

## AVANT-PROPOS

### Biopolitique de l'image

*Que veulent les images ?* représente l'aboutissement d'un mouvement théorique initié au début des années 1980, au temps de la montée en puissance de la *critical theory* dans les humanités et les sciences sociales anglo-saxonnes. Dans ce contexte de globalisation et de « dé-différenciation » des savoirs, caractéristique essentielle de la postmodernité sur le plan épistémologique selon l'historien Perry Anderson<sup>1</sup>, W.J.T. Mitchell a contribué à faire émerger un nouveau regard sur l'image, par-delà les frontières disciplinaires, au travers d'une trilogie dont le présent ouvrage constitue le volume final. Revenons brièvement sur sa généalogie.

### L'iconologie comme analyseur idéologique

Avec son *Iconologie*, initialement parue en 1986<sup>2</sup>, Mitchell s'attaque de front à la théorie de l'image en affirmant que la tradition occidentale l'a paradoxalement assujettie à l'iconophobie et à la peur des représentations. Cette approche, originale bien que contemporaine d'autres travaux importants menés sur les motivations iconoclastes<sup>3</sup>, se fonde principalement sur l'idée d'un « commun » de l'image — picturale, graphique, mentale ou littéraire —, dont la méconnaissance ou le refoulement constitue l'un des écueils majeurs de l'histoire de l'art et de la philosophie esthétique. Au détriment des hiérarchies traditionnelles, une reconfiguration de la « famille des images » est dès lors avancée, en concomitance avec leur rôle sans cesse croissant dans la culture, la technologie et la politique modernes. Il s'agit pour Mitchell non pas de revaloriser les images pauvres, mais de les considérer à leur juste valeur, en montrant notamment qu'elles déterminent en bien des cas une tache aveugle, une forme de « dangereux supplément » (au sens derridien). Ainsi en est-il des théories esthétiques de Gotthold Ephraim Lessing et d'Edmund Burke, auteurs des origines de la modernité chez qui Mitchell démontre un conditionnement de l'image par des arrière-plans socio-historiques, mais également raciaux ou sexuels — prétextes qui constituent toujours aussi en eux-mêmes des représentations (les caricatures en sont un exemple), dont les effets n'ont cessé de hanter l'imagerie jusqu'à nos jours.

<sup>1</sup> Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité*, traduit de l'anglais par Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 87-88.

<sup>2</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

<sup>3</sup> Parmi lesquels ceux de David Freedberg : *Iconoclasts and their Motives*, Maarssen, G. Schwartz, 1985 ; *Le Pouvoir des images*, traduit de l'anglais par Alix Girod, Brionne, Gérard Monfort, 1998.

Cette approche se mêle à une déconstruction des hiérarchies sensibles — proche de ce que Jacques Rancière nomme « le partage du sensible<sup>4</sup> » — visant à faire émerger leur caractère idéologique, simultanément fondé sur un pouvoir de distinction (c'est-à-dire, aussi, d'exclusion ou de ségrégation) et sur des contingences morales et politiques. *Iconologie* se conclut sur une analyse de la rhétorique marxiste et de ses figures-clés, notamment le fétiche de la marchandise, et engage par là même le mouvement qui conduit au questionnement du présent ouvrage autour de la triade fétiche/idole/totem.

### Tournant pictorial et métapiction

À ce premier moment critique — celui d'une « déconstruction », donc — succède en 1994 *Picture Theory*<sup>5</sup>, une « iconologie appliquée » tournée vers un large éventail de véhicules médiatiques (texte, peinture, photographie, film, ou encore le corps et l'espace public). L'heure est alors à la naissance des *visual studies* comme entité disciplinaire dans différents secteurs universitaires américains, au premier rang desquels figurent les départements d'études cinématographiques et ceux de littérature comparée. Pour asseoir ce nouveau champ, Mitchell propose une redéfinition de l'iconologie comme « étude des images à travers les médias », avec pour corollaire l'analyse réciproque des processus de construction visuelle du monde social et de la subjectivité, qu'elle soit humaine, animale ou (comme nous le verrons dans un instant) *pictoriale*, c'est-à-dire propre aux images elles-mêmes. Ainsi que l'affirme Mitchell, « voir et être vu participent d'une expérience qui n'est pas simplement "socialement construite", mais qui constitue un moment-clé de la construction du social<sup>6</sup> », thèse qu'il ne manque pas de réitérer dans le chapitre conclusif de *Que veulent les images ?*

Tel que le sous-entend l'ambivalence de son titre, *Picture Theory* s'inscrit dans le projet urgent de fonder une nouvelle « théorie de l'image » en pleine conscience du fait qu'une autre entreprise simultanée est indispensable, à savoir « représenter la théorie » (*to picture theory*). De ces perspectives conjointes découlent chez Mitchell deux concepts, maîtres-mots de son approche iconologique : le « tournant pictorial » (*pictorial turn*) et la « métapiction » (*metapicture*). Ces notions prennent, chacune à leur manière, le contrepied des définitions catastrophistes du postmodernisme, largement entendu comme un palais des

4 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

5 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. Si *Iconologie* et *Picture Theory* constituent la généalogie directe de *Que veulent les images ?*, il convient cependant de ne pas occulter les autres travaux de Mitchell, parmi lesquels sa monographie du dinosaure en tant qu'icône culturelle (*The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1998), ou bien encore ses écrits sur le paysage, parmi lesquels « Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness », *Critical Inquiry* 26/2 (2000), p. 193-223.

6 W.J.T. Mitchell, « Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition », dans *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, sous la dir. de Claire Farago, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 293.

glaces sémiotique où des images omniprésentes et dépourvues de référents matraqueraient le spectateur et abrutiraient sa conscience sociale et historique. Si un tournant pictorial, entraînant avec lui un basculement des modes d'intelligibilité du monde, du social et du politique, est effectivement à l'œuvre (et s'il demeure notre lot commun aujourd'hui, soit près de vingt ans après son diagnostic initial), il ne s'agit pour Mitchell ni d'un processus récent, ni d'un phénomène unique dans l'histoire. Partiellement contemporain du « tournant linguistique » (*linguistic turn*) défini par Richard Rorty et d'ores et déjà à l'œuvre en plein cœur de la modernité, aussi bien dans la théorie sociale de l'École de Francfort que dans d'autres réflexions critiques détachées de la présupposition selon laquelle « le langage constitue un modèle paradigmatique de la signification<sup>7</sup> », le « tournant pictorial » est également un phénomène récurrent, corrélatif de nombreux renouvellements pratiques ou techniques des structures du visible, depuis l'adoration du Veau d'or jusqu'à l'apparition de la photographie en passant par la révolution de la perspective à la Renaissance.

Quant à la « métapiction », si elle reconnaît aux images une prépondérance, celle-ci est d'ordre épistémologique ; elle convie l'iconologiste à étudier « la façon dont [les images] tentent de se représenter elles-mêmes » de manière à poursuivre l'effort de déconstruction de l'iconologie en s'orientant cette fois vers « une "iconographie" pour le moins différente de l'acception traditionnelle du terme<sup>8</sup>. » La métapiction correspond non seulement à la mise en abîme d'une image dans une autre (comme c'est le cas en peinture lorsque se présente un tableau dans le tableau), mais aussi à une « hypericône<sup>9</sup> », c'est-à-dire à une image tenant lieu d'analogie fondatrice pour un discours ou une théorie — les exemples-types sont l'allégorie de la Caverne platonicienne ou le lapin-canard de Wittgenstein. Elle peut encore désigner une image reflétant la condition et/ou le mode de production des images en général à une époque donnée<sup>10</sup>, comme c'est le cas du clonage à notre époque, tel que le soutiendra Mitchell dans ces pages.

### Agentivité ou puissance d'agir ?

D'images s'efforçant « de se représenter elles-mêmes » jusqu'au désir animant des représentations dotées d'une vie propre, il n'y avait qu'un pas. *Que veulent les images ?* le franchit allègrement en prenant toute la mesure d'un certain nombre de travaux menés au cours du quart de siècle écoulé, parmi lesquels le féminisme radical de Judith Butler, la théorie postcoloniale de Homi Bhabha ou la relecture de la psychanalyse opérée par Slavoj Žižek. Derrida, Deleuze et Foucault en tête, la *French Theory* ne cesse également d'être conviée — et ce jusqu'au vitalisme précoce des formes esthétiques de Focillon, sans oublier le totémisme durkheimien, entre autres « formes élémentaires de la vie religieuse » de l'image.

7 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 12.

8 *Ibid.*, p. 24.

9 Ainsi que l'auteur dénomme encore le concept dans son *Iconologie* (op. cit., p. 42, 245 et 248).

10 Voir *Iconologie*, op. cit., p. 23-25 ; et *Picture Theory*, op. cit., p. 35-82.

Parmi les conséquences induites par ces lectures figure la complexité de la notion d'*agency*. Il est notable que la théorie de l'image se confronte aujourd'hui à deux acceptions sensiblement distinctes du concept, et que leur clarification (sinon leur articulation) constitue probablement l'un des problèmes les plus urgents qui se présentent à elle. Ces acceptions étant communes et transversales aux humanités et aux sciences sociales anglo-saxonnes, elles soulignent d'emblée les raisons pour lesquelles la réception et la reproduction française des *visual studies* ne pourront s'opérer que dans une ouverture disciplinaire, et selon des logiques de traduction qui, si elles n'échapperont pas à la trahison, n'en nécessiteront pas moins une certaine minutie.

Au sein des débats actuels, la première acception (appelons-là l'*agency* 1) trouve sans conteste sa matrice principale dans la théorie de l'art formulée, quelque temps avant sa disparition, par l'anthropologue britannique Alfred Gell dans son ouvrage *Art and Agency*. Résumée à grands traits, elle relève d'une théorie de l'action qui souligne l'attribution d'une intentionnalité subjective aux images et aux objets « dont on pense qu'ils initient des séries causales d'un certain type, à savoir des événements ; ces derniers sont l'œuvre d'un esprit, d'une volonté, ou d'une intention, plutôt que la concaténation d'événements physiques. Un agent est la "cause de la production des événements" dans son entourage<sup>11</sup>. » En associant les images à « des sources et des cibles d'agentivité sociale », Gell s'est principalement attaché à articuler les déterminants pragmatiques et intersubjectifs de l'*agency* 1 : ainsi l'idolâtrie émanerait non plus d'« une forme de bêtise ou de superstition », mais « du même substrat compassionnel qui nous aide à comprendre et à voir l'Autre, l'humain non-artefactuel, comme un alter ego doté comme nous d'une conscience, d'intentions et de passions<sup>12</sup> ».

À distance de cette approche des pratiques ordinaires et de leurs contradictions — tel l'automobiliste capable de se revendiquer moderne et rationnel tout en reprochant son « ignoble trahison » à son véhicule en panne, tenu pour « personnellement et moralement responsable<sup>13</sup> » de sa défaillance —, la seconde acception (l'*agency* 2) rompt quant à elle avec les certitudes de l'agentivité et de l'intentionnalité trop vite associées à une position-sujet anhistorique et centrée, vierge de rapports genrés, libre de toute construction raciale et de toute détermination de classe. Elle se sait aux prises avec des normes et des structures sociales dont ne fait pas grand cas l'*agency* 1 — normes qu'elle subit, déplace ou négocie. Le point de vue de l'*agency* 2 nous rappelle que les images et les relations « ordinaires » que nous entretenons avec elles sont le produit de rapports de force historiques qui demeurent opérant. Ainsi la construction

11 Alfred Gell, *L'Art et ses agents : une théorie anthropologique*, traduit de l'anglais par Olivier Renaut et Sophie Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 20. Pour une approche contemporaine inspirée par Gell allant dans le sens de la performativité visuelle, voir *La Performance des images*, sous la dir. de Gil Bartholeyns, Alain Dierkens et Thomas Golsenne, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2009.

12 A. Gell, *L'Art et ses agents*, op. cit., p. 119-120.

13 *Ibid.*, p. 23.

« raciale » de notre champ visuel nécessita de construire et de performer visuellement les normes et les catégories qui fondent le substrat idéologique du colonialisme, infléchissant du même coup les théories visuelles qui perçoivent dans l'image une altérité elle-même à coloniser. Situées au cœur d'une opposition « entre la femme comme image et l'homme comme porteur du regard<sup>14</sup> », comme l'ont rappelé Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey (et Mitchell ici même), les images occupent également de longue date une position féminine par défaut. Et comment ne pas voir enfin un effet de structure dans l'iconoclasme qui empreint non seulement les trois grandes religions du Livre, mais également la destruction des « Idoles de l'esprit » qui régit le passage de l'opinion ou des prénotions au savoir scientifique ? Bien longtemps avant que le projet des *visual studies* n'imprègne l'air du temps, Gilbert Durand nous rappelait déjà que le succès du cartésianisme allait de pair avec « le triomphe de l'iconoclasme, le triomphe du "signe" sur le symbole<sup>15</sup> ».

Entre ces deux acceptions de l'*agency*, *Que veulent les images ?* explore diverses positions médianes qui fondent déjà la possibilité d'une articulation. L'*agency* 2 n'en reste pas moins chez Mitchell un déterminant fondamental, qui ne s'explique que par un processus de pensée débuté par la critique de l'inconscient racial et du profond masculinisme qui se sont attachés à altérer et à féminiser les images pour mieux les dénigrer.

### La production de subjectivité visuelle

Au fil de ce processus, on le verra, des jalons remarquables donnent toute son épaisseur à l'idée d'une subjectivité visuelle *produite*. En réhabilitant par exemple Marx comme un penseur qui « manipule ses fétiches et ses idoles avec patience » afin d'ébaucher « une histoire naturelle des images, liée à des modes de production et aux réactions idéologiques qui leur sont associées<sup>16</sup> », Mitchell nous dispense une leçon fondamentale. On savait le mode de production capitaliste entré depuis quelques décennies dans une phase nouvelle, laquelle voit la marchandise industrielle abandonnée comme production caractéristique au profit du service et de la connaissance. D'aucuns y ont vu une rupture déterminante, l'inflexion vers de nouvelles définitions de la valeur et de la propriété ; d'autres, au contraire, ont appuyé la thèse selon laquelle l'objet du capitalisme a toujours été de produire de la subjectivité humaine, de façonner des sujets formatés par et pour ce mode de production, soumis à son existence et résignés à s'en accommoder.

Mitchell montre avec ces derniers que si le fétichisme de la marchandise a peut-être toujours été une manière de décrire la façon dont l'échange produit de la subjectivité humaine, il est aussi un procès de production de subjectivité *visuelle*. Est-ce dès lors un hasard si la réhabilitation du totémisme comme

14 « Introduction », dans *Visual Culture : Images and Interpretations*, sous la dir. de Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey, Middletown, Wesleyan University Press, 1994, p. xxv.

15 Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, p. 24.

16 Ici même dans le chapitre 4 (« La plus-value des images »).

mode d'appréhension de l'environnement matériel et visuel qu'entreprend *Que veulent les images ?* (le chapitre consacré au romantisme est d'une grande importance de ce point de vue) fut déjà au cœur des efforts constructivistes et productivistes des avant-gardes russes durant les années 1920 ? Les réponses communistes apportées au caractère fétiche de la marchandise par des artistes et des théoriciens tels qu'Alexandre Rodchenko ou Boris Arvatov furent précisément de vouloir mettre en œuvre non seulement un nouvel appareil de production de subjectivité humaine, mais de transformer visuellement ce fétichisme en totémisme de « l'objet-camarade », afin d'inscrire socialement et politiquement un nouveau mode de production de subjectivité dans sa réciprocity<sup>17</sup>. Reste néanmoins chez Mitchell l'écart supplémentaire, la prise en compte de toutes les autres subjectivités, « humain[e]s ou non-humain[e]s, modelé[e]s sur des figures animales, des machines ou des cyborgs<sup>18</sup> » ; de fait, celles « propres » aux images demeurent une chose sur laquelle on ne peut statuer qu'à terme, et non au début de l'investigation.

### Image/piction

*Que veulent les images ?* est un livre composé d'un ensemble d'articles et de textes de circonstance publiés et retravaillés à partir du milieu des années 1990. Chaque chapitre y est indépendant et aborde un aspect de la problématique centrale (d'où les nombreux renvois entre chapitres précisés par l'auteur en notes de bas de page). Les modes de lecture d'un tel livre sont dès lors libres et ouverts, bien que les trois parties qui le composent (images, objets, médias) soient consacrées aux trois ingrédients d'une entité qui confronte le lecteur français à un néologisme dont il a pu faire l'économie jusqu'à présent : à savoir, la « piction » (*picture*).

Pour le traducteur de l'anglais au français, la distinction *image/picture* est d'ordinaire soluble dans la seule « image », où la famille décomposée des imagos, tableaux, souvenirs et autres métaphores trouve à se réunir. Mitchell, pour qui le vocabulaire vernaculaire constitue la meilleure assise de théorisation et de description, en fait une matrice d'intelligibilité de la production visuelle à l'ère de ce qu'il nomme la « reproductibilité biocybernétique », des gènes, de l'ADN et du clonage, élaborée au contact des sciences naturelles. « Ce qui sépare les images des pictions, résume ainsi le paléontologue Norman McLeod, est comparable à ce qui sépare les gènes des corps (fossiles ou contemporains) qui composent une espèce. [...] Au lieu d'être appréhendée comme une abstraction ou comme le symbole d'un collectif, l'image est plutôt entendue comme une banque de données qui produit les pictions ». Telle est donc cette *picture*

<sup>17</sup> Voir à ce propos l'excellent ouvrage de l'historienne américaine Christina Kiaer, *Imagine no Possessions: the Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge, MIT Press, 2005. Les chapitres 2 et 3 sont condensés dans son article « Les objets quotidiens du constructivisme russe », traduit de l'anglais par Jacques Mailhos, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 64 (1998), p. 30-69.

<sup>18</sup> Ici même dans le chapitre 2 (« Que veulent les pictions ? »).

qui s'impose au vocabulaire visuel francophone, « à la fois produit de la banque de données et véhicule grâce auquel cette banque de données se perpétue<sup>19</sup> » — qui s'impose non comme l'élément-clé d'une métathéorie assurée de résoudre une fois pour toutes les apories de l'iconologie, mais comme une distinction pratique venue des « images » de la langue anglaise, une étrange dualité après la déconstruction des dualismes. « Si l'idée fondamentale qui consiste à comparer les images à des espèces, les pictions à des spécimens, et les symboles culturels à des entités biologiques possède une quelconque valeur, elle survivra bien longtemps après que ce texte aura été oublié<sup>20</sup>. »

Ajoutons donc pour conclure que le parcours sinueux et quelque peu improvisé qui mène d'*Iconologie* à *Que veulent les images ?* en passant par *Picture Theory* est, à bien des égards, d'une assurance et d'une logique implacable : il nous transporte d'une « psychologie politique des icônes<sup>21</sup> » à une « biopolitique de l'image » (sans conteste la principale plus-value ajoutée à la théorie visuelle par Mitchell et bien d'autres protagonistes des *visual studies* qu'il reste à découvrir dans le monde francophone). Cette approche révèle les images vivantes de la politique qui, pour le meilleur ou pour le pire, gouvernent nos vies et nos regards.

Maxime Boidy  
et Stéphane Roth  
Mai 2014

<sup>19</sup> Norman McLeod, « Images, Totems, Types and Memes: Perspectives on an Iconological Mimetics », *Culture, Theory and Critique* 50/2, 2009, p. 206.

<sup>20</sup> Voir le chapitre 2.

<sup>21</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconologie*, op. cit., p. 36.