

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RFEA&ID_NUMPUBLIE=RFEA_109&ID_ARTICLE=RFEA_109_0039

Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ?

par Kamila BENAYADA et François BRUNET

| Belin | Revue française d'études américaines

2006/3 - N° 109

ISSN 0397-7870 | ISBN 2-7011-4489-4 | pages 39 à 53

Pour citer cet article :

— Benayada K. et Brunet F., Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ?, Revue française d'études américaines 2006/3, N° 109, p. 39-53.

Distribution électronique Cairn pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Histoire de l'art et *Visual Culture* aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ?

Kamila BENAYADA
(Orléans)

François BRUNET
(Paris 7-Denis Diderot)

mots-clés/key-words

Culture visuelle
États-Unis ;
Études visuelles ;
Histoire de l'art ;
Histoire des images ;
Contextualisation ;
Mitchell, William J.T.

*

Visual Culture
United States ;
Visual Studies ;
Art History ;
History of Images ;
Contextualization ;
Mitchell, William J.T.

This co-authored paper seeks to describe a recent epistemological trend in both American art history and visual culture studies, i.e. the tendency towards de-estheticizing art and visual culture and re-contextualizing visual works in social, cultural, and political terms. The first part of the paper examines more specifically the concerns and methods adopted in a number of recent prominent books and exhibitions on American art. It emphasizes an increasing appeal to broad contextualization and a growing skepticism with the traditional quest for "Americanness" in American art. The second part deals with similar trends in the field of visual culture. It registers a predominantly theoretical and political approach, which it attributes to the inspiration of W.J.T. Mitchell's pioneering work. Finally, the relevance of these trends to the field of American studies in France is emphasized, especially with regard to the predominantly traditionalist conception of art and art history in the French academia.

Cet article à quatre mains se propose de décrire une évolution épistémologique qui se dégage, aux États-Unis, des pratiques récentes de deux champs d'études distincts mais liés et aujourd'hui traversés par des tendances communes. Le premier, vénérable, est l'histoire de l'art ; il ne sera question ici que de l'historiographie américaine de l'art américain. L'autre, de naissance récente et beaucoup moins bien défini, est le champ qu'on appelle aux États-Unis *Visual Studies*, *Visual Culture Studies*¹. Il se présente, au moins à première vue, comme une extension du regard critique et historique à tous les types d'images (ou à la « visualité » en général, notamment dans l'espace urbain), ainsi qu'à leurs rapports avec texte et langage. L'évolution que nous discernons, à la fois de méthode et de fond, est caractérisée par une certaine marginalisation du jugement esthétique

devant l'œuvre (ou l'image), au profit d'approches contextualisantes et sociologiques qui tendent, entre autres choses, à souligner le statut et le rôle politiques de la culture visuelle et à remettre en cause frontières et hiérarchies établies. Nous donnerons d'abord un aperçu de l'historiographie américaine récente de l'art américain, avant de présenter certains aspects saillants – au moins du point de vue français – des études de *Visual Culture*. L'un des enjeux concrets de cette présentation est d'interroger la pertinence d'une telle évolution pour les pratiques d'enseignement et de recherche des américanistes français, notamment civilisationnistes. À certains égards, la vogue des *Visual Studies*, comme celle des *Cultural Studies* dont elle dérive pour partie, peut sembler valider une certaine tendance contextualisante et « pluridisciplinaire » des études de civilisation américaine en France – alors que celles-ci ne partagent guère, voire ignorent, l'axiomatique théorique et politique qui y préside. D'un autre côté, la propédeutique de la *Visual Culture* ne fait pas forcément avancer le projet, plus convaincant peut-être, d'une histoire des images.

Tendances récentes de l'historiographie américaine de l'art : contextualisation et approche sociologique

Certains auteurs américains, comme John Davis dans son remarquable essai de synthèse de l'historiographie récente, ou Frances Pohl dans son « histoire sociale » de l'art américain (2002), estiment que depuis la fin de la guerre froide, l'histoire de l'art américain, mais également les producteurs eux-mêmes, se sont libérés de la pression du motif nationaliste qui a longtemps dominé, et qui domine encore parfois, l'art américain et la réflexion critique à son sujet. D'une façon plus générale, selon Wanda Corn, cette évolution traduit la volonté d'intégrer la diversité américaine dans l'analyse et de s'éloigner des hiérarchies traditionnelles. Il en résulte une multiplicité de discours sur l'art où l'on constate la volonté d'aller au-delà des discours reçus et, en particulier, de remettre en question les hiérarchies de genres et de périodes, ainsi que la hiérarchie consacrée des institutions qui encadrent et rendent publiques les productions artistiques. Commune à ces nouvelles approches qui n'hésitent pas à se qualifier de « révisionnistes » (voir par exemple Bjelajac 9), la contextualisation fait un grand retour dans les analyses et les histoires de l'art, sous la forme d'une analyse sociologique des œuvres qui rapproche ainsi l'histoire de l'art des *Cultural Studies*. Cette orientation n'est certes pas entièrement nouvelle, même lorsqu'elle s'accompagne d'un mouvement, dans les cursus universitaires, de l'histoire de l'art comme discipline vers les études américaines comme champ plus large. Mais elle implique une reformulation du statut et du dessein de l'art, qui n'est plus perçu comme phénomène uniquement

individuel, mais comme un acte collectif dans sa destination et son interprétation. L'histoire de l'art dépasse donc ici l'approche biographique, l'établissement de liens entre artistes, œuvres, et époques, ou l'analyse formelle, pour devenir une étude idéologique de l'œuvre et des tensions qu'on peut y lire entre acquiescement et critique, entre engagement et distance, où l'œuvre est le lieu de revendications esthétiques mais également sociales, raciales, ethniques, ou sexuelles. L'art est donc envisagé comme lieu d'enjeux qui dépassent le domaine esthétique pour se rapprocher de celui du pouvoir ou des pouvoirs. Et le but que se donne cette nouvelle histoire de l'art est de déconstruire, pour les reconstruire, à la fois l'acte d'observer une œuvre et celui de la présenter, de la mettre en scène, comme celui de présenter et de mettre en scène l'artiste lui-même.

Cette évolution a de quoi intéresser les américanistes travaillant dans le domaine de l'art. En effet, la tendance à la contextualisation accrue, presque systématique, des œuvres en histoire de l'art et le chevauchement, aux États-Unis, des champs de l'histoire de l'art et de la sociologie de l'art, font que les américanistes français travaillant sur l'art peuvent s'intégrer plus facilement dans le champ américain que dans le champ français de l'histoire de l'art, qui reste majoritairement acquis à des méthodes plus traditionnelles. Par ce biais, on pourrait même espérer un rapprochement entre américanistes et historiens de l'art en France².

On examinera tout d'abord la question de l'«américanité» dans l'art. Certains auteurs font un lien entre la quête d'américanité dans l'art et le nationalisme de la guerre froide. C'est le cas, par exemple, de Frances Pohl. Il faudrait nuancer ce parallèle: la quête d'américanité et la recherche de traits caractéristiques dans l'art américain sont une préoccupation qu'ont partagée les artistes eux-mêmes, les critiques et les historiens depuis la fin du XVIII^e siècle, voire avant l'Indépendance. Censures et autocensures, discours codés et ambiguïtés ne sont pas des phénomènes réductibles à l'après-maccarthysme, et l'une des fonctions de l'histoire de l'art est de le souligner et de révéler les lectures multiples des œuvres. La vogue de l'expressionnisme abstrait et du *High Modernism*, à partir des années 1950, a pu marginaliser un temps la lecture référentielle de la peinture; pour autant, elle n'a nullement empêché une lecture nationaliste ou américaniste de l'expressionnisme abstrait, et les critiques postérieurs ont eu beau jeu de souligner la nature idéologique du formalisme de la critique et de l'histoire de l'art pendant la guerre froide. Les analyses récentes tendent ainsi à suggérer que la lecture idéologique des œuvres est presque toujours nécessaire: alors que l'affiliation politique des artistes, notamment si elle penchait vers la gauche, était naguère passée sous silence de façon quasiment systématique, les prises de position politiques sont aujourd'hui systématiquement réexaminées et les œuvres sont analysées comme signes idéologiques, à la fois expressifs et révélateurs, selon

David Bjelajac, d'intérêts et de valeurs sociaux et politiques. La mise en contexte permet par exemple de souligner, au risque d'un certain schématisme parfois, les pressions politiques, religieuses, sociales d'une Amérique protestante et patriarcale sur la production artistique. Elle permet également de souligner l'aspect idéologique du regard, qui reflète les luttes de pouvoir entre la côte atlantique, lieu de production et de consommation de l'essentiel de l'art depuis deux siècles, et le reste du pays. Le centre de gravité du champ artistique a en effet longtemps été situé à New York, mais aujourd'hui, il a glissé vers l'Ouest, et ce glissement s'accompagne d'une problématisation du rôle de New York et de son long monopole dans les définitions des hiérarchies de l'art (voir, par exemple, le livre d'Angela Miller). Les recherches actuelles portent donc autant sur la création que sur la réception et cherchent à révéler l'aspect arbitraire de la construction de l'américanité dans l'art américain. On est loin de l'histoire de l'art américain comme évolution (linéaire) vers l'innovation et le modernisme. Les œuvres et les discours qui les environnent sont lus comme supports de constructions idéologiques liées à des contextes politiques et sociaux particuliers. C'est le cas dans l'histoire culturelle de l'art américain de David Bjelajac, ou encore dans l'ouvrage de Walter Kalaidjian sur la culture américaine de l'entre-deux-guerres.

Si l'on y regarde de plus près, l'«américanité» des œuvres d'art reste une question centrale, mais elle a évolué en intégrant différentes préoccupations identitaires. La notion d'identité s'est sans doute précisée, méthodologiquement parlant, mais elle est aussi devenue plus floue du fait même de la problématisation à laquelle elle a été soumise : alors que l'on recherchait une expression «américaine» spécifique, du côté des producteurs comme du côté des historiens et critiques, on est passé à une recherche identitaire qui tient compte des appartenances multiples (minorités ethniques et raciales, communautés homosexuelles, féminisme...). Il y a ainsi un mouvement centripète de réflexions qui jusqu'alors étaient aux marges de l'analyse de l'art. En même temps, l'analyse des identités est elle-même une analyse culturelle : comme l'écrit Wanda Corn, la vie des artistes se lit comme un texte culturel ; leurs comportements, leurs choix, leurs goûts sont à la fois individuels et culturels (Corn xix). Jonathan Weinberg, dans *Ambition and Love in Modern American Art*, met en relief les liens entre célébrité, opinion publique et scandale et montre comment l'artiste, en cherchant à séduire le public, joue sur le regard qu'on lui porte. Weinberg tente d'analyser ce regard en examinant tout ce qui peut l'influencer. Pour lui, la *gender theory* est un outil interprétatif précieux qui permet d'analyser les relations entre artistes, collectionneurs, marchands, critiques et publics, l'identité sexuelle étant perçue comme élément central dans la question de la production artistique et sa réception. John Davis remarque cependant que les identités homosexuelles ne sont plus soulignées et sont au contraire intégrées au discours central,

l'homosexualité n'étant plus perçue comme marginale. Ce n'est pas le cas, toujours selon Davis, des identités latino-américaines, et il y a, selon lui, encore beaucoup à faire pour comprendre l'interaction entre cette identité minoritaire, l'intégration dans la société américaine, d'éventuelles revendications féministes et les productions artistiques des Latino-Américains. De manière plus générale, beaucoup de recherches récentes portent sur ce qui constitue l'identité et sur la question de savoir comment elle contribue à la création et à son aspect idéologique, à travers des visions du monde et des discours personnels. Ainsi, les tensions entre le contenu idéologique et collectif de l'œuvre et le fait qu'elle reste une expression individuelle, personnelle, de l'artiste sont au centre des préoccupations de cette histoire de l'art imprégnée d'un questionnement identitaire.

De même que le statut de l'artiste est problématisé, l'histoire de l'art s'interroge sur le statut de l'œuvre d'art elle-même, ce qui peut mener à des analyses inattendues. Les années 1980 et 1990 ont vu la production d'un très grand nombre de monographies sur des artistes consacrés ou au moins connus, mais aujourd'hui ce type de préoccupation est en régression. Une réaction de rejet de l'élitisme (souvent perçu comme européen) de l'histoire de l'art traditionnelle explique peut-être l'évolution de la recherche vers l'analyse d'artistes moins connus, ou de médias moins étudiés, comme le patchwork, les abécédaires, l'artisanat, à la fois au long de l'histoire de la république, et chez les peuples amérindiens. Alors que l'historiographie «révisionniste» de l'art d'après-guerre a écarté les paradigmes du *High Modernism*, son nationalisme, son machisme, l'unicité de sa vision et son refus de contextualiser la production artistique, on trouve aujourd'hui des positions critiques parfois extrêmes, dans lesquelles, à partir du rejet de la dichotomie culture savante / culture populaire, toute forme d'expression est assimilée à de l'art. C'est le cas chez l'anthropologue Richard L. Anderson, qui distingue entre arts populaires et arts savants en donnant aux derniers une dimension idéologique qu'il ne trouve pas dans les arts populaires. Inversement, cependant, des auteurs comme Pohl ou Bjelajac analysent le contenu idéologique de productions artisanales, «populaires», de façon tout à fait convaincante.

La contextualisation, bien qu'elle se soit beaucoup développée depuis une quinzaine d'années, n'est en rien nouvelle. Elle est inscrite dans la lecture des œuvres et dans la pratique des artistes eux-mêmes, en particulier au XIX^e siècle, puis dans les années 1930, et depuis les années 1960. L'art est perçu, aux États-Unis, de façon quasiment continue, comme un phénomène collectif qui répond à des aspirations particulières au lieu et à l'époque. Il est collectif à la fois dans la pratique récente qui repose sur la participation active des communautés auxquelles les œuvres s'adressent, et dans la réception. L'histoire de l'art s'interroge ainsi sur le rôle des musées dans la formation du regard, et sur la relation entre idéologie et pédagogie. C'est le

cas chez Frances Pohl, Wanda Corn, et surtout Allan Wallach. De même qu'on analyse le rôle social de l'œuvre, on s'interroge sur la socialisation de l'œuvre d'art, la façon dont elle est rendue publique, et la façon dont le public se l'approprié. Or les musées ont tenté de suivre cette inflexion de l'historiographie. L'exposition du Whitney Museum of American Art, *The American Century* (1999), en est un exemple réussi : la contextualisation y était peu critique, mais le catalogue mettait en parallèle les productions artistiques et la culture populaire, ce qui était un début de contextualisation (Haskell). Inversement, l'exposition de 1991 au National Museum of American Art, *The West as America*, qui avait fait scandale par sa lecture «révisionniste» du mythe de l'Ouest, inspirée par la *New Western History* (Truettner), peut être considérée à cet égard comme un échec : cette exposition ne tenait pas compte, dans sa relecture critique du mythe, de l'importance de ce mythe aux yeux du public. Un décalage était apparu entre le regard des spécialistes et celui du public, entre la pente révisionniste du champ et l'attachement du public à des mythes que le champ avait contribué à créer. Le sens que voyaient le public et la presse dans les œuvres présentées s'éloignait du sens que voulaient y faire émerger les conservateurs et les historiens ayant contribué au catalogue.

Est-ce à dire que le champ ne s'adresse qu'à lui-même et que cette tendance critique est limitée car elle ne peut pas atteindre le public ? Cela semble être la conclusion des musées de la Smithsonian Institution, qui sont revenus, depuis *The West as America*, à des présentations et des catalogues moins audacieux. Le travail des historiens de l'art sur le regard et l'acte de présenter, de mettre en scène une œuvre, pourra peut-être permettre aux musées de revenir à une conception moins traditionaliste de leur travail.

La pratique muséographique est aujourd'hui conjuguée à la problématique de la construction de la mémoire et de l'identité, ou plutôt des mémoires et des identités (comme en témoigne, entre autres exemples, le nouvel American Indian Museum de la Smithsonian) ; et ceci implique que soit mis au premier plan le rôle des musées, à travers leur histoire, dans la propagation des symboles visuels du pouvoir. Les musées sont conscients de ce qui fut longtemps leur fonction, mais parviennent difficilement à concilier les exigences du champ, celles du public, qui les perçoit comme lieu de loisir, celles du monde des affaires qui est de plus en plus impliqué dans celui de la culture, et enfin les exigences plus directement idéologiques de l'exportation de la culture. John Davis s'interroge de façon pertinente sur les conséquences à terme de ces tensions, dans la mesure où l'essentiel des publications dans le domaine de l'histoire et l'analyse de l'art vient des musées. Le souci propre au champ de l'histoire de l'art de rompre avec les façons traditionnelles de voir ne coïncide pas toujours avec les objectifs multiples des institutions chargées de montrer les œuvres.

Les américanistes français, pour peu qu'ils s'intéressent à la théorie, peuvent également être intéressés par les références théoriques de cette contextualisation, qui font largement appel à ce que François Cusset appelle la « French theory », et en particulier à Bourdieu, Barthes, et Foucault, mais également à la philosophie allemande. Le champ artistique est volontiers conçu comme un champ de tensions bourdieusiennes, et les relations entre artistes, ou entre artistes et institutions, sont envisagées sous le point de vue d'un conflit dont l'enjeu est la position dominante dans le champ. C'est le cas par exemple chez Susan Platt dans son étude de l'art des années 1930. L'histoire de l'art américaine est de plus en plus interdisciplinaire et elle intègre les résultats de la recherche en histoire sociale, en anthropologie, en sociologie du pouvoir, tout en s'intégrant à son tour dans les études américaines. On notera que l'analyse institutionnelle, composante importante de la contextualisation à nos yeux, semble moins pratiquée dans le domaine de l'histoire de l'art.

Cette orientation de l'histoire de l'art vers une analyse des relations entre art et pouvoir contribue à constituer le champ artistique en un champ de pouvoir alternatif, alors qu'au XIX^e siècle il était, pour faire vite, l'une des composantes du champ du pouvoir – ou tout du moins le cadre d'une aspiration à intégrer le champ du pouvoir. Cela dit, la problématisation des sources de l'histoire, de sa construction, de ses catégories et hiérarchies, l'intégration des discours de la diversité et la subversion des stéréotypes culturels trahissent aussi un souci du « politiquement correct » qui atténue considérablement l'aspect subversif de ce « révisionnisme ». On retrouve donc dans l'historiographie de l'art américain la même tension entre acquiescement et critique que la recherche tente d'isoler dans l'histoire de l'art américain. L'histoire de l'art elle-même est autant idéologique que l'objet de son analyse. Ce constat rend la contextualisation essentielle, et fait de l'art, comme de l'histoire de l'art américain, un objet de recherche de choix pour les américanistes français.

Visual Culture et histoire des images

Les tendances soulignées ci-dessus dans l'historiographie américaine de l'art – contextualisation accrue, redéfinition de l'art comme objet social et politique – se retrouvent, de façon exacerbée, dans le champ nébuleux des études sur l'image et la culture visuelle (*Visual Studies*, *Visual Culture Studies*). Ce champ a émergé dans la production éditoriale et les programmes universitaires, aux États-Unis mais aussi en Grande-Bretagne, depuis les années 1990 (Barnard, Hall, Mirzoeff 1999 et 2002 ; Sturken, Elkins). Il a partie liée avec l'histoire de l'art, dont il peut apparaître à la fois comme une extension et une critique. Parfois étiqueté aussi *history of images*, il constitue actuellement, aux États-Unis, le principal vecteur de

recherche en vue du projet d'une histoire des images, même si, on va le voir, il ne correspond pas forcément aux exigences, notamment historiques, qui devraient à notre sens être celles d'un tel projet.

Dans son remarquable essai de synthèse, déjà cité, sur les tendances récentes de la recherche sur l'art américain, John Davis souligne que les études de *Visual Culture* tendent à se définir ou du moins à être appréhendées comme «everything studies» (Davis 560), au sens large où elles tendent à englober tout le champ culturel et tous les paradigmes en vigueur. Ce champ protéiforme peut cependant, selon l'historien de l'art, se réduire à trois grandes tendances : a) une histoire (sociale) des images qui entend combattre la démarche de canonisation propre à l'histoire de l'art, élargir son objet à toutes les imageries et interroger la valeur culturelle des images (par opposition à leur valeur esthétique) ; b) une histoire (intellectuelle et culturelle) de la vision à l'époque moderne, identifiée aujourd'hui aux travaux de Jonathan Crary (et, avant lui, à ceux de Michael Baxandall, Svetlana Alpers et Michel Foucault), et qui interroge le caractère socialement construit de la vision et des spectacles ; c) une critique pluridisciplinaire de ce que Nicholas Mirzoeff appelle «the postmodern globalization of the visual as everyday life», qui examine le champ des images comme économie sociale et politique. Davis ajoute à ce survol des remarques importantes : ces diverses variétés de *Visual Culture* ont en commun de privilégier le texte sur l'image, de faire échec à l'attention traditionnelle des historiens d'art (notamment américanistes) à la matérialité des objets, et, d'une certaine façon, de proposer à ces historiens américanistes, en aplatissant la distinction art/image, un retour à leur point de départ, c'est-à-dire à la situation de 1970, où l'art américain d'avant 1950 était peu considéré ou considéré comme kitsch, et n'était guère exploré que comme un magasin d'images, destinées à illustrer tel ou tel point d'histoire et de civilisation.

On s'attardera sur le troisième type isolé par John Davis, celui qu'il identifie à Nicholas Mirzoeff mais qui est en réalité vaste et divers. Ce sont des dizaines d'introductions à la *Visual Culture* et autres *Visual Culture readers* qui ont été publiés depuis dix ou douze ans, aussi bien en Grande-Bretagne qu'aux États-Unis. Et ce «champ» est désormais enseigné un peu partout dans les premiers cycles universitaires, où il apparaît moins comme une discipline que comme une propédeutique générale, proposée aux étudiants de toutes spécialités (surtout dans les humanités mais pas seulement) comme une sorte de complément, voire d'alternative, à l'analyse textuelle, au point de provoquer un débat nourri. Quatre caractéristiques méthodologiques récurrentes de cette nouvelle critique, qui rappellent peu ou prou les penchants typiques des *Cultural Studies*, peuvent être soulignées.

1) Une priorité à la critique culturelle sur l'histoire et notamment l'histoire matérielle et institutionnelle. Les manuels de *Visual Culture*

proposent des résumés accélérés de l'histoire de l'art, des techniques, et de la culture modernes, mais là n'est pas leur but. Il s'agit plutôt de fournir aux étudiants des outils critiques pour analyser la présence et la fonction des images dans la culture contemporaine ; de promouvoir une « compétence visuelle » (*visual literacy*), et non d'inviter à la constitution ou à la révision d'une histoire des formes et des pratiques de l'image, démarche qui, dans cette mouvance, passerait plutôt pour « positiviste » et par conséquent haïssable.

2) Une priorité, concomitante à la précédente, donnée aux textes sur les images, et notamment aux textes théoriques issus du marxisme, de l'école de Francfort, du structuralisme et du post-structuralisme français. Les anthologies critiques que sont les *Visual Culture readers* (Mirzoeff 2002) présentent relativement peu d'images et n'exposent guère une histoire des formes. Ils incluent, en revanche, une gamme de textes théorico-philosophiques, de Benjamin et Adorno à Barthes, Bourdieu, Baudrillard, Debord.

3) Une tendance très forte à la lecture politique de l'image comme lieu de « négociation » des identités et des pouvoirs – le plus souvent, comme il a été noté à propos de l'histoire de l'art ci-dessus, hors de toute perspective institutionnelle. S'il est important de noter que cette tendance « récente » rejoint au fond une pente très ancienne de la culture américaine – au sens où l'art n'a jamais été apolitique aux États-Unis –, force est de constater que les études sur l'image sont aujourd'hui l'un des sites les plus féconds pour la lecture politique de la culture, de ses partages et de ses hiérarchies. À cet égard, les études de *Visual Culture* ont partie liée avec les *Cultural Studies*, avec lesquelles elles partagent de nombreuses références théoriques.

4) Au point de vue plus étroitement méthodologique, une écriture hyper-contextualisante de l'histoire des images, virtuellement confondue avec une histoire des représentations. Non seulement l'idée formaliste d'une autonomie de l'œuvre est ici honnie, voire définitivement enterrée, mais le regard rapproché sur la matérialité et l'historicité des images, des techniques et des pratiques qui les environnent – regard qui pourrait à notre sens définir l'exigence d'une histoire des images – est le plus souvent marginalisé. Ce qui occupe l'espace est, au contraire, une panoplie d'analyses plus ou moins « idéologiques » (ce terme étant utilisé de façon très souple) questionnant, avant tout, la représentation, et en premier lieu la représentation des identités, des pouvoirs, des inégalités. S'y adjoint une tendance, sans doute plus attendue, à abolir les frontières de genre, de mode, de période, de statut (*high/low*), sans parler des données biographiques ou iconographiques au sens traditionnel. Exemple saisissant de la pénétration actuelle de ces choix méthodologiques dans l'histoire de l'art, le livre récent de l'historien de l'art David Lubin, *Shooting Kennedy, JFK and the Culture of Images* (2003), définit le moment JFK comme une sorte de monade visuelle et convoque à cet effet un hallucinant et très

contestable pot-pourri de références visuelles, de la statuaire athénienne à la série télévisée *I Love Lucy* (Brunet 2004).³

Ces choix méthodologiques, critiqués aux États-Unis par certains sceptiques comme James Elkins, révèlent aussi – quoique pas toujours très explicitement – une dimension théorique et stratégique. Comme il a été souligné ci-dessus, la « théorie française » a joué et joue un grand rôle dans les entreprises de déconstruction du statut réservé de l'art comme dans les pédagogies du déchiffrement des messages visuels. Mais ces entreprises ont aussi des sources et des origines américaines. Il y aurait toute une généalogie à faire, dans l'histoire américaine de l'art américain, du regard sociologisant et idéologisant sur l'art, qu'a bien repéré Roland Tissot: déjà au XIX^e siècle avec la pression de l'enjeu nativiste, puis au XX^e avec l'influence inégalée du nationalisme, mais aussi de l'iconologisme panofskyen. Il y a par ailleurs aux États-Unis une tradition de réflexion théorique sur l'image qui, issue notamment du pragmatisme et de Peirce mais surtout de Wittgenstein, n'a jamais cessé de mettre au centre de son questionnement la question (logique plutôt qu'idéologique, cette fois) de la représentation.

Cette tradition rencontre déjà le politique quand il s'agit d'identifier les critères de ce qui est art et ce qui ne l'est pas, comme on le voit chez Nelson Goodman et, dans une autre perspective, Arthur Danto. Mais elle a reçu depuis une vingtaine d'années une impulsion très puissante à travers le travail théorique de W.J.T. Mitchell et de la revue qu'il dirige, *Critical Inquiry*, travail situé au croisement de la philosophie du langage et de la « théorie française ». Sans entrer ici dans un exposé détaillé des thèses de Mitchell, exposées notamment dans *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986) et *Picture Theory* (1994), deux ouvrages non traduits en France (Brunet 2005), on peut souligner deux aspects par lesquels Mitchell a influencé considérablement les évolutions dont il est question ici. Le premier est la thèse de l'essence politique de l'image ou tout du moins du face-à-face langage/image (Mitchell 1986): non seulement la lecture des images requiert de comprendre les appareils de pouvoir qui les encadrent, mais la définition même du couple mot/image, fondatrice pour toute la tradition occidentale et notamment anglo-américaine de pensée sur l'art, ne se comprendrait que dans sa liaison à la problématique du politique, de la liberté et du pouvoir (voir les analyses de Burke et Marx dans Mitchell 1986). Il est donc nécessaire, selon Mitchell, de reconnaître le politique comme condition première de tout regard sur l'image, *a fortiori* sur l'art; et cet axiome théorique est devenu un véritable plan de bataille, pour Mitchell et les études de *Visual Culture*, face à la montée du néo-conservatisme et à ses usages de l'image télévisée dans l'ère Reagan-Bush.

Le deuxième aspect est la thèse, défendue dans les premières pages de *Picture Theory*, d'un *visual turn* ou tournant visuel analogue au *linguistic turn* identifié naguère par Richard Rorty. L'idée est ici que le visuel est devenu un

nouveau paradigme, non seulement de la culture post-moderne, mais de la réflexion théorique sur cette culture (Mitchell se défendant par ailleurs de toute lecture étroitement historiciste de ce tournant visuel, qui n'est selon lui ni univoque ni unique en son genre). Dans *Picture Theory*, Mitchell en appelle ainsi, à partir de ce « tournant visuel », à un nouvel essor des études sur l'image, qui doit s'apparenter selon lui à un « *de-disciplinary exercise* » (l'expression française de « décloisonnement des disciplines » est ici bien faible). Ce « dé-disciplinage » devrait d'abord reconnaître l'image comme site d'une production théorique immanente (d'où le titre de *Picture Theory*) et non pas comme simple objet d'un déchiffrement par le langage de la Théorie. Il aurait vocation non seulement à abolir les frontières de champ entre art et image, histoire et culture, lettres et arts, voire mot et image mais aussi à remettre en cause la notion même de discipline et son double ancrage épistémologique et institutionnel. Il est incontestable que ce programme – doublé d'une relative indifférence à l'histoire en tant que démarche de recherche – a de nombreuses résonances concrètes dans les évolutions que nous avons retracées ici, ainsi que dans des ouvrages marquants en histoire de l'art de ces dernières années, comme celui d'Angela Miller sur le paysage au XIX^e siècle (*Empire of the Eye*) ou encore ceux de David Lubin et David Miller sur « l'iconologie » du XIX^e siècle. Si, comme le suggère John Davis, l'histoire de l'art se trouve aujourd'hui, aux États-Unis, dans une position tout à fait inédite de paradigme des humanités, elle le doit en partie au travail de « dé-disciplinage » inspiré par Mitchell.

En quoi ces tendances américaines ont-elles de quoi intéresser les américanistes en France ? Tout d'abord, force est de constater que la pratique civilisationniste traditionnelle du commentaire d'image se trouve inopinément validée par les histoires sociales de l'art et la grande pédagogie de la *Visual Culture*. La représentation visuelle de l'idéologie, des identités et des pouvoirs ne peut guère apparaître, pour cette pratique pédagogique, comme une nouveauté. D'ailleurs, comme s'en plaignent les historiens américains cités par John Davis, cette « nouvelle » problématique tend à réhabiliter la « valeur culturelle » de l'art américain (en dehors de sa lignée moderniste-expressionniste) contre sa valeur esthétique, et à le reconduire ainsi à son statut mineur d'il y a trente ans. Les civilisationnistes qui voudraient emprunter cette voie pourront cependant constater, en lisant les ouvrages que nous avons cités, que cette problématique a été considérablement enrichie et affinée, et qu'en particulier la quête de l'américanité, tarte à la crème entre toutes après 1945, a pris un coup de vieux peut-être irréversible sous les coups de boutoir des revendications minoritaires et de la critique culturelle. L'américanité, on l'a vu ci-dessus, est aujourd'hui la chose la plus complexe et la plus disputée du monde. Les débats actuels aux États-Unis tendent à l'éviter comme la peste, ou à lui substituer des investigations résolument « minoritaristes » ou internationalistes. Peut-être y a-t-il là un point à méditer pour une certaine

tendance des études américaines en France, trop facilement contente de ressasser un discours sur l'américanité. Mais un autre aspect important de cette évolution est l'émergence dans l'arène universitaire de toute une série d'objets restés jusque-là hors champ, y compris pour les *Media Studies* (de la photographie au patchwork en passant par le schéma pédagogique). Comme le suggère W.J.T. Mitchell lui-même dans un article récent (Mitchell 2002), une voie étroite est offerte à ceux qui voudraient à la fois tenir compte du *pictorial turn* et de ses implications théoriques et politiques, et maintenir une exigence de rigueur historique aujourd'hui ignorée dans les manuels de *Visual Culture* : ce serait celle d'une histoire des images, ou plus précisément des pratiques de l'image, qui garderait notamment en ligne de mire les dimensions matérielle et institutionnelle de la circulation des images. Peut-être est-ce vers une telle histoire des images que s'oriente aujourd'hui l'histoire rénovée de l'art américain, quand, comme chez David Lubin ou Alexander Nemerov, elle convoque toute l'iconographie d'une époque à l'appui de la lecture d'une œuvre ou d'une figure. Encore y a-t-il place, nous semble-t-il, pour une histoire des pratiques de l'image plus résolument iconocentrique, c'est-à-dire centrée plutôt sur le régime (social) de la production et de la circulation des images.

Quoi qu'il en soit, il nous importe surtout, pour conclure, de garder aux propositions critiques américaines récentes leur force de percussion dans le débat plus général sur l'art, son statut, ses fonctions et son enseignement aujourd'hui. Quelles que soient les réserves qu'on peut formuler à l'endroit de l'histoire culturelle, sociale et politique de l'art et des images, cette histoire a le mérite de ramener au premier plan, d'une part, la valeur culturelle (et même esthétique) des images modernes, trop souvent ignorée dans un débat français très métaphysique sur l'image, et, d'autre part, l'enracinement de l'art vivant, aux États-Unis, dans le débat démocratique – autre héritage que nous pouvons méditer en tant que Français habitués à une gestion enclavée, centraliste et patrimoniale de l'art. Depuis le soupçon que faisaient peser les Pères fondateurs sur toute idée d'intrusion de l'État dans l'art et la culture, l'art n'a jamais été séparé aux États-Unis, même *a contrario*, du politique, c'est-à-dire du débat sur la signification des œuvres (mais aussi des pratiques, des statuts, des hiérarchies, de l'économie de l'art) au regard des attentes de la collectivité ou de telle ou telle de ses composantes. Cependant, jamais peut-être ce débat n'avait atteint la virulence qu'il a depuis les années 1980 dans la pratique des artistes comme dans celles de l'historiographie et des musées. Il pourrait revenir aux américanistes français d'en tirer une leçon : non pas pour répandre servilement les fluctuations d'une pédagogie politiquement correcte, ni, encore moins, les à-peu-près d'une pluridisciplinarité de façade, mais pour promouvoir du même mouvement l'ouverture du champ de l'art, en France, à une plus grande diversité et la recherche scientifique sur l'histoire des images à une plus grande rigueur.

OUVRAGES CITÉS

- ANDERSON**, Richard R. *American Muse, Anthropological Excursions into Art and Aesthetics*, Upper Saddle River (N.J.): Prentice Hall, 2000.
- BARNARD**, Malcolm. *Approaches To Understanding Visual Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2001.
- BJELAJAC**, David. *American Art, A Cultural History*. London: Lawrence King, 2000.
- BRUNET**, François. Compte rendu de David M. LUBIN, *Shooting Kennedy: JFK and the Culture of Images*. Berkeley and London: U of California P, 2003. *Transatlantica* 4 (2004): <http://etudes.americaines.free.fr/TRANSLANTICA/CR/lubin.html>
- BRUNET**, François. «Théorie et politique des images: W.J.T. Mitchell et les études de *visual culture*.» *Études anglaises*, 58 1 (janvier-mars 2005, «Littérature et théories critiques»): 82-93.
- CORN**, Wanda. *The Great American Thing, Modern Art and National Identity, 1915-1935*. Berkeley: U of California P, 1999.
- CRARY**, Jonathan. *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT P, 1990. Trad. par F. Maurin, *L'art de l'observateur, Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.
- CRARY**, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT P, 1999.
- CUSSET**, François. *French Theory*. Paris: La Découverte, 2003.
- DANTO**, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, MA and London: Harvard UP, 1981. Trad. fr. *La Transfiguration du banal*, Paris: Seuil, 1989.
- DAVIS**, John. «The End of the American Century: Current Scholarship on the Art of the United States,» *Art Bulletin* 85 3 (Sept. 2003): 544-580.
- ELKINS**, James. *Visual Culture: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge, 2003.
- GOODMAN**, Nelson. *Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976. Trad. fr. *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1990.
- HALL**, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities)*. London: Open University, 1997.
- HASKELL**, Barbara. *The American Century, 1900-1950*, cat. exp. New York and London: Whitney Museum of American Art, and Norton, 1999.
- KALAJIDJIAN**, Walter. *American Culture Between the Wars, Revisionary Modernism and Postmodern Critique*. New York: Columbia UP, 1993.
- LUBIN**, David M. *Picturing a Nation: Art and Social Change in Nineteenth-Century America*, New Haven: Yale UP, 1993.
- LUBIN**, David M. *Shooting Kennedy: JFK and the Culture of Images*. Berkeley and London: U of California P, 2003.
- MILLER**, Angela. *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics 1825-1875*. Ithaca: Cornell UP, 1993.

- MILLER**, David C. (ed.) *American Iconology: New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*, New Haven and London: Yale UP, 1993.
- MIRZOEFF**, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge, 1999.
- MIRZOEFF**, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 2002.
- MITCHELL**, William J.T., (ed.) *The Language of Images*. Chicago: The U of Chicago P, 1980.
- MITCHELL**, William J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The U of Chicago P, 1986.
- MITCHELL**, William J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The U of Chicago P, 1994.
- MITCHELL**, William J.T., (ed.) *Landscape and Power*. 2nd éd. Chicago: The U of Chicago P, 2002 (1994).
- MITCHELL**, William J.T. « Showing seeing: a critique of visual culture », *Journal of Visual Culture*, 1 2 (2002): 165-181.
- NEMEROV**, Alexander. *The Body of Raphaelle Peale: Still Life and Selfhood, 1812-1824*. Berkeley: U of California P, 2002.
- PLATT**, Susan. *Art and Politics in the 1930s: Modernism, Marxism, Americanism*. New York: Midmarch Press, 1999.
- POHL**, Frances K. *Framing America, a Social History of American Art*. London: Thames and Hudson, 2002.
- SIMON**, Art. *Dangerous Knowledge: The JFK Assassination in Art and Film*. Philadelphie: Temple UP, 1996.
- STURKEN**, Marita, and Lisa **CARTWRIGHT**. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford and New York: OUP, 2001.
- THORET**, Jean-Baptiste. *26 secondes: L'Amérique éclaboussée*, Paris: Rouge Profond, 2003.
- TISSOT**, Roland. *L'Amérique et ses peintres, 1908-1978*. Lyon: PU de Lyon, 1980.
- TRUETTNER**, William H. (ed.). *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*. National Museum of American Art, Washington D.C: Smithsonian Institution Press, 1991.
- WALLACH**, Alan. *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museums in the United States*. Amherst: U of Massachusetts P, 1998.
- WEINBERG**, Jonathan. *Ambition and Love in Modern American Art*. New Haven and London: Yale UP, 2001.

NOTES

1. Nous avons préféré laisser ces termes en anglais, bien que leurs équivalents français (« études visuelles », « culture visuelle ») se rencontrent de plus en plus souvent, afin de souligner la spécificité anglo-américaine de ces champs d'études, voire leur exotisme pour un point de vue français. Par ailleurs, la distinction établie dans le plan de cet article à deux entre histoire de l'art et *Visual Culture* reflète un partage du travail et non pas, comme on le verra, une divergence fondamentale entre ces deux champs dans le paysage actuel.

2. Cet espoir n'est qu'en partie conforté par l'état actuel du dialogue entre les disciplines. Voir le rapport de F. Brunet sur « Arts visuels et civilisation américaine : un exemple du dialogue difficile entre l'aire nord-américaine et les disciplines », disponible sur le site web de l'AFEA.

3. David Lubin n'est pas le premier auteur à explorer cette thématique de l'univers visuel kennedyen, même s'il est le premier historien d'art à lui donner une telle envergure. Voir les travaux de Art Simon et Jean-Baptiste Thoret cités en fin d'article. Un autre exemple d'histoire de l'art « totale », à la fois formaliste et hyper-contextualiste, et qui tend à abolir la frontière entre art et image, est fourni par l'étude remarquable d'Alexander Nemerov sur les natures mortes du peintre Raphaëlle Peale, rapportées à la fois à une équation psychologique personnelle et à tout un contexte iconographique, scientifique et culturel.