité, spectacle grand public, salle obscure, etc.) et au niveau de la **narration** (mise en scène, jeu des acteurs, etc.) ; par le choix d'une très longue pose, Sugimoto confronte le spectateur à une situation inhabituelle : il impose un temps plus lent de perception qui "révèle" le lieu normalement obscur lors d'une projection, étonnamment vide de spectateurs, et il annihile l'aspect fugitif de la bande de film en **mouvement** pour ne garder que la **lumière** qui est indispensable à la projection et constitue l'aspect constant d'une séance de cinéma, alors que le reste n'est que disparition ! ; il est possible de voir aussi dans cette photographie une version contemporaine du plus ancien **mythe des origines du cinéma**, relevé déjà par Paul Valéry : **l'allégorie de la caverne de Platon**³⁸ ; dans ce récit, des hommes sont enchaînés depuis leur enfance au fond d'une grotte obscure, le visage immobilisé tourné vers la paroi opposée à l'entrée, ne pouvant ainsi regarder que dans une direction (tel le spectateur de cinéma, immobile et pris dans la masse du public) ; de leur vie, ces hommes n'ont "jamais vu autre chose d'eux-mêmes et de leurs voisins que les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face" ; ils prennent évidemment ces ombres pour des objets réels alors que ce ne sont que de "vains fantômes" (de même, le spectateur est piégé par l'illusion cinématographique) ; pour Platon, ces hommes représentent par métaphore les individus dépourvus d'éducation et réduits au même état d'ignorance que les hommes primitifs du Paléolithique (l'allégorie de Platon contient donc en germe une **critique du cinéma** en tant que produit de l'industrie culturelle et outil de propagande idéologique) ; si un homme est libéré de la caverne et amené au soleil, il est d'abord aveuglé puis découvre la vraie lumière de la connaissance, de la vérité divine ("aletheia") ; alors que pendant son séjour dans la prison de la grotte l'homme était victime de sa vue et du monde sensible des apparences mensongères, lorsqu'il monte dans la région supérieure se produit l'ascension de son âme vers le lieu intelligible où réside l'idée du bien qui est le fondement de l'éducation et de la sagesse des hommes de la Cité, dans leur vie privée comme publique (c'est peut-être cette lumière de la connaissance, dans sa version zen, qui apparaît sur l'écran de cinéma dans la photographie de Sugimoto ?)]

³⁶ BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *op.cit.*

³⁷ *Dictionnaire de la photo*, Paris, Larousse, coll. In Extenso, 1996, p.616 ; voir aussi KELLEIN, Thomas, *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*, Stuttgart, Hansjörg Mayer, 1995 ; BRYSON, Norman, "Hiroshi Sugimoto's metabolic photography", in *Parkett*, n°46, 1996, p.120-123

³⁸ PLATON, *La République*, Paris, GF Flammarion, 1966, livre VII, 512-521a, p.273-279 et introduction de BACCOU, Robert, p.38-40

33. **Charlie Chaplin, Charlot dans "Les Temps modernes", 1936, film burlesque long métrage n/b**
[dans la première moitié des années 1930, tout Hollywood est déjà converti au cinéma parlant mais Chaplin (Charles Spencer, 1889-1977) s'y oppose, souhaitant privilégier un langage plus **universel**, celui du burlesque, et il tourne encore deux films muets, accompagnés de la musique qu'il a composée : *The City Lights* (1931) et *Modern Times*; dans ce dernier, on entend pour la première fois la voix de Charlot à la fin du film, au moment où il se lance dans un numéro de cabaret avec une chanson, dont il a oublié les paroles, dans un charabia dénué de signification mais que tout le monde comprend en riant grâce à ses mimiques et à ses gestes ; ainsi Chaplin prouve avec humour et ironie que le jeu de l'acteur et la musique importent plus que les mots ; la thématique du film est toutefois très sérieuse car Chaplin, lui-même issu d'un milieu pauvre de Londres, s'est inspiré de la grande crise de 1929 aux USA : misère, chômage ou dur travail à la chaîne, **dangers de la mécanisation dans les rapports sociaux...** ; le réalisateur est soupçonné d'être communiste et son film est interdit de sortie dans l'Italie fasciste et en Allemagne nazie ; pour comprendre le succès populaire de l'œuvre de Chaplin, il faut remarquer que le cinéma participe d'un changement social apparu à la fin du 19^e siècle : **la distraction** comme objet de consommation des masses, la récente société des loisirs ; selon le critique Walter Benjamin : "**La possibilité technique de reproduire l'œuvre d'art modifie l'attitude de la masse à l'égard de l'art.** Très rétrograde vis-à-vis, par exemple, d'un Picasso, elle adopte une attitude progressiste à l'égard, par exemple, d'un Chaplin. Le caractère d'un comportement progressiste tient ici à ce que les plaisirs du spectacle et de l'expérience s'associent, de façon directe et intime, à l'attitude de l'expert. [...] Au cinéma le public ne sépare pas la critique de la jouissance. L'élément décisif est ici que, plus que nulle part ailleurs, les réactions individuelles, dont l'ensemble constitue la réaction massive du public, prennent en compte, dès le départ, leur transformation imminente en un **phénomène de masse** et que, au moment même où elles se manifestent, ces réactions se contrôlent mutuellement. Ici encore, la comparaison avec la peinture est instructive. Les tableaux n'ont jamais prétendu à être contemplés que par un seul spectateur ou par un petit nombre. Le fait qu'à partir du 19^e siècle un public important les regarde simultanément est un premier symptôme de la **crise de la peinture**, qui n'a pas été seulement provoquée par l'invention de la photographie, mais, d'une manière relativement indépendante de cette découverte, par la prétention de l'œuvre d'art à s'adresser aux masses." ³⁹ ; bien que l'industrie culturelle ait beaucoup évolué depuis les années 1930 (et l'œuvre de Chaplin en fait partie), les thèses de Benjamin sont restées d'actualité, notamment pour Régis Debray qui considère que la photographie et le cinéma, situés à la fin de l'ère mécanique, participent d'un "**cataclysme**" qui annonce l'ère électronique⁴⁰ ; comment faire face à la déshumanisation induite par l'ère industrielle ? Charlot, dans la scène représentée ici, se débat avec les rouages de la machine ; puis cela devient un jeu comique, dans l'esprit humaniste propre à Chaplin, car l'ouvrier semble se transformer en danseuse, en *pompon girl* ; comme l'analyse avec pertinence Gilles Deleuze, "L'important, le **processus burlesque**, consiste en ceci : l'action est filmée sous l'angle de sa plus petite différence avec une autre action (tirer au fusil – jouer un coup), mais dévoile ainsi l'immensité de la distance entre deux situations (partie de billard – guerre)", ici c'est la situation tragique de l'ouvrier à l'usine comparée à celle d'une danseuse, ou d'un clown, lors d'un spectacle ; "C'est parce que Chaplin sait inventer la différence minimale entre deux actions bien choisies qu'il sait aussi la distance maximale entre les situations correspondantes, l'une atteignant à l'émotion, l'autre accédant au comique pur. C'est le **circuit rire-émotion**, où l'un renvoie à la petite différence, l'autre à la grande distance, sans que l'un efface ou atténue l'autre, mais tous deux se relayant, se relançant." ⁴¹

³⁹ BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1938-39], in *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, § XII, p.301-302

⁴⁰ "Chronique d'un cataclysme" in DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1992, chapitre X, p.361-408

⁴¹ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1983, p.232 et 234

3. DES ANNÉES 1960 À AUJOURD'HUI : L'ÈRE ÉLECTRONIQUE ; LA VIDÉOSPHERE ; L'AUDIOVISUEL

Société de consommation ; télévision couleurs ; vidéo; NTIC : le virtuel

34. **Andy Warhol, *Vingt-cinq Marilyn en couleur*, 1962, acrylique sur toile, 209x170cm, détail**
[issu d'un milieu modeste d'origine tchèque, Andy Warhol (Andrej Warhola, 1928-1987) est le plus célèbre représentant du **pop art américain**, dont l'une des spécificités est d'avoir intégré les objets et les images de la société de consommation (*low art*, produits populaires) au monde de l'art (*high art*, pour l'élite), dans un esprit ludique néo-dada hérité de Marcel Duchamp ; cette œuvre est basée sur le principe de la **sérigraphie**, un moyen de **reproduction photomécanique** utilisant le principe du pochoir connu en Asie depuis des siècles ; dans la sérigraphie (du latin *sericus*, de soie ; *silkscreen* en anglais) utilisée par les Anglais et Français au début du 20^e siècle, une image est d'abord reproduite par **clichage**, manuel ou photographique, sur un écran de soie tendu sur un cadre, donc un tamis, sur lequel on bouche les parties qui ne doivent pas laisser passer l'encre appliquée avec une raclette ⁴² ; la même image peut ainsi être reproduite en série en effectuant à chaque fois un encrage, à travers l'écran, sur un support quelconque, comme la toile d'un tableau ; dès 1962, au moment où Warhol baptise son atelier de New York *The Factory*, l'artiste utilise la sérigraphie et la **répétition de motifs en série** afin d'atteindre un niveau de production presque industrielle ; il incarne donc par excellence l'**artiste-businessman** de l'ère électronique ; ici le sujet du tableau est un objet de consommation particulier, l'icône d'une star, une image trouvée par Warhol, sorte de **ready-made visuel**, recyclée vingt-cinq fois, comme elle l'est d'ailleurs constamment par le système de l'industrie culturelle (posters, T-shirts, etc.) ; il est intéressant de remarquer que l'artiste est parti d'un portrait photographique unique, devenu très populaire et multiple par sa reproduction dans les médias (au point que son auteur en devient quasi anonyme), pour aboutir à une peinture unique vendue à pris élevé ; Warhol nous invite à une **critique de la société de consommation** lorsqu'il pousse ainsi jusqu'à l'absurde ses mécanismes : le tableau doit être unique pour se vendre cher, mais son image est multipliée par les reproductions (cartes postales, catalogues, etc.) pour être vendue aux masses populaires ; **l'œuvre d'art est une marchandise**, sa valeur d'échange importe bien plus que sa valeur culturelle d'exposition ; quant à sa valeur culturelle, sacrée, elle est fortement menacée par ce que Walter Benjamin appelle la disparition de l'aura ⁴³ ; ainsi l'œuvre d'art devient l'objet d'un culte sans religion par les innombrables de touristes visitant les musées...]
35. La télévision couleurs
36. Nam June Paik, *TV Buddha*, 1974, statue de Bouddha, caméra, moniteur sphérique (Stedelijk Museum, Amsterdam)
37. Jeffrey Shaw, *The Gold Calf*, 1995, installation, socle, écran LCD portable, câbles
38. Lara Croft, Core Design, 1996
39. Lara Croft, Core Design, 1996

⁴² Dans le clichage photographique, l'image est un négatif de dimensions 1/1 que l'on tire par contact sur l'écran de soie photosensibilisé : les zones soumises à la lumière deviennent insolubles et se bouchent alors que les autres zones, après lavage, laisseront passer l'encre.

⁴³ BENJAMIN, Walter, *op.cit.*

PETITE HISTOIRE DE L'IMAGE SELON LA MÉDIOLOGIE – THÉORIE

L'évolution de l'humanité, et en particulier de l'image en Occident,

- selon la théorie des trois âges de David Riesman (1948) reprise par Marshall Mc Luhan
- selon les trois âges du regard analysés par le médiologue Régis Debray
- selon les trois âges de l'image industrielle décrits par l'historien Laurent Gervereau
- selon le point de vue de l'anthropologie culturelle proposé par Hans Belting
- selon l'évolution des courants artistiques (dès 1960') présentée par Margot Lovejoy

Prière de voir les illustrations dans le document "petite histoire de l'image en images".

BIBLIOGRAPHIE DE BASE

- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. Le temps des images, 2004 / 2001
- Mc LUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, Mame, 1967 / 1962
- Mc LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Mame / Seuil, 1968 / 1964.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1992
- GERVEREAU, Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 2003 / 2000
- LOVEJOY, Margot, *Digital Currents : Art in the Electronic Age*, New York / Londres, Routledge, 2004 / 1989 [*Postmodern Currents : Art and Artists in the Age of Electronic Media*]
- VIRILIO, Paul, *La machine de vision*, Paris, Galilée, coll. l'espace critique, 1988

TROIS PÉRIODES

origines → moyen-âge

renaissance → 1950'

1960' → aujourd'hui

TRADITION ORALE

ÈRE MÉCANIQUE

ÈRE ÉLECTRONIQUE

TRIBALE

MODERNE

POSTMODERNE



écriture (5000 ans)



imprimerie



électricité, automation

alphabet phonétique
(Grèce, -7^e siècle)

perspective linéaire
(Italie, 1434-35)

TV couleurs et vidéo
(1968)

LOGOSPHERE

(logos=parole)

GRAPHOSPHERE

(graphia=dessin, écriture)

VIDÉOSPHERE

(video=je vois)

IDOLE

ŒUVRE D'ART

AUDIOVISUEL

MARSHALL Mc LUHAN

"The medium is the message"

Ouvrages de Mc Luhan se référant à la théorie des trois âges

- Mc LUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, Mame, 1967 / 1962
- Mc LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Mame / Seuil, 1968 / 1964

Pour une réflexion plus récente, voir également :

- *Forward Through the Rearview Mirror. Reflections on and by M. McLuhan*, BENEDETTI, Paul, DeHART, Nancy, éd., Cambridge, MIT Press Massachusetts Institute of Technology, coll. Digital Communication Series, 1996

L'évolution de l'humanité, théorie des trois âges (d'après David Riesman, 1948)

TRADITION ORALE	ERE MECANIQUE	ERE ELECTRONIQUE
Origines → Moyen-âge	Renaissance → 1950'	1960' → aujourd'hui
Monde tribal primitif, village global	Monde moderne: écriture, imprimerie (1434), perspective scientifique	Monde de l'automatisme: électricité, circulation d'information
Tribu: groupe, valeurs collectives, corporations médiévales	Individu détribalisé, valeurs individuelles (intimité, autonomie, compétition...)	Homme retribalisé, interdépendance, participation
Société de rôles, société close (unité organique)	Société de tâches répétitives (spécialisation), ouverte aux échanges	
Homme inclus dans nature	Homme VS nature	
Temps simultané, circulaire (rythme des saisons)	Temps linéaire, segmenté (quantités mesurables)	Temps simultané, instantané
Espace irrationnel: monde magique, rituel; spiritualité	Espace rationnel: perspective centrale	Espace virtuel: village global (des réseaux)
DIRE C'EST FAIRE	VOIR POUR Y CROIRE	
Unité pensée/action participation (émotions)	Agir sans réagir, sans engagement (sentiments)	Engagement
Tous les sens sont utilisés AUDITIF-TACTILE	Spécialisation d'un seul sens VUE	Les 5 sens et le cerveau (SNC) prolongés par le PC

L'écriture : "l'œil remplace l'oreille"

"seul l'alphabet phonétique fait correspondre des lettres sans signification sémantique aucune à des sons sans signification sémantique aucune."

"l'homme alphabétisé subit une profonde séparation de sa vie imaginative, émotive et sensorielle"

Effets des médias

MEDIA "CHAUD"	MEDIA "FROID"
Prolonge un seul sens et le privilège en lui donnant une "haute définition"	Mise à contribution de tous les sens, faible quantité d'information
Passivité (grande quantité d'info)	Participation (beaucoup à compléter)
Média de l'exclusion; spécialisation	Média englobant, retribalise les hommes
radio, cinéma, photographie, alphabet phonétique	parole, téléphone, TV, dessin animé, écriture idéographique, hiéroglyphes

1) L'ÈRE DE LA TRADITION ORALE, TRIBALE (Marshall Mc Luhan)

L'ère de la tradition orale couvre la période **des origines au Moyen-âge**; pour Marshall Mc Luhan, le premier âge de l'humanité se caractérise par un monde tribal primitif basé sur la tradition orale : le **village global** ou la tribu, qui fonctionne sur l'idée de groupe, de **valeurs collectives** (puis des corporations médiévales).

C'est une société close de rôles bien définis, une unité organique où l'homme est inclus dans la nature, ne fait qu'un avec elle → **harmonie nature-homme**

L'homme vit dans un **temps circulaire** basé sur la répétition (le rythme des saisons) et dans un **espace irrationnel**, surnaturel, un monde magique, rituel, où la **spiritualité** est importante.

DIRE C'EST FAIRE : il y a une **unité** entre la pensée et l'action; une **participation émotionnelle** forte et une implication de tous les sens perceptifs, avec une dominante de l'auditif et du tactile (sens haptique) propres à l'oralité, à la **communication directe, immédiate** (non médiatisée par une technologie).

1 a) des origines à l'invention de l'écriture il y a 5000 ans

- aux origines, lorsque la transmission de sens ne se satisfait plus d'une gestuelle, d'une mimique, l'humain a le choix entre la parole (la phonation) et l'image (la graphie, dessin ou écriture, selon le double sens du mot grec *graphia*), la face (le visage) ou la main (trace des traits); dès lors, l'homo sapiens utilise des **signes** et non plus de simples signaux comme les animaux

- dans les premiers temps, l'**image** tient lieu d'écriture et sert à produire une **information**, depuis les premiers croquis sémantiques sur fragments d'os jusqu'aux pictogrammes et mythogrammes (construction pluridimensionnelles rayonnantes); l'image participe d'un symbolisme, cosmique et intellectuel, hautement ritualisé, sans doute couplé à des "proférations" verbales

- dans les civilisations **orales**, les images remplissent donc la fonction de **signe**, elles indiquent plutôt qu'elles ne représentent (il n'y a pas figuration mais **signification** par l'image), voir tableau page suivante

- les **pictogrammes** assurent la transition de l'image à la notation linéaire des sons : ce sont des dessins figuratifs stylisés qui fonctionnent comme signes de la langue écrite mais ne transcrivent pas la langue orale (les sons)

- **cunéiforme** : ce sera la première écriture avec des signes abstraits en fer de lance ou en clous, transcrivant linéairement les sons (voir page suivante)

1 b) de l'invention de l'écriture, il y a 5000 ans, jusqu'au Moyen-âge

- invention de l'écriture cunéiforme sumérienne : Mésopotamie (région de l'Irak actuel), civilisation d'Uruk (localité de la rive gauche de l'Euphrate, site sumérien), environ -3300 à -3100 avant Jésus Christ

- premiers alphabets consonantiques, phéniciens, vers -1300 av. J.C.

- premier alphabet à voyelle, grec, vers -7^e siècle av. J.C.

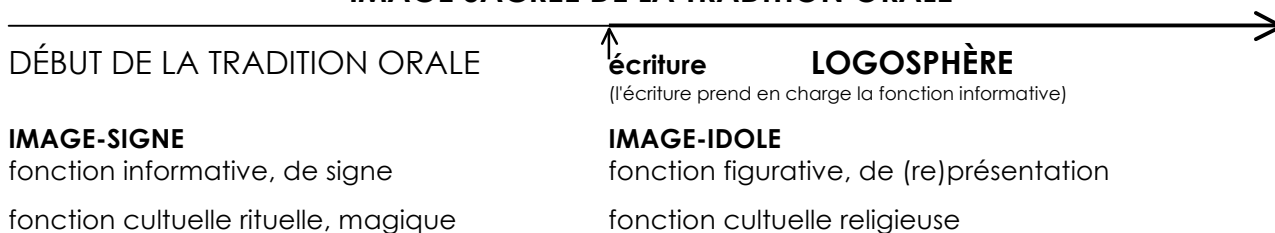
- avec l'apparition de l'écriture linéaire phonétique il y a environ 4000 ans, "l'œil remplace l'oreille" selon Mc Luhan, et les mots s'octroient l'hégémonie de la fonction informative alors que l'image devient figurative, représentation plutôt que signification; toujours selon Mc Luhan :

"seul l'**alphabet phonétique** fait correspondre des lettres sans signification sémantique aucune à des sons sans signification sémantique aucune"

"l'homme alphabétisé subit une profonde séparation de sa vie imaginative, émotive et sensorielle"

médium "chaud", l'alphabet phonétique comporte une grande quantité d'informations abstraites (les mots sont des symboles) en privilégiant la passivité et un seul sens, la vue (médiat de l'exclusion, de la spécialisation) alors que l'écriture idéographique ou les hiéroglyphes, sont des médiums "froids" mettant à contribution tous les sens et impliquant une forte participation pour compléter les message (ce sont des médias englobant, qui retribalisent)

IMAGE SACRÉE DE LA TRADITION ORALE



MÉDIASPHÈRES ET ÂGES DU REGARD (Régis Debray)

- on distingue trois médiasphères (et types d'**appropriation par le regard**) en fonction de l'évolution des **techniques de transmission** (selon l'hégémonie d'une technique sur une autre); chacune de ces ères dessine un milieu de vie et de pensée, aux étroites connexions internes, un **écosystème de la vision**; il est primordial de noter qu'aucune médiasphère ne chasse l'autre car elles se superposent et s'imbriquent l'une sur l'autre; ce sont des dominances successives de médias plutôt que des coupures; de la logosphère à la graphosphère puis de celle-ci à la vidéosphère, on note une **dématérialisation** générale des supports, une **accélération** historique (abréviation de l'idéal temporel) et une **dilatation** géographique (élargissement des espaces de circulation).

- la **logosphère** fait partie de l'ère de la tradition orale selon McLuhan, mais elle ne commence qu'à partir de l'apparition de l'écriture; la **graphosphère** correspond à l'ère mécanique de Mc Luhan; la **vidéosphère** coïncide avec l'ère électronique bien qu'elle commence en 1968 selon Debray et dans les 1950' selon McLuhan.

THEORIE DES TROIS ÂGES DU REGARD (Régis Debray)

Voir : DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1992, chapitre 8, p.283-328

L'IMAGERIE A POUR..	EN LOGOSPHERE (après l'écriture) RÉGIME IDOLE	EN GRAPHOSPHERE (après l'imprimerie) RÉGIME ART	EN VIDÉOSPHERE (après l'audiovisuel) RÉGIME VISUEL
PRINCIPE D'EFFICACITÉ (OU RAPPORT À L'ÊTRE)	PRÉSENCE (transcendante) L'image est voyante	REPRÉSENTATION (illusoire) L'image est vue	SIMULATION (numérique) L'image est visionnée
MODALITÉ D'EXISTENCE	VIVANTE L'image est un être	PHYSIQUE L'image est une chose	VIRTUELLE L'image est une perception
RÉFÉRENT CRUCIAL (SOURCE D'AUTORITÉ)	LE SURNATUREL (Dieu)	LE RÉEL (La nature)	LE PERFORMANT (La machine)
SOURCE DE LUMIÈRE	SPIRITUELLE (du dedans)	SOLAIRE (du dehors)	ÉLECTRIQUE (du dedans)
BUT ET ATTENTE DE.	PROTECTION (et salut) L'image capture	DÉLECTATION (et prestige) L'image captive	INFORMATION (et jeu) L'image est captée
CONTEXTE HISTORIQUE	De la MAGIE au RELIGIEUX (Temps cyclique)	Du RELIGIEUX à l'HISTORIQUE (Temps linéaire)	De l'HISTORIQUE au TECHNIQUE (Temps ponctuel)
DÉONTOLOGIE	EXTÉRIEURE (direction théologico-politique)	INTERNE (administration autonome)	AMBIANTE (gestion techno-économique)
IDÉAL ET NORME DE TRAVAIL	JE CÉLÈBRE (une force) d'après l'Écriture (canon)	JE CRÉE (une œuvre) d'après l'Antique (modèle)	JE PRODUIS (un événement) d'après Moi (mode)
HORIZON TEMPOREL (ET SUPPORT)	L'ÉTERNITÉ (répétition) dur (pierre et bois)	L'IMMORTALITÉ (tradition) souple (toile)	L'ACTUALITÉ (innovation) immatériel (écran)
MODE D'ATTRIBUTION	COLLECTIVE = ANONYMAT (Du sorcier à l'artisan)	PERSONNELLE = SIGNATURE (De l'artiste au génie)	SPECTACULAIRE = Griffes, Logo, marque (De l'entrepreneur à l'entreprise)
FABRICANTS ORGANISÉS EN... OBJET DU CULTE	CLÉRICATURE → CORPORATION LE SAINT (Je vous sauvegarde)	ACADÉMIE → ÉCOLE LE BEAU (Je vous plais)	RÉSEAU → PROFESSION LE NOUVEAU (Je vous surprends)
INSTANCE DE GOUVERNEMENT	1) CURIALE = l'Empereur 2) ECCLÉSIASTIQUE = Monastères et cathédrales 3) SEIGNEURIALE = le Palais	1) MONARCHIQUE = ACADÉMIE 1500-1750 2) BOURGEOISE = SALON + CRITIQUE + GALERIE → 1968	MÉDIA / MUSÉE / MARCHÉ (arts plastiques) PUBLICITÉ (audiovisuel)
CONTINENT D'ORIGINE ET VILLE-PONT	ASIE - BYZANCE (entre Antiquité et chrétienté)	EUROPE - FLORENCE (entre chrétienté et modernité)	AMÉRIQUE - NEW YORK (entre moderne et post-moderne)
MODE D'ACCUMULATION	PUBLIQUE : le Trésor	PARTICULIER : la Collection	PRIVÉ / PUBLIC : la Reproduction
AURA	CHARISMATIQUE (anima)	PATHÉTIQUE (animus)	LUDIQUE (animation)
TENDANCE PATHOLOGIQUE	PARANOÏA	OBSESSIONNEL	SCHIZOPHRÉNIE
VISÉE DU REGARD	À TRAVERS L'IMAGE La voyance transite	PLUS QUE L'IMAGE La vision contemple	SEULEMENT L'IMAGE Le visionnage contrôle
RELATIONS MUTUELLES	L'INTOLÉRANCE (religieuse)	LA RIVALITÉ (personnelle)	LA CONCURRENCE (économique)

1) LA LOGOSPHERE : L'IDOLE (Régis Debray)

- la logosphère s'étend de l'invention de l'écriture à celle de l'imprimerie (1434)

- selon Régis Debray, la **logosphère**, 1^{ère} médiasphère des trois âges du regard, apparaît lorsque l'écrit remplace l'image dans la fonction informative, libérant en quelque sorte celle-ci : l'image rentre alors dans la catégorie de la **représentation**, alors que le mot a la primauté dans la transmission des messages.

en grec, *logos* signifie d'abord **parole**, discours, puis raison humaine (incarnée par le langage); en théologie, le *logos* est le **Verbe** de Dieu. La logosphère fait donc bien partie de l'ère de la tradition orale de Mc Luhan et Riesman.

- concernant le regard, l'image de la logosphère est voyante, c'est un être, elle fonctionne sur le mode de la **présence transcendante**; c'est le **régime de l'idole**, de l'indice et de l'aura (**valeur culturelle** de l'image selon W. Benjamin) → **théocratie**

- au niveau émotionnel, l'image-indice fascine, appelle au toucher et a une valeur magique (l'aura), elle sidère, inspire la crainte, le respect; l'idole est objet de culte

- le référent crucial est l'irrationnel, le **surnaturel**, Dieu, et la source de lumière est spirituelle, elle vient du dedans; la norme et la raison d'être de l'idole est **l'au-delà** du visible, c'est une **image de l'invisible**; on regarde donc "à travers" l'image ce que l'idole "incarne", la vision de celle-ci a un effet **déifiant**

- l'idole est l'image d'un temps immobile, **l'éternité**, dans un contexte historique marqué par la transition de la magie à la religion, avec une vision **cyclique** du temps, où la fabrication de l'image est basée sur la **répétition** d'un canon ou la **fidélité** à l'archétype; sur le plan spatial, l'idole est locale, **autochtone**, vernaculaire ("du pays"), enracinée dans un sol ethnique

- l'idole s'exprime en langue grecque plutôt que latine, l'imaginaire occidental étant en priorité **helléno-chrétien**, sans véritable coupure entre paganisme et christianisme, Byzance* faisant office de relais entre Orient hellénistique et Occident gothique, entre croyances "magiques" du monde païen et théologie chrétienne de l'image dérivée de l'Incarnation * après la crise de l'iconoclasme

- en **grec**, *eidos* (aspect, forme) est la racine commune de *eidôlon* (image, puis idole) et *eikôn* (image, traduit en latin par *imago*, icône), le second (*eikôn*) dérivant du premier (*eidôlon*); au sens grec ancien, l'idole désigne un objet, "la gaine cylindrique ou tétragonale" ou la statue préhellénique; ici on utilise idole au sens large pour désigner l'ensemble des **images immédiatement efficaces** pour les spectateurs immergés dans une tradition de foi, lorsque leur regard passe **outre** la matérialité visible de l'objet pour communier avec l'invisible (Debray préfère utiliser le terme d'idole que celui d'icône)

- l'ère des idoles peut être divisée en périodes, de l'Antiquité au Moyen-âge : **archaïque, classique, chrétienne**; de l'idole antique païenne à l'icône byzantine chrétienne, on distingue ainsi deux types d'investissement du visible par l'invisible, deux modes de présence incompatibles de la divinité dans la figuration; d'abord, l'*eidôlon* polychrome et polythéiste est plus tourné vers le visible et ses splendeurs; le dieu païen est substantiellement visible et présent en son essence dans l'idole antique, c'est une **présence immédiate**; l'*eikôn* byzantine est moins éblouissante et plus sévère que l'idole, elle regarde vers l'intérieur car le Dieu chrétien, substantiellement invisible, n'est pas *vraiment* dans l'icône, il s'agit d'une **représentation médiatisée**

- cependant, les points communs entre idole antique et icône chrétienne sont importants car dans les deux périodes l'être divin se révèle **en direct** et en personne à travers son image; de plus, l'image sacrée n'a pas besoin d'être vue pour **agir**, elle est indépendante du regard, sa puissance n'est pas dans sa vision mais dans sa présence; les deux périodes s'apparentent par ceci que l'image visible est directement référée à l'invisible, et n'a de valeur que comme **relais** (la chair de l'image compte moins que le **Verbe** qui l'habite); dans l'ère de l'idole, l'image a de l'effet **réellement** et par nature (ce n'est pas comme une œuvre d'art qui "fait de l'effet" par métaphore); Antiquité tardive et Chrétienté ancienne ont en commun l'image miraculeuse, **acheiropoïète** (non faite de main d'homme)

De la logosphère à la graphosphère

TRADITION ORALE / LOGOSPHERE

SURNATUREL → DIEU →
 magie religion
 rituel théologie

GRAPHOSPHERE

HOMME
 humanisme
 histoire

De l'image-idole à l'image-œuvre d'art

IDOLE / ICÔNE
 présence transcendante

ŒUVRE D'ART
 représentation basée sur l'illusion

APPARITION
 puissance de l'image qui agit (sujet)

APPARENCE
 mise à distance de l'image,
 objet du regard

SACRÉ
 foi dans le divin

BEAUTÉ
 plaisir esthétique

ÉTERNITÉ
 fonction culturelle

IMMORTALITÉ
 fonction culturelle

2) L'ÈRE MÉCANIQUE, MODERNE (Mc Luhan)

Période allant de la Renaissance à la première moitié du 20^e siècle; pour Marshall Mc Luhan, cette période caractérise le monde moderne qui connaît une diffusion large de l'écrit notamment grâce à l'invention de **l'imprimerie** (1434) et à **l'humanisme** de la Renaissance

L'individu est **détribalisé**, les valeurs **individuelles** priment (intimité, autonomie, compétition, etc.); la société, ouverte aux **échanges** à large échelle (les Grandes découvertes), est basée sur des tâches **répétitives** (spécialisation); les clivages sociaux sont accentués (l'art est plus élitiste que l'idole!)

L'homme **s'oppose** à la nature; le temps est **linéaire**, segmenté en quantités mesurables; l'espace est **rationnel, unitaire** (espace euclidien, homogène et continu), structuré par la **perspective linéaire** (dite aussi scientifique ou centrale) dès 1435; l'interprétation du monde et le référent crucial n'est plus le surnaturel (Dieu) mais **le réel** (la nature, l'homme)

VOIR POUR Y CROIRE il y a **spécialisation** d'un seul sens, la vue, et c'est par elle essentiellement qu'est transmis le savoir (lecture et images); par le regard, une **distance** est maintenue entre objet et sujet qui sont bien distincts, on agit sans réagir, sans engagement (sentiments)

2) LA GRAPHOSPHERE : L'ŒUVRE D'ART (R. Debray)

- la graphosphère de Régis Debray correspond plus ou moins à l'ère mécanique de Mc Luhan, avec des dates clés comme repères : de 1434-35 (invention de l'imprimerie puis de la perspective linéaire) à 1968-69 (TV en couleurs et en direct, montage vidéo facilité, Mai 68, puis le 1^e homme sur la lune)

- le terme *graphia* en grec signifie autant le dessin que l'écriture; cette période moderne est autant marquée par l'art que par la diffusion large de l'écrit (imprimé)

- le passage de l'idole à l'œuvre d'art est parallèle au passage du manuscrit à l'imprimé au 15^e -16^e siècle; imprimé et image se sont renforcés l'un l'autre (gravure); l'imprimé a permis le premier **musée imaginaire** européen

- l'image passe du mode de la présence transcendante (idole) à celui de la **représentation** basée sur **l'illusion** (art); après l'image indicielle (idole), c'est la période de l'image iconique, qui a une valeur artistique (la **beauté**) et inspire du **plaisir esthétique** ; de l'icône au tableau, l'image change de signe; d'apparition, elle devient **apparence**; de sujet, elle n'est plus qu'objet; il y a perte de puissance ontologique

- la période de l'art assure la transition du théologique à **l'historique**, du divin à **l'humain** comme centre de référence (→ **l'humanisme laïque**); c'est **l'andocratie** qui fait office de schème organisateur de la Cité

- le règne de l'art, de l'esthétique, vise **l'immortalité**; l'œuvre est produite sur le mode de la **tradition** (via le modèle, l'Antiquité, et l'enseignement), du moins jusqu'à la fin du 19^e siècle, et elle est objet de **délectation**, de contemplation esthétique individuelle; le travail de création nécessite de **l'inspiration**

- l'art est un produit de la liberté humaine, d'une **libération** de la créature par rapport au Créateur, Dieu; "l'artistique" advient lorsque l'œuvre trouve toute sa raison d'être en elle-même, lorsque le plaisir esthétique n'est plus tributaire de la commande (religieuse, etc.), lorsque l'initiative est prise par le créateur seul, comme **individualité** assumée, agissante et parlante : c'est la notion d'**auteur**, de personnalité intellectuelle et artistique

- l'ère de l'art met donc un **sujet** derrière le regard : l'être humain; c'est la **perspective** scientifique, l'espace euclidien, intelligible, qui unifie le monde réel, la **nature physique** (et non pas le divin); cette subjectivation du regard à pour prix la réduction du réel au **perçu** (entrée en crise de la transcendance mystique); l'essence du visible n'est plus l'invisible, c'est un système de lignes et de points (l'analyse expérimentale de la 3D s'opère au détriment de la spiritualité); c'est le début des trompe-l'œil, d'une représentation basée sur **l'illusion**

- la **révolution du regard** liée à la perspective linéaire en art (le référent crucial n'est plus dieu mais la nature, et principalement l'homme) précède les révolutions scientifiques et politiques en Occident (Galilée, géométrie non euclidienne, etc)

- d'ailleurs ce n'est pas un hasard si cette révolution du regard coïncide avec la naissance d'une **société humaniste laïque** en marge d'une clergé

- deux effets bénéfiques de l'humanisme sur l'art :

la constitution d'un champ esthétique **indépendant** de la théologie^{oo}, par le biais d'une histoire profane des artistes et des styles*

la constitution de **collections** d'antiquités profanes (médailles, manuscrits, monnaies, statues, etc.) en dehors des lieux de culte**

- l'art et l'humanisme partagent les mêmes valeurs où l'homme vole la première place à Dieu! (la construction perspective "héroïque" le constructeur, l'artiste)

- l'art conquiert ainsi son **autonomie** par rapport à la religion, tout en restant subordonné au **pouvoir politique**; en s'émancipant du culte, l'image humaniste produit sa propre culture, elle passe du sacré au laïque, du communautaire au particulier → **valeur culturelle de l'œuvre d'art** remplace valeur cultuelle de l'idole

- * la période de l'art est propre aux **sociétés occidentales** mais celles-ci n'y sont pas entrées au même moment et ont connu différents moments de "gloire" : l'Italie au 15^e siècle, la Hollande au 17^e siècle, l'Allemagne et la France au 18^e siècle (dates données par Régis Debray); il faut noter toutefois la circulation, les **échanges** nord-sud : les artistes voyagent à travers l'Europe, séjournent à l'étranger au cours de leur vie (Dürer en Italie, Léonard en France par ex.); par contre, les mondes slave et grec restent très attachés à l'ère des icônes, prolongée et remaniée par l'Église et la théologie orthodoxes jusqu'à aujourd'hui

- ** l'**esthétisation** des images commence au 15^e siècle et finit au 20^e siècle, entre l'apparition de la **collection** particulière chez les humanistes et la création du **Musée** public, lieu collectif, permanent et ouvert à tous, au milieu du 18^e siècle (1753 British Museum, 1793 Louvre, 1807 Académie de Venise)

- Régis Debray propose dans leurs grandes lignes des **périodes** à distinguer dans la graphosphère :

- | | |
|-----------|--|
| 1450-1550 | période du clergé et de la cure (l'Église); le peintre n'est plus un fabricant-artisan mais reste au service du commanditaire, religieux |
| 1550-1650 | période des mécènes et des princes (pouvoir, gloire); peintre de cour |
| 1650-1750 | période des monarques (puissance) et de l'Académie (hiérarchie des genres); l'artiste officiel |
| 1750-1900 | période de la bourgeoisie (nation, progrès) et du marché de l'art (marchand, galerie, exposition, catalogue, critique et revues d'art); privatisation du goût et éclatement de la hiérarchie des genres fixée par l'Académie royale (1648); l'artiste apprécié des amateurs d'art... |
| 1900-2000 | période des entreprises (profit, croissance économique), des médias et des musées ; l'artiste businessman, international |

LA FIN DE L'ÈRE MÉCANIQUE ANNONCE L'ÈRE ÉLECTRONIQUE

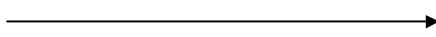
"CHRONIQUE D'UN CATACLYSME" (R.Debray, chapitre X)

LA PHOTOGRAPHIE (1820' ; 1839 naissance officielle)

Référence principale :

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935/1939], in *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.67-113/p.269-316

ARTS PLASTIQUES



INDUSTRIES VISUELLES

ŒUVRE D'ART (jusqu'au 19^e siècle)

œuvre unique et créée sur la durée

réalisée manuellement

original dont l'aura est non reproductible

création par l'imagination de l'artiste

POÏESIS

PHOTOGRAPHIE (1820' ; 1839)

image multiple et instantanée

produite automatiquement

reproduite mécaniquement : copies

"exacte" reproduction du réel

MIMÉISIS

- la photographie n'est pas la 1^{ère} image multiple (gravure) mais elle introduit l'**automatisme** dans la production et la **fidélité** de la reproduction (aspect indiciel) "la lumière remplace la main de l'artiste"; alors que la gravure est une technique, le daguerréotype est une **technologie**, un procédé mécanique de masse, industriel, donc impersonnel, "sans âme et sans esprit" (C.Baudelaire)

- la naissance officielle de la photographie en 1839 marque la longue phase de **transition** des arts plastiques aux industries visuelles

- alors que la Renaissance avait réconcilié la main et l'esprit en mettant le peintre quasiment au niveau de l'écrivain, la photographie relance l'opposition entre le mécanique et le libéral; mais sa **démocratisation** changera la donne...

- le pouvoir de l'image décroît-il avec la démocratisation du pouvoir de produire des images ? (R.Debray, p.368) en tout cas, selon les dires de Picasso à Brassai :

"La photographie est venue à point pour libérer la peinture de toute littérature, de l'anecdote et même du sujet" (Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p.60)

- il est clair que les deux images fixes, ne sont pas du même ordre :

la peinture relève de l'icône, et la photographie, de l'indice; la ph est une mise en forme d'empreinte, un compromis entre **création et reproduction**; la lumière ne dessine ni n'écrit; le "crayon de la nature" est aveugle, il n'a ni code ni intention

- alors qu'une œuvre plastique (statue ou peinture), une fois imprimée sur papier, n'est plus elle-même, une photographie reproduite reste elle-même : avec la **reproduction imprimée**, elle trouve son plein épanouissement (cette affirmation de Debray s'oppose donc à celles d'André Malraux au sujet du musée imaginaire)

- l'**aura** de la photographie, selon Debray, est liée à l'imprimé, dont la presse : "La photo d'art démultiplie l'œuvre unique, mais le bon instantané du photo-reporter est lui-même unique. S'il a désenchanté l'image manuelle, l'appareil photo a réenchanté l'événement via le "document sensationnel". Le merveilleux machinique, c'est le scoop. Non plus l'invu mais le "jamais vu". L'instant qu'on ne verra pas deux fois." (R.Debray, p.372)

LE CINÉMA (1895)

- le cinéma devient vite l'art de **référence** du 20^e siècle, intégrant les autres formes d'art, proche de l'évolution des sciences et techniques, assurant la communion des spectateurs, et le plus adapté à la médiasphère de l'époque (l'automobile, l'électricité, l'ère de la vitesse de la lumière...)

- le cinéma offre le bien de consommation le plus magique qui soit : le **rêve** (McLuhan); la distribution et la diffusion d'un film montrent bien que le cinéma fait partie de l'**industrie culturelle** et annonce le fonctionnement des **médias de masse**

VERS LE VIDÉOSPHERE :

RADIO (se popularise progressivement dès 1920, surtout dès les années 1930)

TÉLÉVISION (se popularise vers 1950 aux USA et vers 1960 en Europe)

- la radiodiffusion est selon Mc Luhan le premier moyen de **retribalisation**

- puis se développe la télévision noir/blanc, la TV en **direct** (1952, couronnement d'Elisabeth II) et en **couleurs** (1968, les Jeux Olympiques) : on observe les effets de retribalisation et de communion en temps "réel"

- plus la vidéosphère s'impose au milieu du 20^e siècle, plus la photo et le cinéma rejoignent la graphosphère : par ex. crise du photoreportage dans les années 1960 (concurrence de la TV)

3) L'ÈRE ÉLECTRONIQUE, L'AUTOMATION (Mc Luhan)

Dès les années 1950, le monde de l'**automation** se développe :

automatisation, les machines "autonomes" remplacent le travail de l'homme;

cybernétique, sciences, techniques de **commande** et de **contrôle** des processus;

circulation de l'information, grâce à l'électricité et aux médias de masse →

industrie des biens de consommation fonctionne comme celle du divertissement

→ coexistence forcée par les nouvelles technologies de l'information (NTIC)

→ communication de masse, interdépendance totale, l'homme est retribalisé

→ espace de la relativité restreinte d'Einstein (1905), espace virtuel des réseaux, village global interplanétaire :

champ total de relations simultanées

net=cerveau technologique de l'univers

→ temps simultané, transmission instantanée, règne de la vitesse de la lumière

→ l'ordinateur personnel (PC) prolonge le cerveau (SNC) et les 5 sens perceptifs : participation et prolongement des sens à l'extérieur de l'individu; comme le suggère George Orwell dans 1984, Big Brother s'est insinué en nous

Melting-pot de citations pour illustrer le passage de l'ère mécanique à l'électrique :

"La Galaxie reconfigurée, ou la condition de l'homme de masse dans une société individualiste."
Mc LUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg*, p.320

Prolongement technologique, anesthésie des sens

"Quand l'homme, par son ingéniosité opiniâtre, prolonge en une technologie matérielle quelque partie de son être, tout le rapport de ses sens est transformé. Il se voit alors obligé de regarder ce fragment de lui-même « s'enfermer comme dans l'acier ». Et l'homme est obligé de devenir cette chose nouvelle qu'il aperçoit." *ibidem*, p.321

"Mais il est nécessaire de comprendre l'énergie des technologies et le pouvoir qu'elles ont d'isoler les sens et par conséquent d'**hypnotiser la société**. [...] Toute nouvelle technologie diminue donc l'interaction des sens et la conscience, et plus précisément dans le domaine nouveau des innovations où se produit une sorte d'**identification du sujet et de l'objet**. En se conformant comme un somnambule à la nouvelle forme ou à la nouvelle structure, le témoin est d'autant moins conscient de la dynamique de la révolution qu'il y est **plongé** plus profondément" *ibidem*, p.329

"On ne saurait citer d'exemple plus extrême de cette illusion que l'image que nous nous faisons actuellement de la **télévision** comme du dernier avatar du modèle mécanique ou cinématographique de traitement de l'expérience par répétition. Dans quelques décennies, il sera facile de décrire la **révolution** qu'a provoquée dans la perception et la motivation humaines la contemplation du nouveau treillis en **mosaïque** qu'est l'image de télévision." *ibidem*, p.329-330

"Il est possible d'instaurer, dans ces régions [Russie, Hongrie], une production moderne, mais la création d'une **économie de marché** capable d'absorber ce qui sort des chaînes de montage suppose une longue période de **transformation psychique**, c'est-à-dire une période de changement des rapports de la perception et des sens." "Une société enfermée à l'intérieur d'un rapport sensoriel déterminé est tout à fait incapable d'imaginer un autre état de choses." *ibidem*, p.328-9

"Pope avait vu que la **conscience tribale** sommeillait au cœur de la nouvelle culture de masse qu'était l'industrie du livre. La langue et les arts allaient cesser d'être les agents premiers de la perception critique et devenir le simple emballage d'une crue de denrées verbales. [...] En conformité avec la **transe automatique**, ou « **robo-centrisme** », qu'avait prédite Pope, Smith affirma que les lois mécaniques de l'économie s'appliquaient également aux choses de l'esprit [...]" *ibidem*, p.324

"C'est-à-dire que l'intellectuel ne va plus régir la perception et le jugement individuels, mais plutôt explorer et transmettre la **non-conscience massive de l'homme collectif**. [...] Désormais, la littérature sera en conflit avec elle-même et avec le mécanisme des motivations et des buts conscients. La matière de la vision littéraire, en effet, sera collective et mythique, pendant que les formes d'expression et de communication littéraires seront individuelles, segmentaires et mécaniques. La vision sera **tribale et collective**, l'expression privée et vendable. Ce dilemme continue, encore aujourd'hui, à déchirer la conscience occidentale. L'Occidental sait que ses valeurs et ses modalités sont le résultat d'un **alphabétisme intense**. Et cependant, les moyens même de diffuser ces valeurs, par la technologie, semblent les nier et les renverser. [...] Il se peut que ce soit la nouvelle technologie **électrique**, par son caractère profondément **organique**, qui nous libère du dilemme, comme le pressentait Joyce." *ibidem*, p.325

"A mesure que la société capitaliste se définissait, la littérature devenait une denrée de consommation. Le public devenait mécène. L'**art** changeait de rôle, cessant d'être un guide de la perception pour devenir un des charmes de l'existence, **une marchandise courante**." *ibidem*, p.332

"Rétrospectivement, il se peut fort bien que nous soyons obligés d'admettre que c'est l'âge des marchés de masse qui a créé les conditions préalables à un **ordre mondial** de la beauté tout autant que des denrées de consommation." *ibidem*, p.333

"L'expérience du nouvel âge électronique et organique, dont les grandes lignes nous apparaissent de plus en plus clairement, rend complètement intelligible l'âge mécanique qui l'a précédé. Les miracles de la production de masse deviennent entièrement compréhensibles, maintenant que la ligne de montage s'efface devant les nouveaux modèles d'information, synchronisés par ruban magnétique. Par contre, les inventions de l'automatisation, qui créent des collectivités sans travail et sans propriété, nous enveloppent dans de nouvelles **incertitudes**." *ibidem*, p.333

"Aujourd'hui, la science et la méthode qui sont les nôtres ne tendent pas vers un point de vue [fixe], mais s'efforcent plutôt de découvrir comment ne pas avoir de point de vue : ce n'est pas une méthode de bornage et de perspective, mais plutôt de "champ" **ouvert** et de jugement en suspens. Cette méthode-là est désormais la seule valide dans les conditions de **mouvement simultané de l'information et d'interdépendance humaine totale que crée l'électricité**." *ibidem*, p.334

"Le message c'est le médium"

"[...] le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie." Mc LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias*, p.25

"En effet, le « message » d'un médium ou d'une technologie, c'est le **changement** d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines" *ibidem*, p.26

"[...] c'est le **médium** qui façonne le mode et détermine l'échelle de l'activité et des relations des hommes. Les **contenus** ou les **usages** des médias sont divers et sans effet sur la nature des relations humaines." *ibidem*, p.27

"Kenneth Boulding traite de cette question dans *The Image*, où on peut lire : « La signification d'un message, c'est le changement qu'il produit dans l'image. » Le souci de l'*effet* plutôt que du sens est un changement fondamental à notre époque électrique, car l'effet touche la totalité d'une situation et non plus un seul plan du flux de l'information. La loi britannique reconnaît cette **différence entre l'effet et le contenu** : « Plus ce qui est dit est vrai, plus le libelle est diffamatoire. »" *ibidem*, p.45

Village global interplanétaire ; automatisation

"La nouvelle cité magnétique mondiale sera statique et « iconique » ou englobante." *ibidem*, p.59

"C'est le principe de fractionnement, qui est l'essence même de la technologie mécanique, qui façonnait les structures de travail et d'association des humains. L'essence de la technologie de l'**automatisation** est tout à l'opposé. Elle est **englobante** et profondément **décentralisatrice**, alors que la machine était fractionnelle, centralisatrice et superficielle dans son façonnement des relations humaines." *ibidem*, p.26

"[...] dans l'industrie, l'automatisation remplace la division des opérations par l'**entrelacement organique des toutes les fonctions** de l'ensemble. La bande magnétique succède à la chaîne de montage. Dans le nouvel âge électrique de l'information et de la production programmée, même les articles de consommation courante présente chaque jour davantage un caractère d'information [...]" *ibidem*, p.56-57

"Le message de la lumière électrique, comme celui de l'énergie électrique pour l'industrie, est absolument radical, décentralisé et enveloppant. La lumière et l'énergie électriques, en effet, sont distinctes des usages qu'on en fait. Elles **abolissent le temps et l'espace dans la société**, exactement comme la radio, le télégraphe, le téléphone et la télévision, et imposent une participation en profondeur." *ibidem*, p.27

"La **vitesse** de l'électricité appelle une structuration organique de l'économie globale, tout comme la mécanisation par l'imprimé et par la route a conduit jadis à l'acceptation de l'unité nationale." *ibidem*, p.398

"En des conditions d'**accélération** extrême du mouvement, toutefois, c'est la spécialisation de l'espace et des matières qui redisparaît. Avec l'automatisation, on n'assiste pas qu'à la disparition des emplois et à la réappropriation de rôles complexes : en rendant l'information instantanément disponible, l'électricité met un terme à la spécialisation séculaire [...] L'automatisation est information : non seulement elle abolit les emplois dans le monde du travail, mais elle abolit les disciplines dans celui de l'éducation. Mais elle n'abolit pas le monde de l'éducation. Le travail de l'avenir, à l'âge de l'automatisation, consistera à **apprendre sa vie** plutôt qu'à la gagner. C'est là une constante désormais familière de la technologie électrique en général, qui abolit les anciennes divisions entre la culture et la technique, l'art et commerce, le travail et le loisir." *ibidem*, p.391-392

"L'automatisation n'est pas une extension des principes mécaniques de fragmentation et de séparation des opérations. Elle est plutôt une invasion du monde mécanique par l'**instantanéité** de l'électricité. C'est pour cette raison que les spécialistes de l'automatisation la décrivent comme une **façon de penser** tout autant qu'une façon de faire. La synchronisation instantanée de nombreuses opérations a éliminé l'ancien modèle mécanique fait d'opérations en succession linéaire. [...] L'automatisation, ou cybernation, agit sur les éléments et les constituants du processus industriel et commercial exactement comme la radio et la télévision sur les individus qui forment le public, en les fusionnant en un processus d'**interrelation**. [...] Telle est également la nature des « **mass-media** ». Cette appellation ne se rapporte pas à la grandeur de leur public, mais plutôt au fait que tous les individus qui forment ce public s'y trouvent impliqués en même temps. Avec l'automatisation, l'industrie des biens de **consommation** a le même caractère structural que celle du **divertissement** en ce sens que toutes deux se rapprochent d'une situation d'information instantanée." *ibidem*, p.394

"Dans le circuit de l'automatisation, en effet, **le consommateur devient producteur**, tout comme le lecteur de la mosaïque qu'est la presse télégraphique fait, ou même est, sa propre actualité." *ibidem*, p.395

"L'idée même de la communication comme **interaction** est inhérente à l'électricité, qui combine dans une diversité intense et l'**énergie** et l'**information**." *ibidem*, p.399

"Les technologies de spécialisation détribalisent.
La technologie électrique, non spécialisante, elle, retribalise." *ibidem*, p.43

Les médias chauds et froids ; l'hybridation des médias

"Il existe un principe fondamental qui différencie les médias chauds comme la radio ou le cinéma des médias froids comme le téléphone ou la télévision. Un médium est chaud lorsqu'il prolonge un seul des sens et lui donne une « haute définition ». En langage technique de télévision, la « haute définition » porte une grande quantité de données. Visuellement une photographie a une haute définition. Un dessin animé, lui, a une faible définition parce qu'il ne fournit que très peu d'information. [...] La parole est un médium froid de faible définition parce que l'auditeur reçoit peu et doit beaucoup compléter. Les médias chauds, au contraire, ne laissent à leur public que peu de blancs à remplir ou à compléter. Les médias chauds, par conséquent, découragent la participation ou l'achèvement alors que les médias froids, au contraire, les favorisent." *ibidem*, p.42

"Comme la fission ou la fusion, les croisements ou **hybridations des médias** libèrent une énergie et une puissance nouvelles immenses." *ibidem*, p.69

"[...] les médias, en tant que prolongements de nos sens, établissent de nouveaux rapports non seulement entre nos sens à nous, mais aussi entre eux-mêmes, quand ils influent les uns sur les autres." *ibidem*, p.74

"L'hybridation ou la rencontre de deux médias est un moment de vérité et de découverte qui engendre des formes nouvelles. Le parallèle entre deux médias, en effet, nous retient à une frontière de formes et nous arrache à la narcose narcissique. L'instant de leur rencontre nous libère et nous délivre de la torpeur et de la transe dans lesquelles ils tiennent habituellement nos sens plongés." *ibidem*, p.77

"Nous avons déjà traduit ou **prolongé notre système nerveux central** dans la technologie électromagnétique : nous n'aurions qu'un pas de plus à faire pour transférer aussi notre **conscience** au monde des ordinateurs." *ibidem*, p.84

"Un des aspects fondamentaux de l'âge de l'électricité, c'est qu'il instaure un **réseau global** qui possède plusieurs des caractéristiques de notre système nerveux central. Le système nerveux central n'est pas qu'un simple réseau électrique : il constitue un seul et même **champ unifié** de perception. Comme l'ont fait observer certains biologistes, le cerveau est le point d'interaction où s'échangent et se traduisent toutes sortes d'impressions et de perceptions, et qui nous rend capables de *réagir à l'univers dans sa totalité*. Naturellement, quand intervient la technologie électrique, l'extrême diversité des opérations sociales et industrielles et de leur portée respective se ramène rapidement à un état unique. Cette **unité organique d'interaction des processus**, que l'électromagnétisme provoque dans les domaines et les organes d'action les plus divers et les plus spécialisés, est le contraire même de l'organisation que l'on trouve dans une société mécanisée." *ibidem*, p.393

3) VIDÉOSPHERE : LE VISUEL ou plus précisément L'AUDIOVISUEL (R. Debray)

- l'audiovisuel est l'**image-écran** (moniteur ou écran plat), fugitive, éphémère
- la représentation picturale (basée sur l'illusion) visant l'immortalité est remplacée par l'**expérimentation**, ce qui fait **événement**, l'actualité, ce qui distrait ou étonne
→ la nouveauté remplace la beauté de l'œuvre, l'actualité remplace l'immortalité
- l'**image-perception** remplace l'image-chose (œuvre d'art) et l'image-être (idole)
- l'image audiovisuelle est avant tout **simulation** et l'englobant ultime est le **virtuel**; l'image devient son propre référent, c'est l'ère du **simulacre** (copie sans original)
- la vidéosphère ne marque pas l'apogée mais la fin de la "**société du spectacle**" (Guy Debord, 1967) et des images mécaniques, reproductibles : photo, cinéma, tv cèdent le pas à l'ordinateur et aux NTIC → "**machine de vision**" (Paul Virilio, 1988)
- l'audiovisuel marque le passage de l'individu (la personne ponctuelle, l'être), à l'**environnement** global, le milieu : l'andocratie est remplacée par la **technocratie**
- le génie de l'artiste cède le pas aux promesses de la publicité : **industrie visuelle**
- l'**économie**, le pouvoir d'achat, décident de la valeur de l'image
- "Being good in business is the most fascinating kind of art" "Why do people think artists are special. It's just another job" Andy Warhol, célèbre **artiste-businessman** !