

# La menace des oiseaux : l'iconicité et la ressemblance des images à l'ère du relativisme

Maxime Coulombe

One of the critical tests for the analogical status of images has been animal perception. If animals are fooled by images, then images—and many works of art—not only are symbolic objects, but also keep an iconic relation to the perceived world. This hypothesis has now been proven by forty years of research in neurobiology and cognitive science. Nevertheless, numerous philosophers and art historians keep defending the purely symbolic and conventional status of images. This paper seeks to understand why. What motivates this refusal, not only of recent scientific research, but of common sense? What is threatening about the iconic status of images? I analyze the way in which both W.J.T. Mitchell and Danièle Cohn argue against Pliny's telling of the mythical competition between Parrhasios and Zeuxis, whose painting of grapes fooled birds. This fictional anecdote becomes a real and practical test for the anti-analogical perspective.

Maxime Coulombe est professeur d'histoire de l'art à l'Université Laval—Maxime.Coulombe@hst.ulaval.ca

Dans l'apologue antique concernant Zeuxis et Parrhasios, le mérite de Zeuxis est d'avoir fait des raisins qui ont attiré des oiseaux. L'accent n'est point mis sur le fait que ces raisins fussent d'aucune façon des raisins parfaits, l'accent est mis sur le fait que même l'œil des oiseaux y a été trompé. La preuve, c'est que son confrère Parrhasios triomphe de lui, d'avoir su peindre sur la muraille un voile, un voile si ressemblant que Zeuxis, se tournant vers lui, lui a dit—*Alors, et maintenant, montre-nous, toi, ce que tu as fait derrière ça*. Par quoi il est montré que ce dont il s'agit, c'est bien de tromper l'œil. Triomphe, sur l'œil, du regard.

Jacques Lacan, *Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*.<sup>1</sup>

En leur idéalisme obstiné, ils contestent tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, peut leur imposer d'admettre que la réalité [...] existe.

Tomas Maldonado, *Appunti sull' iconicità*<sup>2</sup>

## La menace

Quoi de pire que de sentir l'être cher menacé? Durant ces moments et tant que la menace ne sera pas étouffée, on dirait que l'univers se replie, se reclôt autour de cette situation critique. Dans de tels temps de crise, la réalité—cette réalité sociale, physique—semble posséder un double statut, une double valence: elle est à la fois connue et pourtant largement déniée. Que la menace ne soit pas physique, mais symbolique—qu'elle tienne du mépris ou d'un traitement injuste—ne change rien à l'affaire; notre réaction en sera tout autant sanguine, parfois violente.

Pour le chercheur, cet être cher est souvent son champ de recherche: celui qu'il retrouve, tous les matins, à sa table de travail. Aussi les menaces qui plaquent sur lui—son statut symbolique, sa légitimité, son importance—donnent de véritables vertiges et incitent, elles aussi, à des réactions extrêmes.

Pour le dire simplement, c'est d'une menace posée à l'histoire de l'art que nous souhaitons traiter ici—de cette menace et de la réaction qu'elle provoque chez nombre de chercheurs. Le nom de cette menace? L'affirmation du statut analogique, imitatif—*naturaliste*, diraient certains—de l'image.

Le profane pourrait sourire d'un péril aux allures aussi inoffensives, d'une question semblant réglée depuis des lustres: l'image n'est-elle pas, s'il faut croire l'expérience et le sens courant, ressemblante? N'est-ce pas même sa définition pratique, voire sémiotique? La chose pourtant, en histoire de l'art, n'est pas si évidente... Car pour toute une génération d'historiens d'art, l'image—pour des raisons philosophiques, esthétiques, voire politiques—ne saurait être ressemblante. La reconnaissance du statut analogique à l'image, et même d'aspects analogiques à celle-ci, ouvrirait à de dangereux abîmes: celui

1. Jacques Lacan, *Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973, p. 118.

2. Maldonado, traduit et cité par Umberto Eco, «Réflexions à propos du débat sur l'iconisme», *Visio*, vol. 3, n° 1, printemps 1998, p. 9–32, ici p. 10.

d'un retour au mythe du progrès artistique, celui d'un impact inconscient des images et, peut-être plus dangereux encore, celui de la remise en question de la souveraineté de l'érudition dans l'interprétation en histoire de l'art. Mieux vaudrait la penser comme une construction humaine, articulée uniquement par des logiques conventionnelles.

Le refus de la ressemblance rencontre dans la vision des animaux un défi particulier: si les animaux peuvent reconnaître des référents dans les images—d'autres animaux, des humains, des fruits—comment défendre une conception de l'image conventionnelle? Aussi, comme une épreuve du feu, comme une confrontation rituelle, nombre d'historiens d'art conventionnalistes ressassent-ils le mythe du fameux duel entre Zeuxis et Parrhasios, tentant d'expliquer, et parfois de nier, les événements narrés par Pline.

On croirait l'histoire plinienne un objet pour la philosophie spéculative, voire pour les études anciennes: ne s'agit-il pas d'abord et avant tout d'un mythe, d'une «histoire»? Et pourtant, c'est bel et bien comme une situation concrète, *paradigmatique* du regard animal, qu'elle pose problème;<sup>3</sup> c'est à impliquer que des oiseaux ont pu être bernés par une image qu'elle aura dérangé de nombreux chercheurs. Tentant de comprendre leurs arguments niant la ressemblance, nous les suivrons dans leur pragmatisme.<sup>4</sup>

### Des raisins et des oiseaux

Rappelons les «faits», tels que Pline les décrit dans ses *Histoires naturelles*:

[Zeuxis] eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis.<sup>5</sup>

Que nous raconte Pline? Il nous narre l'histoire d'un jugement, tel que les Grecs nous y ont habitués. Un de ces jugements où le jury est à ce point candide, naïf ou neutre, qu'il ne peut parler qu'avec son cœur, aveugle aux conséquences de son choix, il ne peut que délivrer une vérité. C'est donc l'histoire d'un premier juge qui surgit et qui choisit sans choisir, qui méprend l'image pour une réalité. L'affaire semble ainsi entendue. Les animaux, comme les enfants, du reste, ne sont-ils pas, dans leur naïveté même, des juges ultimes?

Pourtant, et s'il faut en croire Pline, ce n'est pas l'œil de l'oiseau qui semblerait le plus fin à lire l'illusion, pas plus celui de n'importe quel homme, mais celui de l'artiste, du fabricant d'artifice. Ce n'est pas l'œil du naïf qui sait distinguer l'illusion, mais celui de l'expert, de celui qui sait les créer. L'artificialité de l'art appelle le regard du savant pour être percée. Lecture fascinante, en ce qu'elle paraît contredire une partie de notre réflexe de pensée: pour nous, tromper un animal n'est-il pas plus admirable que de tromper un homme?

Ce n'est pourtant pas le résultat du concours qui soulèvera les passions, mais presque un détail, un élément pris pour acquis dans le ton même de l'histoire plinienne: les oiseaux de Zeuxis auront vu, sur le tableau, des raisins. S'ils ont été mépris, s'ils ont été trompés, c'est d'abord qu'ils ont perçu le référent dans l'image. À lire l'historiographie de la discipline depuis une trentaine

3. Sur cette question du paradigme, voir Giorgio Agamben, «Qu'est-ce qu'un paradigme?», *Signatura Rerum, sur la méthode*, Paris, 2008.

4. Notons d'ailleurs que les récits ne sont pas, ne sont jamais qu'une affaire de fiction, mais pointent vers des référents—des situations, des événements, des sujets—que nous interprétons à partir de notre propre expérience pour en tester la probabilité, le réalisme. Ce réflexe naturel devient un véritable enjeu lorsque l'on considère ce qui est raconté comme impossible. À propos du rejet de la référentialité des textes, voir l'ouvrage d'Hélène Merlin-Kajman: *Lire dans la gueule du loup: Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, 2016, p. 36–38.

5. Pline l'Ancien, *Histoires naturelles*, Livre xxxv, traduit et annoté par Émile Littré, Paris, 1848–1850, tome 2, p. 472–473.

d'années, c'est là ce qui blesse, ce qui trouble. Pour de plus en plus d'historiens de l'art, les images ne sont que des signes conventionnels, et n'auraient pas d'affinités particulières avec le réel. Elles seraient aussi codées et symboliques que le langage écrit.<sup>6</sup>

Le regard des animaux, dans un tel débat, se fait l'épreuve du feu: comment les animaux pourraient-ils reconnaître le référent d'un signe conventionnel? Comment pourraient-ils lire un tel signe? La chose défie la raison.

Pour illustrer à la fois ce refus de la ressemblance et le recours au mythe plinien dans ce débat, nous utiliserons deux textes, provenant de deux époques et de deux traditions historiographiques distinctes: *Iconology*, de W.J.T. Mitchell, publié en 1989,<sup>7</sup> et l'entrée «Imitation: esthétique, 1. Arts» de l'*Encyclopædia Universalis* écrite par Danièle Cohn en 2008.<sup>8</sup> Ces choix, proposés sans aucune volonté de représentativité, visent à rendre visible un certain discours présent—voire survivant—dans l'histoire de l'art et à tenter d'en comprendre les origines. Car la question centrale est bien celle-ci: la vision des animaux peut-elle remuer autant la discipline, tant et si bien que chaque génération d'historiens d'art semble destinée à se confronter à cette épreuve de légitimation qu'est le mythe plinien?

### L'image, le propre de l'être humain

Mitchell évoque les oiseaux de Zeuxis assez tôt dans son *Iconologie*, en faisant une expérience ahistorique:

Quand un canard répond à un leurre ou que les oiseaux picorent les raisins des peintures légendaires de Zeuxis, ils ne voient pas d'images, ils voient d'autres canards ou de vraies grappes de raisin—les choses elles-mêmes et non pas des images de ces choses.<sup>9</sup>

L'oiseau ne voit pas d'image; l'homme, si. Et il serait bien le seul. L'enjeu d'une telle thèse est de faire de l'image une affaire purement *signifiante*, et donc une affaire purement consciente. Il ajoute, dépliant son argument:

Le monde ne peut être dépendant de la conscience, mais les images dans le monde (pour ne pas dire du monde) le sont de toute évidence; non seulement parce que la conscience emploie une main humaine pour produire un tableau, un miroir ou n'importe quelle autre forme de simulacre (en un certain sens, les animaux sont eux aussi capables d'engendrer des images, par exemple lorsqu'ils se camouflent ou qu'ils s'imitent entre eux), mais parce qu'une image ne peut être vue comme telle sans un artifice paradoxal de la conscience, une aptitude à voir un objet comme étant à la fois «présent» et «absent».<sup>10</sup>

La définition de Mitchell implique donc deux temps et deux gestes: d'une part, la *production*, impliquant la main humaine, voire le comportement de l'animal—capable, par le biais du simulacre et, «en un certain sens, [...] d'engendrer des images»; et d'autre part, la *perception* de l'image comme présente et absente. Si la définition de cette *production* apparaît singulièrement équivoque, ouverte, en incluant tant le camouflage que l'œuvre d'art, la perception serait véritablement le lieu de la distinction, le lieu de l'*image*. C'est elle qui permettrait, dans un geste rétrospectif, de distinguer entre le camouflage, le leurre et l'image.

C'est en effet ce deuxième aspect, essentiel à la définition de Mitchell, qui disqualifie les animaux. Ces derniers «voient d'autres canards ou de vraies grappes de raisins—les choses mêmes et pas l'image de ces choses». Les images oscilleraient ainsi entre présence et absence: elles seraient le signe d'une chose absente. L'animal raterait cette logique signifiante, cette présence sous

6. À cet égard, voir notre article, Maxime Coulombe, «La ressemblance, le doute, la ruine», *Esse*, n°85, 2015, p. 30–35.

7. W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, 1989. Nous suivrons ici la traduction française de Maxime Boidy: W.J.T. Mitchell, *Iconologie: Image, texte, idéologie*, Paris, 2009.

8. Danièle Cohn, «Imitation: esthétique, 1. Arts», *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2008.

9. Mitchell, *Iconologie*, p. 56. Nous soulignons.

10. *Ibid.*

le jour de la représentation; il raterait ainsi l'image. En cela, pour l'animal, le camouflage n'est pas une image, car il ne se détache pas du monde comme une chose en soi, il est (à même) le monde, serait-ce par méprise. Pour Mitchell, la conclusion est ainsi facile à tirer: on devrait penser que les oiseaux ne voient pas d'image. À première vue, l'«affaire» des oiseaux de Zeuxis semble renvoyer à un différend définitionnel. Penser l'image comme présente et absente à la fois, comme signe, découpe de façon particulièrement étroite ce que le langage courant considère comme image. À le lire précisément, Mitchell exclut au final tout leurre, toute forme accidentelle de cette définition... L'image est une création délibérée, et percevoir une image comme image, c'est nécessairement l'appréhender comme signe. Philosophiquement, la proposition de Mitchell paraît réductrice, mais rigoureuse. Elle laisse toutefois déçu quiconque souhaiterait comprendre comment les oiseaux ont pu percevoir les raisins sur la toile. Que les oiseaux ne puissent voir d'«image», plutôt que de régler la question, ne fait que la compliquer.

Pour Mitchell, cette première définition philosophique et sémiotique de l'image se double d'une seconde, celle-là autrement plus singulière et possédant une extension plus large. Sans jamais revenir à l'histoire plinienne, et laissant même de côté la notion de «représentation», Mitchell remettra implicitement en doute cette dernière en s'attaquant, cette fois, non pas au statut *philosophique* de l'image, mais à l'existence même de la *ressemblance*. Ce mécanisme au fondement de la perception, et nécessaire à la reconnaissance des raisins sur la peinture, ne serait qu'une chimère.

Pour déployer un tel argument, Mitchell se réclame de Nelson Goodman, et plus spécifiquement de son ouvrage *Languages of Art*.<sup>11</sup> Mitchell fait un euphémisme lorsqu'il affirme: «[...] à toutes fins utiles, ajoutons que du point de vue de la critique théorique pure, ces lectures [celles de son ouvrage *Iconologie*] émanent d'une perspective assez proche de celle de Goodman».<sup>12</sup> Et si ses remarques délicates sur la peinture abstraite paraissent d'abord étonnantes, elles sont dans l'esprit de la conception conventionnelle de Goodman. Mitchell note par exemple: «Dans un contexte adéquat—c'est-à-dire en présence du ventriloque approprié—, les barbouillages et les traînées de couleur de la toile se transforment en déclaration sur la nature de l'espace, de la perception et de la représentation».<sup>13</sup> Ces remarques sont rendues possibles par la perspective goodmanienne insistant sur l'inutilité sémiotique de la ressemblance: «La ressemblance n'est d'ailleurs nulle part nécessaire pour la référence; presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi d'autre».<sup>14</sup> De là, il sera assez aisé pour Goodman de glisser de l'inutilité de la ressemblance, à sa fondamentale... conventionalité: «La vision la plus ascétique et la vision la plus baroque, de même que le portrait réaliste et la caricature au vitriol, diffèrent seulement par la nature mais non par la grandeur de l'interprétation».<sup>15</sup> Mitchell soutiendra, du même ton, qu'il faut éliminer «la conception selon laquelle il y a quelque chose de nécessaire, de naturel, d'automatique dans la formation des images».<sup>16</sup>

Pourtant, l'oiseau ne s'est pas trompé dans son interprétation de la toile, ou plus exactement, il s'est trompé sur l'aspect fictif de la représentation, non pas sur le référent représenté. Que l'oiseau n'ait pas su qu'il se trouvait face à une image—entendue comme signe—, la chose est évidemment claire. Il

11. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, New York, 1976. Nous suivrons ici la traduction française de Jacques Morizot: Nelson Goodman, *Langage de l'art*, Paris, 2011.

12. Mitchell, *Iconologie*, p. 104.

13. *Ibid.*, p. 89.

14. Goodman, *Langage de l'art*, p. 35.

15. *Ibid.*, p. 37. Goodman multiplie les arguments de cette nature. «En résumé, la représentation réaliste ne repose pas sur l'imitation, l'illusion ou l'information, mais sur l'inculcation. Toute image, ou peu s'en faut, étant donnée une image et un objet, il existe d'ordinaire un système de représentation, un plan de corrélation, relativement auxquels l'image représente l'objet. Le degré de correction de l'image dans ce système dépend de la précision de l'information qu'on obtient à propos de l'objet en lisant l'image conformément à ce système. Si la représentation est une question de choix, et la correction une question d'information, le réalisme est affaire d'habitude» (63). Voir aussi Mitchell, *Iconologie*, p. 235-237.

16. Mitchell, *Iconologie*, p. 58.

devient toutefois bien ardu de comprendre comment le rejet de la ressemblance—et, déjà, l'insistance sur le statut de l'image comme signe—permet d'expliquer ce qui fut vu par les oiseaux.

Sur cette question, la démonstration de Mitchell hésite, se reprend, reformule, se recadre<sup>17</sup> afin de maintenir la consistance de sa thèse. Confronté au problème du trompe-l'œil, Mitchell en viendra à prétendre que la ressemblance n'existe—telle serait sa condition *nécessaire—qu'imparfaite*; une ressemblance parfaite, arrachant le signe à sa condition signifiante, ne constituant plus une ressemblance. Il nous faut citer Mitchell à nouveau: «Le caractère naturel de l'image est incarné par un *leurre*, l'illusion parfaite qui, des grappes de Zeuxis à la mouche du pêcheur, fait office de *signe artificiel*, un *signe qui n'en est pas un*, une icône qui est une «équivalence» plutôt qu'une «ressemblance».<sup>18</sup> Fleurissent les questions: mais qu'est-ce qu'un signe qui ne serait pas «artificiel»? Et qu'est-ce qu'un «signe qui n'en est pas un»? Le raisonnement s'emballe. Souhaitant faire de l'image un objet de part en part conventionnel, la pensée de Mitchell se crispe sur un cas limite: si le trompe-l'œil fonctionne, c'est qu'il n'est pas un signe.

Mitchell paraît oublier que la perception des images, cette «présence et absence» est précisément due à la ressemblance. Refusant d'explorer, pour des raisons philosophiques sur lesquelles nous reviendrons, l'effet de *présence* de la ressemblance, la méprise—animale comme humaine—devient parfaitement incompréhensible.

Comment résoudre les paradoxes que semble soulever la position de Mitchell? Faut-il croire qu'il existe deux perceptions: celle des animaux et celle des hommes? Les premiers liraient les images au premier degré—et donc mal—les seconds, plus lucides, moins naïfs, percevraient le statut conventionnel des images? À l'aune d'une telle hypothèse, les hommes, une fois entrés dans le registre symbolique, ne pourraient reculer. Une fois perçues comme signes, les images ne seraient, pour eux, désormais, qu'une affaire de conventions, la naturalité des images—leur effet—à jamais perdue. Telle est la singulière perspective de Danièle Cohn.

### L'homme ne peut être berné

Danièle Cohn et François Trémolières écrivent en 2008 l'entrée «Imitation: esthétique» dans l'*Encyclopædia Universalis*, Danièle Cohn rédigeant la section portant sur les «Arts» et François Trémolières celle sur la «Littérature».<sup>19</sup> Cette entrée, singulièrement, remplacera la précédente entrée «Imitation» de l'*Encyclopædia*, rédigée par Bernard Valade et Berthille Pallaud et présente dans sa version papier jusqu'en 2008.<sup>20</sup> La chose étonne de prime abord en raison de l'extension limitée du texte de 2008 comparativement à celui qui le précède: le texte de Valade et Pallaud abordait la question de l'imitation tant d'un point de vue esthétique, psychologique, qu'éthologique, tandis que celui de Cohn et Trémolières ne porte que sur les enjeux esthétiques de l'imitation. Cette différence trouve son explication dans l'argumentaire déployé par chacun des textes. La comparaison des textes de Valade et de Cohn, tous deux pré-occupés par l'imitation en histoire de l'art, rend claire la différence de posture.

Valade, sociologue de formation, brossait dans son texte une définition transdisciplinaire—de la psychologie à l'esthétique—de l'imitation.

17. Sur l'argument de recadrage, voir Philippe Breton, *L'argumentation dans la communication*, Paris, 2009, p. 77–93.

18. Mitchell, *Iconologie*, p. 154. Nous soulignons.

19. Cohn, *op. cit.*, p. 250–253; François Trémolières, «Imitation: esthétique, 2. Littérature», *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2008, p. 253.

20. Bernard Valade, «Imitation, 1. Modèles culturels et modèles sociaux, 2. De l'imitation idéale, 3. Le mécanisme psychologique», *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2002, p. 837–839; Berthille Pallaud, «Imitation, 4. Le concept éthologique», *Encyclopædia Universalis*, 2002, p. 839–840.

Il soutenait que l'imitation est une « faculté de l'esprit », présente tant dans le geste de création que dans celui de la perception. Il terminait d'ailleurs son entrée en écrivant :

Quel rapport, objectera-t-on, existe-t-il entre les méditations des Anciens sur l'intérêt et les limites de l'imitation, les réflexions des esthéticiens sur la ressemblance dans les beaux-arts et les images ou les représentations étudiées par les psychologues ? Il en est un que E. H. Gombrich, dans le texte d'une conférence recueilli dans *L'Art et l'Illusion* n'a pas manqué d'établir. [...] « Dieu est-il un peintre qui occupe ses heures de loisir à se distraire de cette façon ? Non, c'est la « faculté imitative » de celui qui les regarde qui donne forme et sens à ces compositions incertaines ». <sup>21</sup>

Pour Valade, l'imitation est au *creux de l'œil* et à même la perception du monde. C'est elle qui nous fait voir des formes humaines dans les nuages, nos fantasmes dans les taches d'encre de Rorschach. Elle est donc, conclut-il, un morceau de perception, omniprésente dans le geste de création.

Tout se passe comme si le texte de Cohn, non seulement se superposait matériellement à celui de Valade, mais constituait de même un rappel à l'ordre, une *réponse* par le biais du champ de l'art. Si Valade se réclamait des sciences de la nature et se plaçait dans la foulée de Gombrich pour proposer une conception psychologique et anthropologique de l'imitation, Cohn puisera dans la philosophie pour produire une interprétation—et une définition—opposée de la notion d'imitation. <sup>22</sup>

Cohn écrit : « Comme y insiste encore Hegel, au début du xix<sup>e</sup> siècle, dans son *Cours d'esthétique*, le fait que les pigeons de l'anecdote antique picorent des raisins peints par Zeuxis ne prouve rien ». <sup>23</sup> Cohn fait, elle aussi, de l'anecdote plinienne un problème *concret*. Dans une lecture singulière, elle soutient que le trompe-l'œil opère sur les oiseaux, et non sur les hommes. Une telle interprétation fait sourciller, à plusieurs égards, mais d'abord en ce qu'elle fait l'impasse sur la méprise même de Zeuxis face à la toile de Parrhasios. À l'instar de l'argumentaire que déployait Mitchell, une telle prise de distance par rapport au réel tel que l'entend Pline—et ici à la description des événements pliniens—rappelle bien que quelque chose se trame dans cette histoire pourtant banale.

Pour soutenir sa lecture, Cohn puise dans les interprétations récentes de la *Poétique* d'Aristote. Elle souligne : « L'imitation ne restitue pas le réel, mais elle construit une représentation qui produit de la réalité. Nous croyons en cette représentation et lui prêtons un effet de réel ». <sup>24</sup> Définition précise, à laquelle nous acquiesçons. Son extension pose toutefois problème :

La mimésis nous offre deux types de satisfaction : celle éprouvée à retrouver le modèle dans la copie (la reconnaissance), comme celle que constitue l'habileté à produire des images conformes (la *poiesis*). Si l'imitation peut se jouer d'une ressemblance parfaite, elle ne nous piège qu'autant que nous prenions plaisir à la réussite de la copie. <sup>25</sup>

Cette dernière formule est cruciale. À fonder la *mimésis* sur une logique de jeu, Cohn implique une volonté de crédulité du spectateur. Sous cette lumière, la *mimésis* devient un jeu intellectuel, un plaisir de « retrouver le modèle dans la copie ». Elle exige donc un certain état d'esprit : nous donnons vie à la copie en souhaitant la ressemblance qu'elle indique. Un tel jeu est le propre de l'homme. L'animal ne peut l'éprouver, lui qui ne peut que percevoir au premier degré—celui du leurre—l'image. Perception immédiate de l'animal, perception médiatisée chez l'homme. Et encore une fois, la perception des

21. Valade, *op. cit.*, p. 839.

22. Il est d'ailleurs à noter que Gombrich sera la cible par excellence de Mitchell dans son *Iconologie*.

23. Cohn, *op. cit.*, p. 250.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.* Nous soulignons.

hommes et celle des animaux n'ont rien en commun: ni sur ce qui est vu, ni sur les mécanismes qui opèrent dans la perception de l'image. Singulièrement, nous revoici au plus près de l'argumentaire de Mitchell. Pour l'un et l'autre auteur, la ressemblance n'existe pas: pour Mitchell, elle n'existe pas *en soi*; pour Cohn, elle n'existe pas *pour l'homme*.

Et, encore une fois, les apories fleurissent... Pour Mitchell, une telle posture anti-mimétique rend incompréhensible la méprise des oiseaux; pour Cohn, elle rend incompréhensible la méprise de Zeuxis. Et pour les deux auteurs, la seule façon de rendre viable l'interprétation proposée consiste à effectuer une lecture sélective, parcellaire, de l'histoire antique.

#### Ce que nous savons pourtant...

Rappelons rapidement que les recherches en sciences cognitives, en psychologie de la perception et en éthologie confirment pourtant depuis une cinquantaine d'années ce que l'expérience courante tend à soutenir: la ressemblance et l'imitation existent et constituent des mécanismes fondamentaux de la perception de la réalité.<sup>26</sup> Nous ne fonctionnons pas dans un univers purement conventionnel. Associer des éléments—conventionnels ou non—à leur référent, et déjà par exemple, identifier des mots manuscrits et les lire, exige d'être capable de les reconnaître, de noter leur ressemblance à ce que nous savons par ailleurs.

En cela, conventionalité et ressemblance ne sont pas à placer sur un même pied. L'un est une caractéristique des objets, l'autre un mode d'appréhension de ceux-ci—qu'ils soient conventionnels ou non. C'est cette faculté, échappant largement à la conscience, de noter des ressemblances qui nous fait reconnaître, dans la démarche de cet individu, quelqu'un que nous connaissons, dans cette forme imprécise dans la pénombre, notre chat. La force de ce mécanisme permet à la forme perçue d'être largement dégradée et d'être reconnue malgré tout. En cela, si la ressemblance loge au creux de notre appréhension du monde, elle se fonde sur des mécanismes perceptifs échappant à la conscience: la forme, la proportionnalité des parties, le mouvement.<sup>27</sup> C'est cette ressemblance qui permet de reconnaître le référent de l'image: un visage de femme dans la *Joconde*, un homme en croix dans une crucifixion, etc. On l'aura compris, cette aptitude est partagée avec la plupart des animaux et de nombreux insectes: les recherches en éthologie le confirment depuis plus de trente ans.<sup>28</sup> Cette nature échappant aux processus réflexifs de la philosophie l'aura rendue suspecte, voire longtemps déniée.

Certes, les images recourent à des conventions, mais ces conventions s'articulent à une structure singulière, à l'origine de toute image: l'analogie.<sup>29</sup> Comme le formule clairement Jean-Marie Schaeffer, dès lors que nous percevons les similarités dans le monde visuel, nous sommes à même de fabriquer des objets dans lesquels s'enclasse la relation de ressemblance:

Les arguments [avancés] pour nier la possibilité d'une représentation qui serait mimétique présupposent que la notion même de ressemblance est sans véritable objet. C'est là une idée assez surprenante, ne serait-ce que parce que dans la vie de tous les jours nous ne cessons d'avoir recours à des jugements de similarités, comme le montre la fréquence d'énoncés du genre: «Tiens aujourd'hui j'ai rencontré quelqu'un qui ressemble à Machin (ou à Machine)», ou «Oh, ce bruit me rappelle quelque chose... Zut, c'est le lavabo qui déborde!» ou encore: «Cette photo n'est vraiment pas ressemblante.». En fait,

26. Paula Goolkasian, «Research in Visual Pattern Recognition: The Enduring Legacy of Studies from the 1960s», *The American Journal of Psychology*, vol. 125, n° 2, été 2012, p. 155.

27. Voir le texte remarquable d'Umberto Eco, «Réflexions à propos du débat sur l'iconisme», op. cit. Eco écrivait d'ailleurs: «c'est presque pathétique de voir que [...] nombre d'iconoclastes illustres—comme s'ils étaient les accusés d'un procès stalinien ou maccartistes obligés surtout de démontrer leur loyauté envers le système—se sont dépêchés de professer leur foi en la nature iconique de la perception» (p. 10). Force est de constater, près de vingt ans après la publication du texte d'Eco, que nous ne sommes toujours pas sortis de ce débat, qui a trouvé une nouvelle vigueur par le biais du relativisme.

28. Voir, entre autres, Marc Kirkpatrick et Gil G. Rosenthal, «Symmetry Without Fear», *Nature*, 372, novembre 1994, p. 134–135; Charlotte A. Oomen et Martha Hvosllef-Eide, «The Touchscreen Operant Platform for Testing Working Memory and Pattern Separation in Rats and Mice», *Nature Protocols*, vol. 10, n° 8, 2013, p. 2006–2021.

29. Sur l'analogie, voir l'ouvrage fondamental de Douglas Hofstadter et Emmanuel Sander, *L'Analogie au cœur de la pensée*, Paris, 2013.

l'aptitude à reconnaître comme similaires ou dissemblables des stimuli extérieurs numériquement distincts est une condition de survie, non seulement pour les êtres humains, mais pour la plupart des espèces animales.<sup>30</sup>

C'est cette relation qui donne aux images, comme le notait déjà Charles Sander Peirce, leur nature spécifique, ce qu'il nommait pour sa part l'iconicité<sup>31</sup>. Ces positions ne font guère débat hors du champ de l'histoire de l'art.

Comment expliquer, dès lors, cette réaction de certains historiens d'art face à la ressemblance, voire plus concrètement aux sciences cognitives et naturelles? Comment la comprendre?

### Déni

Par conséquent, un livre qui traite des images sans en présenter, à l'exception de quelques diagrammes schématisques; un livre sur la vision, comme s'il avait été écrit par un auteur aveugle pour un lecteur aveugle.

W.J.T. Mitchell, *Iconologie*

Le trompe-l'œil le plus admirable ne provoquerait jamais un tel comportement chez l'être humain.

Danièle Cohn, «Mimésis»

Le déni possède une structure singulière. Contrairement à l'oubli ou à la simple erreur, il implique toujours, de la part du sujet, l'acquiescement implicite—le plus souvent inconscient—à ce qu'il se refuse à avouer. Pour le freudisme, les petits garçons savent bien que les femmes n'ont pas de pénis, mais nombre d'entre eux font comme s'ils ne le savaient pas, trouvant dans ce déni de quoi les rassurer de leurs propres angoisses de castration.<sup>32</sup> La fascination du fétichiste, pour sa part, tient à ce que cette négation du phallus, loin d'être structurée inconsciemment sur une logique de l'aveu, exige d'être entretenue par le biais d'un attachement à des objets de substitution. De façon générale, le déni n'est pas le fruit du hasard: il est une stratégie.

Dans son article fondamental sur le sujet, Octave Mannoni prolongeait la conception freudienne et distinguait trois types de dénis: le déni manipulateur, le déni fétichiste et le déni du croyant.<sup>33</sup> C'est le dernier qui nous intéressera ici. Pour le cerner, Mannoni recourait à la façon dont se modifiait la croyance chez les enfants hopis, une fois ceux-ci initiés aux rites. Il tentait de cerner comment une croyance aux esprits pouvait survivre à la découverte que les masques rituels étaient manipulés non pas par des esprits, mais, de façon beaucoup moins spectaculaire, par des membres de la communauté. Comme le narre Don Talayesva dont Mannoni cite le récit:

Quand les Katcina [esprits hopis] sont entrés dans la kiva sans masques, j'ai eu un grand choc: ce n'étaient pas des esprits. Je les reconnaissais tous, et je me sentais bien malheureux puisque toute ma vie on m'avait dit que les Katcina étaient des dieux. J'étais surtout choqué et furieux de voir tous mes pères et oncles du clan danser en Katcina.<sup>34</sup>

Une telle déception ne signifie pas pour autant la mort de la croyance; celle-ci au contraire survit, mais sous une forme nouvelle. Comme l'explique Mannoni: «Mais ce qui est à bon droit ahurissant, c'est que cette cérémonie de démystification, et le démenti infligé à la croyance aux Katcina, vont être le fondement institutionnel de la nouvelle croyance aux Katcina, qui constitue la partie essentielle de la religion hopi».<sup>35</sup>

30. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, 1999, p. 82.

31. Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, 1978.

32. À ce sujet, voir la belle lecture de Griselda Pollock, «Vision du sexe: représentation, féminité et modernité dans les années vingt», dans Régis Michel (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?*, Paris, 2000, p. 41–96.

33. Octave Mannoni, «Je sais bien mais quand même», dans *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, 1969.

34. Don C. Talayesva, cité dans Octave Mannoni, op. cit., p. 16.

35. Mannoni, op. cit., p. 16.



Si les enfants croient d'abord que derrière les masques se cachent les ancêtres, une fois cette croyance mise à l'épreuve de la réalité, elle ne disparaît pas pour autant. Elle est remplacée par une nouvelle croyance, nouée par le désir et le déni, une nouvelle croyance fondée sur le pouvoir des masques à transfigurer, le temps de la danse, celui qui les porte pour en faire un *Katcina*, l'esprit des Dieux.

On le comprendra assez vite, ce dont il s'agit dans toute cette histoire, c'est d'un recadrage de la croyance, une modification de son extension et de son adresse afin de la préserver de la réalité. La croyance aux esprits menacée, c'est la culture hopi entière qui vacille.<sup>36</sup> Il y a donc un aspect *politique* au déni du croyant, un aspect fondé sur le pouvoir performatif du geste de déni: il transforme la réalité. Il fait advenir, du moins symboliquement et sous le jour du désir, ce qui pourtant n'existe pas. En cela, il tente de convaincre.

C'est cette *nécessité politique* et ce déni du réel qui nous intéressent; ils nous mettent sur la piste des raisons pour lesquelles la ressemblance est déniée: la réalité met en danger l'ordre du monde—ici, l'histoire de l'art—institué. Pour les Hopis, cette menace est assez explicite, mais qu'en est-il de l'histoire de l'art? Que menace la ressemblance? Telle est, bien évidemment, la réelle question.

#### Le relativisme et l'histoire de l'art

Mitchell joue cartes sur table. Tout le début d'*Iconologie* est une présentation des prémisses qui organisent sa conception des images. Il est rare de voir un auteur dévoiler aussi candidement ce qui constitue non pas les *conclusions*, mais les *conditions* de sa réflexion. La philosophie nous aura en effet habitués à des auteurs qui, dans une enfilade de préfaces, précisent les grandes conclusions de leur recherche. C'est tout l'inverse que nous offre Mitchell, en nous présentant ce que l'on peut appeler les «théories d'accueil» de sa réflexion sur les images.

Pierre Bayard définissait le concept de «théorie d'accueil» dans son ouvrage sur les différends organisant les interprétations de *Hamlet* de Shakespeare. Il écrit: «Lire un texte littéraire, en tout cas pour un critique, ce n'est pas seulement en parcourir des lieux privilégiés en laissant libre cours à son imagination, c'est aussi les percevoir à travers une certaine théorie d'accueil, qui leur impose une forme extérieure et détermine par là les résultats obtenus»<sup>37</sup>. Une telle démarche est à reprendre pour toute réflexion sur les images, tant cette question est, d'emblée, *critique* pour la discipline. Dans le cas de Mitchell, on peut noter deux grandes prémisses qui fondent sa «théorie d'accueil».

La première de ces prémisses, méthodologique, paraît prolonger la peur platonicienne des images en ce qu'elle vise à prémunir le chercheur de la nature *sensuelle, matérielle* des images. Mais comment se protéger de ce qui est consubstantiel à l'expérience des images? Pour Mitchell, une seule solution possible: n'aborder que ce que d'autres auront dit des images. Travailler le discours sur les images, et non pas les images elles-mêmes.

Un livre [*Iconologie*] qui traite de ce qui est dit des images. Un livre qui ne s'intéresse pas pour autant à des représentations matérielles et à ce qui en est dit, mais à l'*idée* d'imaginer en tant que telle et aux notions qu'elle emporte: la représentation, l'imagination, la

36. Voir aussi, sur le déni comme stratégie visant à préserver l'ordre symbolique, Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, New York, 1991, p. 245–253.

37. Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet, le dialogue des sourds*, Paris, 2002, p. 61.

perception, la ressemblance et l'imitation. Par conséquent, un livre qui traite des images sans en présenter, à l'exception de quelques diagrammes schématiques; un livre sur la vision, comme s'il avait été écrit par un auteur aveugle pour un lecteur aveugle. S'il contenait une quelconque incursion dans le champ de l'image matérielle ou réelle, elle serait telle celle de l'auditeur aveugle qui surprendrait une conversation de personnes voyantes tournant autour des images. De cette conversation, l'auditeur aveugle saisirait des formes invisibles à leurs yeux. Telle est mon hypothèse.<sup>38</sup>

Encore une fois, il faut saluer l'honnêteté de Mitchell qui n'hésite pas à rêver d'un ouvrage sur les images écrit par un aveugle. Une telle position rend possible d'en oublier les recommandations mêmes des auteurs analysés qui insisteront sur l'incontournable matérialité de l'image. Pour le chercheur aveugle, celle-ci n'existe pas vraiment; en tout cas, elle n'est pas nécessaire.

En cela, Mitchell place l'image dans le principal registre disponible à l'aveugle pour parler du visible: le registre symbolique, un registre impliquant non plus une expérience directe du monde, mais uniquement l'écho de ce que les autres ont pu en dire. Posture avantageuse, et qui souligne d'emblée que de ce dont les auteurs parleront, Mitchell en sera tout ignorant, ou se positionnera comme tel. Nous serons donc aussitôt dans le champ du *logos*, du discours et de la représentation. Une posture en rupture fondamentale avec le regard de l'oiseau, on l'aura compris.

La seconde de ces prémisses, autrement plus déterminante, prolonge et justifie à la fois la première. Il s'agit, au fond, d'une *profession de foi*, au sens où elle n'est pas le fait d'un raisonnement mais d'une croyance, présentée comme telle, et avec la désinvolture de celui qui la croit partagée. Et Mitchell a raison: cette tendance philosophique est dominante dans l'histoire de l'art étatsunienne.

Ici, il est important d'éviter tout malentendu. Je ne plaide pas en faveur d'un relativisme superficiel qui abandonnerait les «vérités standards» ou la possibilité d'un savoir valide. Je plaide en faveur d'un relativisme strict et rigoureux considérant le savoir comme une production sociale, comme un dialogue entre différentes versions du monde, différentes langues, différentes idéologies et différents modes de représentation. L'idée selon laquelle il existerait «une» méthode scientifique suffisamment étendue et flexible pour contenir toutes ces différences et porter sur elles un jugement est une idéologie aussi commode pour le scientifique que pour un système social qui s'en remet à l'autorité de la science. Mais cette idée est erronée, en théorie comme en pratique. La science, ainsi que le soutenait Paul Feyerabend, n'est pas une procédure méthodique consistant à bâtir des hypothèses, puis à les «falsifier» en les confrontant à des faits neutres et indépendants; il s'agit d'un processus désordonné et éminemment politique dans lequel les «faits» gagnent leur autorité en tant que parties constitutives d'un modèle du monde qui en est venu à paraître naturel.<sup>39</sup>

Aussi peut-il conclure: «Rien d'étonnant à ce que la catégorie des images réalistes, illusionnistes ou naturalistes soit devenue le foyer d'une idolâtrie moderne et laïque liée à l'idéologie de la science et du rationalisme occidental, et que l'hégémonie de ces images ait généré des réactions iconoclastes en art, en psychologie, en philosophie et en poésie».<sup>40</sup> Le relativisme aura donc gagné le monde des images. Il aura permis, pour Mitchell, de dénoncer, et plus exactement de «déconstruire» la valorisation de l'aspect «naturel» des images. C'est la naturalité présumée des images qui aura mené à nombre de dérives idéologiques liées à la science moderne et à l'économie capitaliste: la valorisation d'une science moderne domestiquant un monde sauvage, naïf et

38. Mitchell, *Iconologie*, op. cit., p. 33, voir aussi p. 45. Nous avons déjà abordé cette peur de regarder les images dans «Fermer les yeux: sociologie contemporaine et art posthumain», *Revue des sciences sociales*, n° 34, 2005, p. 24–31.

39. Mitchell, *Iconologie*, op. cit., p. 85.

40. *Ibid.*, p. 86.

vulnérable aux images ou, inversement, la reconnaissance d'une puissance presque animiste des images échappant à leur symbolisation.<sup>41</sup> Dans les deux cas, c'est cette polarisation, la croyance en une antériorité du naturel qui crée de dangereuses chimères.

À soutenir un tel argumentaire, Mitchell se place dans la foulée de Derrida et de sa déconstruction des oppositions organisant la pensée occidentale.<sup>42</sup> Toute la réalité ensevelie sous le symbolique, la «présence» ne serait qu'une croyance. L'iconoclaste et l'iconodule puiseraient à la même source: la croyance en la naturalité des images entraînant tant la peur que l'amour de celles-ci. La perspective relativiste, pour Mitchell, permet ainsi de l'élever au-dessus de la mêlée, la tête froide, et de voir les investissements d'affect, les fantasmes entourant l'objet d'étude de l'historien d'art. Elle se prémunit des idéologies dangereuses: l'image se révélant une incarnation particulièrement claire des croyances organisant la pensée occidentale. Il note par exemple: «Une telle suspicion à l'égard de l'image semble uniquement convenir à une époque où, dans la vie de tous les jours et dans les différents médias de représentation, la vue même sollicite une constante vigilance interprétative».<sup>43</sup>

Soulignons rapidement, pour conclure sur Mitchell, que cette position anti-idolâtre et anti-imitative, attribuant une même nature à l'image et au texte écrit, n'aura pas survécu à son étude et à sa fréquentation des images. Dès le milieu des années 1990, Mitchell déplacera sa pensée, n'opposant plus l'imitation et la ressemblance à une approche plus rigoureuse et rationnelle des images, mais au contraire ouvrant sa pensée à une conception au plus près de l'animisme. Il écrit: «J'aime penser l'image comme un "signe sauvage" (*wild sign*), l'entité signifiante qui a le potentiel de faire exploser la signification, d'ouvrir à l'univers du non-sens, de la folie, du hasard, de l'anarchie, de la "nature" elle-même au milieu du labyrinthe culturel, de cette seconde nature que les humains créent autour d'eux».<sup>44</sup> Toute l'ambiguïté de la position de Mitchell tiendra dans ces guillemets entourant la notion de «nature»—voire celle de «wild sign». En héritier du poststructuralisme et de Derrida, pour lui, bien sûr, la «nature», brute, et non médiatisée, ne saurait exister. Pourtant, à prendre la mesure de l'efficacité des images, de leur capacité à emporter le spectateur, force est de constater que quelque chose opère malgré tout en elles. Il note encore: «Je ne crois pas que l'on puisse vraiment comprendre les images sans tenir compte du vitalisme, de l'animisme. Et je ne veux pas dire dans le sens d'un retour régressif à une pensée primitive, mais comme Lévi-Strauss y insistait, en prenant en considération la persistance de "l'esprit sauvage" au centre dialectique de ce que nous entendons par moderne».<sup>45</sup>

Alors même que l'on croyait Mitchell récuser toute récur«l'idolâtrie», nous revoici replonger au cœur de celle-ci.<sup>46</sup> Face à un tel écart dans la pensée, force est de constater que pour Mitchell, la nature de l'image se meut selon les combats à mener: l'image aura été conventionnelle dans la lutte contre la science et l'idéologie; elle aura été magique et animiste dans le silence éternel de la société de communication dans laquelle nous prenons place. Le statut de l'image se voit philosophiquement invoqué, utilisé comme une arme dans les débats sur la culture et le geste de création.

41. Ibid., p.154.

42. Jacques Derrida, *La gramma-tologie*, Paris, 1967.

43. W.J.T. Mitchell, *Iconologie*, op. cit., p.73.

44. W.J.T. Mitchell, «What Do Pictures Want? Interview with W.J.T. Mitchell by Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes», *Image and Narrative*, novembre 2006, [www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html](http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html). Notre traduction.

45. Ibid. Notre traduction. Rappe-lons-nous que Mitchell se voulait dans *Iconologie* le pourfendeur de ceux qui voyaient l'image «comme une idole ou un fétiche» (p.235).

46. Il notait par exemple: «I would also want to urge that we not see this exclusively in anthropomorphic terms, as if the vitalistic or animated character of the signs and symbols we create around us could be exhaustively described in terms of personification or prosopopoeia. Certainly, the conceit of the "desiring picture" or the "animated icon" may involve an analogy with human attributes, but the features of vitality, animation, and desire (at minimum appetite) also permeate downward, into the animal and vegetable kingdoms» (ibid.).

### La défense du geste de création

Il en est de même chez Cohn. Si les raisons motivant sa lecture anti-imitative diffèrent, Cohn donne aussi au statut de l'image un rôle d'*argument moral* dans sa réflexion sur l'art. Elle souligne : «En indexant l'imitation sur le pouvoir de cognition et son aptitude à créer du contentement, Aristote est à l'origine de sa libération. Il écarte le spectre d'un jugement moral, sinon moralisant, et ouvre la voie au refus de la duplication d'un quelconque réel, qui existerait là, à côté de nous offert à un réalisme esthétique.»<sup>47</sup> Par ce «spectre d'un jugement moral», Cohn implique la menace d'une ressemblance qui imposerait une hiérarchie des pratiques et des moyens : le réalisme esthétique. Sans imitation, plus besoin de craindre ce réalisme, plus besoin de s'effrayer d'une valeur qui organiserait la création et qui, du coup, la limiterait. Elle écrit : «La question se pose [...] de savoir ce que nous voyons, et si nous voyons tous la même chose, car la nature est elle-même relative et historicisée—en un mot culturelle»<sup>48</sup>. Elle complète, dans une approche parfaitement classique pour l'histoire de l'art :

Aussi singulière que soit une œuvre d'art, elle est inscrite dans une histoire qui la produit et qu'elle oriente. On ne saurait étudier une Cène seulement en termes de lignes et de couleurs. La critique formulée par Panofsky à propos des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) de son aîné Heinrich Wölfflin est pertinente : de la Renaissance au baroque, les changements ne se résument pas à une transformation de la vision. Les «formes du voir» que détermine Wölfflin, le linéaire et le pictural, par exemple, ont une histoire. L'historien de l'art doit jouer des différents niveaux de l'analyse iconologique pour interpréter un tableau, et il ne peut se désintéresser de ce qu'il représente et signifie. [...] Les langages artistiques fonctionnent en combinant arbitraire et convention, innovation et tradition, caractéristique et universalité.<sup>49</sup>

Le geste de création doit demeurer libre et l'affaire d'un jeu, à l'instar de ce qu'Aristote pouvait affirmer : s'opposer à l'imitation est le meilleur moyen de lutter contre le dangereux mythe du progrès artistique. Du coup, arbitraire et conventionnelle, l'image gagne en liberté, elle ne saura être attachée par aucune contrainte. L'historien d'art aura donc su jouer son rôle, protéger l'œuvre d'art et, par là, la création.

### Conclusion

Comment se fait-il que les avancées importantes dans la connaissance de l'être humain apportées par la biologie, la neurologie, l'éthologie ou la psychologie, n'ont pas été saluées par tous les chercheurs en sciences sociales ni par tous les philosophes et par tous les chercheurs dans le champ des faits de culture (au sens restreint du terme) comme rendant envisageable le développement d'un modèle intégré de l'étude de l'humain ? Pourquoi, au contraire, ont-elles provoqué et ce tout au long du xxe siècle, de si nombreux rejets et réactions ségrégationnistes ?

Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*<sup>50</sup>

Si l'image n'est que convention, nous devrions être capables de nous prémunir de ses séductions en cernant les logiques de pouvoir qui l'organisent ; si l'image n'est qu'une convention, il ne saurait y avoir un étalon naturaliste permettant d'évaluer les œuvres d'art à l'aune de celui-ci. Telle serait la justification—du moins dans nos deux textes à l'étude—motivait le déploiement de ces arguments fondamentalement relativistes.

Il est peut-être une autre justification de ces positions, passant par la toute-puissance que l'anti-icismisme accorde à l'historien de l'art. À l'aune

47. Cohn, op. cit., p.250.

48. Ibid.

49. Ibid.

50. Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007, p.15.

d'une telle position, l'image se moule aux désirs, à l'horizon intellectuel du penseur: elle se réduit à une affaire symbolique, une affaire de *logos*. Nous sommes là confrontés au fantasme de l'intellectuel, pour qui tout le réel se révélerait soluble dans son savoir: formidable tour de magie où la réalité—l'image—semblerait alors plastique à la définition qu'il en donne. Comme le souligne déjà Bourdieu: «seule l'illusion de la toute-puissance de la pensée peut faire croire que le doute le plus radical soit capable de mettre en suspens les présupposés, liés à nos différentes affiliations, appartenances, implications, que nous engageons dans nos pensées».<sup>51</sup> La philosophie nourrit l'histoire de l'art, lui donnant bon nombre de ses fondements épistémologiques.<sup>52</sup> Il faut toutefois prendre garde de cette trop bonne amie et de son habitude à vouloir autofonder toute connaissance. C'est elle qui, murmurant au creux de l'oreille de l'histoire de l'art, lui suggère de se détourner des disciplines des sciences de la nature travaillant, comme l'histoire de l'art, sur les images.

«Nous ne sommes pas tout», écrit Bataille dans *L'Expérience intérieure*.<sup>53</sup> Nous n'avons pas non plus à choisir entre la position de Zeuxis, qui est berné par les images, ou celle de Parrhasios, qui voit tout: la réalité est toujours plus ambiguë et plus belle. La modestie de notre tâche, la difficulté de travailler avec l'image—son pouvoir de fascination, de ressemblance—se voit compensée par sa prodigieuse force à toujours nous échapper et, à la fois, se révéler stratégiquement située pour comprendre l'être humain. Il est un deuil à faire des ambitions de toute-puissance qui entourait la philosophie et le poststructuralisme (et son bras armé, le relativisme); il n'est pas certain que nous ayons terminé ce deuil. En cela, l'image, par sa force de contingence, par sa complexité peut nous y aider, en nous rappelant qu'une fois cette toute-puissance abandonnée, nous ne nous retrouvons pas les mains vides, mais désormais pleines de nouvelles façons de faire l'histoire de l'art.<sup>54</sup> ¶

51. Pierre Bourdieu, *Méditations pascalienues*, Paris, Seuil, 2003, p. 23.

52. Voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 107-168.

53. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 10.

54. Nous réfléchissons dans ce sens dans «Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image», *Globe: revue internationale d'étude québécoise*, vol. 17, n° 1, 2014, p. 109-130.