

Jean Siméon Chardin,  
*Les Bulles de savon*, 1734.



# NUAGE, BULLE ET ÉTINCELLE POLITIQUES VISUELLES ET DÉRÉALISATION DU RÉEL

*“S’il n’y a plus que des images, il n’y a plus d’autre de l’image. Et si il n’y a plus d’autre de l’image, la notion même d’image perd son contenu, il n’y a plus d’image.”*

Jacques Rancière

Imaginez un envol. Vous entrez dans un aéroport pour prendre un vol. La destination est indéterminée. Vous passez les contrôles d’usage : présentation de la carte d’embarquement au contrôle de sécurité. Vous enlevez votre veste et la déposez dans le bac en plastique ad hoc. Vous retirez de vos poches votre téléphone portable, clés, pièces de monnaies et autres afin de vous débarrasser de tout objet pouvant faire réagir le portique de sécurité. Vous le passez et récupérez vos effets personnels avant de vous rendre à la porte d’embarquement dont le numéro vient juste de s’afficher sur un écran. Vous présentez votre pièce d’identité et carte d’embarquement au service d’accueil, vous rentrez dans l’avion, et vous vous asseyez au fauteuil attribué, par chance vous êtes assis à côté d’un hublot et constatez que le ciel n’est pas dégagé. L’avion démarre, les hôtesses et stewards font les signes rappelant les consignes de sécurité habituelles.

L’avion est maintenant en début de piste, vous entendez et ressentez les moteurs tourner à plein régime, la carlingue tremble, l’avion s’élance jusqu’à progressivement se soulever du sol. Pendant une fraction de seconde, les lois de la gravité n’ont plus cours.

Par le hublot, vous constatez le recul progressif du sol. L’augmentation de la distance entre vous et l’horizon terrestre modifie votre rapport perceptif au réel, une altération proportionnelle à l’augmentation de l’écart entre vous et le sol et à la confusion visuelle engendrée par la masse grandissante des nuages.

Comme si le réel progressivement perdait toute matérialité, rendu à un état d’image constituée d’une multiplicité de points : entités urbaines, extra-urbaines et naturelles, à la densité et à la structuration variables, reliées ou non par des systèmes de communication de natures tout aussi diverses. Vous faites le constat que le réel est ici rendu à l’état d’une image nébuleuse, vaporeuse, parsemée d’un ensemble d’éléments plus ou moins articulés entre eux, telle une multiplicité de signes désubstantialisés dont vous n’auriez pas même

accès à la charge existentielle, culturelle, sociale, politique, économique qui pourtant les habite.

Vous faites un second constat, dépassant de loin la nature perceptive du premier, sa valeur de constat. À mesure que l’écart augmente entre vous et le réel et que le rapport que vous entretenez avec celui-ci s’effectue par la médiation d’une image nébuleuse, à mesure que cet écart augmente et que l’interface-image dispose de plus en plus d’importance, le réel se déréalise.

La perception de celui-ci se trouverait comme marquée d’une perte (de contact et de substance), selon une dynamique de déréalisation que Paul Virilio avait déjà analysée en 1984 dans *L’Espace critique*<sup>1</sup>. En substance, et en prolongeant quelque peu la réflexion pourtant toujours très actuelle de Virilio qu’il développa, notamment, à la suite du basculement d’une culture de l’analogique à celle du numérique, l’augmentation des possibilités et des vitesses de communication des informations (notamment de ce qu’il qualifie de “formes-images”) et de la valeur d’interchangeabilité de celles-ci (soit du relativisme de ces “formes-images”, de leur rapport) produit un “trouble”, une “confusion des échelles de grandeur” qui “sont significatifs d’une crise affectant la perception et la vie pratique”.

Cette évocation d’un envol et de l’image qui résulte de cet arrachement au sol n’est qu’une métaphore, lacunaire, imparfaite. Mais elle permet néanmoins de revenir sur une problématique essentielle qui agit à l’intérieur des *visual studies* qui commencent juste à se développer alors même que Virilio est en train d’écrire ces lignes, problématique qui semble toujours agir au cœur d’une “discipline” qui s’est constituée autour d’une importance accordée au “visuel” et à l’“image”. Cette problématique semble d’autant plus centrale face à la virtualisation et à la multiplication des images dans nos propres canaux de communication actuels, témoins et relais d’événements marquants. Elle pourrait être ramassée comme suit, de manière elle-même lacunaire, imparfaite : est-ce que

5.

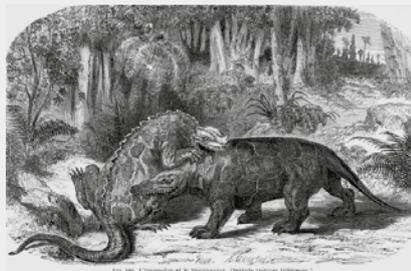


3. Punch, « The Effects of a Hearty Dinner after Visiting the Antediluvian Dept », 1855

animée de forces simultanément économiques et sociales. Le mécanisme qui encourage la reprise des images est le même que celui qui préside à la création d'un marché. Le succès rencontré par une proposition culturelle favorise son réemploi opportuniste par d'autres acteurs – le cas échéant soumis à la protection légale qui interdit la copie pure et simple, et impose de recourir à des systèmes d'adaptation. Marque d'un accueil avantageux, ce processus objectif qui multiplie les occurrences de formes apparentées produit un signal social : la répétition de variantes est identifiée par la réception comme un effet de mode ou de norme. Cette perception tend à renforcer le processus, qui entre alors dans une boucle autoréférentielle.

Que l'on retrouve cette économie au sein des industries culturelles n'a rien qui puisse surprendre. En revanche, sa dimension visuelle

222



4. Louis Figuier, *La Terre avant le déluge*, 1864

comporte des traits spécifiques. Le mécanisme d'itération constitue le prototype en source, et substitue à la référence externe à laquelle est supposée renvoyer l'image un principe d'autoréférentialité iconique de grande portée. Comme le montre le groupe de Sydenham, dès lors qu'un processus de reprise adaptative se met en place, une interrelation se crée entre des groupes d'images et des significations qui leur sont associées en contexte. L'introduction de variations formelles ou leur diffusion sur différents médias produit une représentation complexe qui autonomise son objet. L'extension de son empreinte, traduction du choix d'un ensemble diversifié d'acteurs, est perçue comme une valorisation, une augmentation de son capital symbolique.

À la question : que font les images ? on peut répondre : elles produisent d'autres images. Cette productivité caractéristique permet de distinguer entre une iconographie, groupe d'images isolé à partir d'un critère quelconque, et une imagerie définie par son succès public, qui présente des traits de cohérence interne, mais aussi une dynamique évolutive, que traduit précisément l'appellation *dinomania*. Toutefois, une imagerie ne se limite pas aux seules formes visuelles. Au sein de

223

**GIL BARTHOLEYNS (ÉD.),  
 POLITIQUES VISUELLES,  
 DIJON, LES PRESSES DU  
 RÉEL, 2016**

**PARU EN SEPTEMBRE 2016,**

ÉDITION FRANÇAISE  
 15 X 21 CM (BROCHÉ)  
 448 PAGES (92 ILL. N&B ET 21 ILL.  
 COUL.)  
 24 EUROS

ISBN : 978-2-84066-745-2  
 EAN : 9782840667452

AVEC DES ESSAIS DE GIL  
 BARTHOLEYNS, MATHIAS BLANC,  
 MAXIME BOIDY, RÉMY BESSON,  
 GABY DAVID, RALPH DEKONINCK,  
 PIERRE-OLIVIER DITTMAR,  
 DANIEL DUBUISSON, THOMAS  
 GOLSSENNE, ANDRÉ GUNTHERT, CARL  
 HAVELANGE, GIANNI HAYER, PIERRE  
 LAGRANGE, AUDREY LEBLANC, ARNAUD  
 MAILLET, NICHOLAS MIRZOEFF, MORAD  
 MONTAZAMI, MAGALI NACHTERGEAL,  
 ET LA TRADUCTION PAR  
 ISABELLE DECOBECCO DU  
 QUESTIONNAIRE D'*OCTOBER* AVEC :  
 SVETLANA ALPERS, EMILY APTER,  
 CAROL ARMSTRONG, SUSAN BUCK-  
 MORSS, TOM CONLEY, JONATHAN  
 CRARY, THOMAS CROW, TOM GUNNING,  
 MICHAEL ANN HOLLY, MARTIN JAY,  
 THOMAS DACOSTA KAUFMANN, SILVIA  
 KOLBOWSKI, SYLVIA LAVIN, STEPHEN  
 MELVILLE, HELEN MOLESWORTH, KEITH  
 MOXEY, D. N. RODDOWICK, GEOFF WAITE,  
 CHRISTOPHER WOOD.

la réduction qui s'opère dans les *visual studies* du réel au "visuel" ou à l'"image" serait-elle réellement à même de rendre la charge (existentielle, culturelle, sociale, politique, économique, etc.) de ce réel, ce qui constitue pourtant un des axiomes de base de cette discipline ?

Ou pour le dire de manière brutale et imagée : est-ce que du haut de mon avion (*visual studies*) la déflagration d'une explosion à Kaboul (réel) pourrait-elle être réduite (confusion des échelles de valeur) à une unique étincelle (visuel/image) ? Soit, comment faire reposer un projet critique, et par là permettre le développement d'une lecture politique de notre rapport aux images, sur un horizon théorique où celles-ci disposeraient de cette double dimension : virtualité et interchangeabilité ?

Comme le rappelle Gil Bartholeyns, dans sa synthétique et scintillante introduction au volume *Politiques visuelles*, les images avec les *visual studies* sont désormais comprises comme des "êtres sociaux" : elles ne sont pas "le décor de la vie sociale mais à l'interface des rapports sociaux (politiques, économiques...)"<sup>2</sup>. Convoquant les travaux de Svetlana Alpers, Bruno Latour indiquait déjà en 1985 à ce sujet : "On parle souvent de "vues du monde" sans comprendre que cette métaphore doit toujours être prise littéralement [...] Comment une culture voit le monde ? Comment le rend-elle visible ?"<sup>3</sup>.

Cette compréhension de l'image comme vue du monde et comme interface du social sera au centre de la constitution de ce "nouveau" tournant "épistémologique", faisant suite au *linguistic turn* et au *cultural turn* marquant le monde des sciences humaines dans les années 1960 et 1970. L'injonction est sinon à la coupure du moins au tournant : *Turn ! Turn ! Turn !* comme si l'histoire des sciences humaines de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle pouvait se résumer à une succession de tournants, souvent pris de manière brusque, dont la visée aurait eu pour fonction de reconfigurer notre rapport au monde et à ses systèmes

(ou "champs") de représentations, et dont la multiplication d'un des termes prendrait au final l'apparence d'un titre de chanson. L'histoire a déjà été largement balisée. Ce nouveau tournant apparaît de part et d'autre de l'Atlantique au début des années 1990. Alors que Tom Mitchell introduit l'expression de *pictorial turn* dans un texte resté célèbre paru dans la revue *Artforum* en 1992, Gottfried Boehm propose quant à lui, en 1994, celle d'*ikonische Wendung*. De la même manière que les images circulent, migrent et s'adaptent au contexte, les concepts et formules font de même. Et à l'expression des *visual studies*, renvoyant à la constitution en champ disciplinaire de ce tournant dans un contexte anglo-saxon, correspondraient quasiment symétriquement celles de *bildwissenschaft*, d'*anthropologie de l'image* ou de *bild-anthropologie* dans les contextes germanique et francophone. Image, culture, visibilité deviennent des concepts génériques clés pour aborder, *a priori* sans distinction de provenance culturelle, de haut ou de bas, ces interfaces sociales, disposant pour ainsi dire d'une vie et d'une capacité d'action propre.

Pourtant, dès 1996, Rosalind Krauss et Hal Foster, dans l'introduction au "Questionnaire sur la culture visuelle" paru dans la revue *October*, mettaient en évidence certains écueils : à la fois quant à l'institutionnalisation de ce nouveau tournant en champ disciplinaire mais également quant aux problèmes soulevés par cette dématérialisation du réel opérée par les *visual studies*, écueils relayés dans les multiples réponses éditées<sup>4</sup>.

"Le rôle de la "culture visuelle", indiquaient Krauss et Foster en guise de préambule, "est double : c'est à la fois la description partielle d'un monde social médiatisé par des images marchandes et des technologies visuelles, et une classification académique désignant des convergences disciplinaires entre l'histoire de l'art, la film theory, l'analyse des médias et les cultural studies."<sup>5</sup>

Description partielle des systèmes de médiatisation du monde par diffusion d'images issues de logique de marchandisation ainsi que du développement de nouvelles "technologies visuelles", "classification" et "opportunisme" académique, mais également collusion avec l'"économie politique" et mise sur pied d'un système de "production des sujets pour le prochain stade du capitalisme globalisé", le regard jeté par Krauss et Foster sur les *visual studies* était passablement dressé à charge<sup>6</sup>.

Développée dans de nombreuses réponses, la question de la dévalorisation de la matérialité de l'œuvre d'art au profit de l'immatérialité de l'image constituait l'une des principales pierres d'achoppement<sup>7</sup>. La question n'est pas qu'historico-théorique, elle ne renvoie pas qu'à la simple reformulation d'une lutte ancestrale entre les couples idée/matière, corps/esprit. Elle est également politique. Comme le relevait en 1996 Carol Armstrong, la matière constitue selon elle un réel lieu de résistance: "je pense que la dimension matérielle de l'objet constitue [...] un lieu de résistance et de récalcitrance, un espace pour l'irréductible et le particulier."

La matérialité est ici conçue comme un lieu de résistance permettant de lutter contre la réification du sens par le langage et l'image, comme un espace où peut s'exprimer une différence. Or, indique Armstrong, postuler comme put le conduire une lecture, certainement trop rapide, des *visual studies*, la non-importance de l'incarnation d'une image dans un objet ou un corps, une matière ou une substance revient à "discréditer et méconnaître l'intelligence particulière que présuppose la fabrication matérielle"<sup>8</sup>. Manière si il en est de revaloriser à partir de la matière la question de la praxis, de l'agir et du faire, en déjouant les principes d'équivalence et d'interchangeabilité accordés aux images.

Cette revalorisation de la praxis, sorte de retournement de la voile des *visual studies*, où l'accent n'est plus nécessairement porté sur l'image (et avec elle sur ses logiques de réception et d'interprétation) mais sur une pratique (et avec elle sur ses logiques de production) est au centre de plusieurs tentatives de réactivation du projet des *visual studies* présentes dans ce volume. En reprenant le raisonnement de Nicholas Mirzoeff, dans un texte notamment rédigé à partir de son expérience du mouvement Occupy Wall Street et de la rédaction quotidienne de prises de position diffusées en ligne, l'une des reconfigurations possible des *visual studies* serait de produire de manière active des régimes de "contre-visualité", soit de quitter le registre de l'interprétation pour celui de l'action, un passage sonnant comme un désaveu effectué à demi-mot de la fonction herméneutique première accordée aux *visual studies*: "On visualise un autre monde, on travaille à le créer. On cherche l'autonomie du droit de regard, on veut échapper à la visualité des grands hommes"<sup>9</sup>.

Une seconde pierre d'achoppement concerne quant à elle l'institutionnalisation du "tournant" en "champ". Il suffit là de se tourner vers les commentaires de Susan Buck-Morss et de Jonatahn Crary du questionnaire d'*October* pour se rendre compte d'une résistance certaine<sup>10</sup>. Tous deux s'interrogeaient sur la nécessité, en détournant quelque peu la formule de Buck-Morss, de faire de la culture visuelle une "bulle théorique" autonome produite par un processus d'institutionnalisation académique. Comme si cette bulle théorique s'était constituée un champ de réflexion et de légitimation de manière artificielle prête à tout moment à éclater. Ce n'est peut-être pas inintéressant de se rendre compte que l'éclosion et le développement des *visual studies*, durant la seconde moitié des années 1990, épouse chronologiquement le développement de la spéculation sur les valeurs technologiques immatérielles des places financières, lequel développement aboutit au premier éclatement de la dite "bulle technologique".

Invoquer ici *Les Bulles de savon* (1734) de Chardin, ce tableau bien connu nous montrant un jeune homme accoudé en train de souffler dans un morceau de roseau afin de poursuivre l'éclosion

d'une bulle de savon, pourrait trouver ici une résonance métaphorique: à spéculer sur les valeurs de l'immatériel et à insuffer du virtuel dans une structure aux contours trop fragiles, l'artificialité du champ ne pouvait finir que par éclater. Ce que Chardin aura eu la délicatesse de ne pas nous montrer, portant son attention sur le moment qui précède l'éclatement. De manière lapidaire, Crary faisait quant à lui le constat que ce qui serait du "domaine du visuel" ne serait jamais "qu'un effet produit par d'autres types de forces et de relations de pouvoir", invoquant dès lors la nécessité de se détourner de cette bulle-image pour étudier "dans leurs mutations historiques des formations incoherentes, discursives et non visuelles"<sup>11</sup>.

Le constat de Crary paraissait sans appel. Pourtant les tenants mêmes des *visual studies* ne sont pas en reste quant à la mise en évidence des lacunes de celles-ci. Les *visual studies* sont un "vaisseau fantôme" écrit Gil Bartholeyns dans son introduction, car elles n'existent pas, en général. Alors que Nicholas Mirzoeff invoquait quant à lui la nécessité bien plus radicale d'oublier les *visual studies*. On peut le supposer, à réduire le champ du réel à l'image et au visuel on en vient inévitablement à perdre toutes les aspérités qui le constituent. Qui a dit en effet que du haut des nuages, emprisonné dans les reflets spéculaires de ma bulle, j'aurais pu parvenir à détecter le sens et la portée de cette étincelle ?

#### Raphaël Pirenne

Raphaël Pirenne est docteur en histoire de l'art et professeur à l'erg et à la Cambre (Bruxelles). Il a écrit dans et co-édité les ouvrages suivants: *French Theory and American Art* (Sternberg Press, (SIC), 2013), *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism* (Leuven University Press, 2013), ainsi que *Walter Swennen. So Far So Good* (Wiels, (SIC), 2013), *Atopolis* (Wiels, (SIC), 2015). Il a notamment publié des articles sur Alberto Giacometti, Bruce Nauman, Dan Graham, John Baldessari, Peter Downsbrough, Jacqueline Mesmaeker dans différentes revues, actes de colloques et catalogues d'exposition. Il s'intéresse pour l'instant à la généalogie et à la fortune critique de la notion de "sculpture sociale" de Joseph Beuys dans les pratiques artistiques contemporaines depuis la fin des années 1960. Il est également membre de la plateforme éditoriale et curatoriale (SIC) établie à Bruxelles.

1 Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1984.

2 Gil Bartholeyns, "Un bien étrange cousin, les visual studies", dans Gil Bartholeyns (éd.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 8.

3 Cité dans *Ibidem*, p. 10.

4 Introduction et questionnaire sont traduits pour la première fois dans le volume *Politiques visuelles*. On se reportera utilement à ce sujet aux commentaires d'Isabelle Decobecq, Thomas Golsenne et Maxime Boldy publiés dans le même volume.

5 *Ibidem*, p. 369.

6 Voir à ce sujet les commentaires de Thomas Golsenne.

7 Voir pp. 376-377 pour les propos de Carol Armstrong ainsi que les commentaires de Ralph Dekoninck, pp. 301 et suivantes.

8 *Ibidem*, p. 377.

9 *Ibidem*, p. 43.

10 *Ibidem*, pp. 378-380 (pour Buck-Morss), pp. 383-384 (pour Crary).

11 *Ibidem*.

## Politiques visuelles

### Gil Bartholeyns (éd.)

les presses du réel