

Michael F. Zimmermann

---

**Introduction. Nouveaux sujets – nouvelles approches :  
le système des arts et des médias à l'époque  
de l'image reproduite**

Depuis sa fondation, le musée d'Orsay a mis en dialogue la peinture, la sculpture, les arts appliqués et l'image imprimée – de l'affiche au livre illustré, de l'image de propagande à la caricature, de la photographie à l'illustration parue dans la presse. Ce rapprochement des genres et des techniques d'art au-delà des sections du musée correspond à l'époque qu'il documente. Pendant la période entre 1848 et 1914, le triomphe du libéralisme et de l'état national étaient accompagnés d'une restructuration profonde de la production des images et de leur diffusion. Depuis les années 1840, une presse illustrée de lithographies et de xylographies accompagnait la vie bourgeoise de tous les jours. La photographie n'entraît parmi les illustrations que tardivement, mais elle trouvait sa place par le portrait, l'album de voyage ou les images stéréoscopiques. Le chemin de fer attirait un public de masse dans les Expositions universelles. Dans ce contexte, un tableau d'exposition devenait aussi un médium de masse, discuté comme aujourd'hui un film. Un monde dominé par le tableau de chevalet se transformait en système de médias, finalement dominé par le cinéma.

Si le musée d'Orsay sépare moins les domaines que d'autres musées, cela correspond donc à l'époque qu'il tient si présente dans notre expérience – et dans nos médias. Pour réunir une session sur la thématique, on s'est adressé à des spécialistes connus pour penser au-delà des frontières – des arts, des cultures nationales et des genres établis. Il ne s'agissait pas de présenter des nouvelles techniques qui attendent d'être étudiées, telles l'affiche, la photographie ou le livre illustré. Les auteurs ont plutôt traité de procédés poétologiques qui témoignent des transformations du système des médias de l'image dans son ensemble.

À la fin du siècle, Aby Warburg, dans les lettres à André Jolles, décrit les motifs artistiques qui laissent leur place dans un sujet bien défini et migrent, comme formule pathos (terme que Warburg trouva en 1905), d'un contexte thématique à un autre. Cette migration se résume dans les pas « légers », mouvementés et émouvants de la fameuse nymphe qui, de ménade antique, se change en servante

dans la fresque de la naissance de saint Jean-Baptiste que Domenico Ghirlandaio peignit, après 1485, pour Giovanni Tornabuoni qui avait acquis le droit d'être enterré dans le chœur de Santa Maria Novella. Ce «bohémianisme» des images, évoqué déjà par Baudelaire – Ségolène Le Men le rappelle en exergue de sa contribution – est au centre de la section. On le scrute surtout dans des stratégies picturales telles la migration d'une vignette dans un tableau, le montage de motifs dans le Symbolisme, le recours à des images ambiguës. En même temps, la section met l'accent sur les migrations des images au-delà des frontières d'un médium comme la peinture de paysage, la photographie ou l'album de voyages. Le caractère inter-médial de l'image est au centre de ces *nouvelles approches* sur des *nouveaux sujets*.

En suivant les migrations de l'image «bohémienne», on est confronté à une polarisation affectant le champ artistique jusqu'à nos jours. L'économie de l'image se réorganise autour de deux pôles : d'un côté, le marketing qui fait passer l'image de populaire à commerciale inaugure un processus de l'industrialisation de la fantaisie. Aussi le «Kitsch» des «Pompiers», si dur à qualifier, participe de cette tendance à vendre le stéréotype. De l'autre, on trouve des images qui, tout en explorant les zones les plus éloignées de l'imagination, questionnent l'image elle-même, et les rôles que l'imagination joue dans la fantaisie aussi bien individuelle que collective. Deux stratégies se doublent dans des œuvres de ce genre : l'évasion du monde des images industrialisées, stéréotypées, bref, trop connues, et la critique d'une imagination déjà commercialisée, industrialisée. En dernière instance, un art autonome devient philosophie de l'image – dans l'image.

Au premier abord, Ségolène Le Men semble n'étudier qu'un carnet d'esquisses qui témoignent d'un voyage que le jeune Gustave Courbet a fait, en 1841, en Normandie. Pourtant, ces quelques feuilles dévoilent beaucoup sur les médias à travers lesquels le jeune peintre trouvera son chemin. Il reprend les sites connus par les voyages pittoresques illustrés, mais il s'en départit également. Notre-Dame-de-Grâce à Honfleur qui semble l'intéresser aussi grâce aux ex-voto pittoresques des pêcheurs et les drôleries du *Portail des libraires* de la cathédrale de Rouen témoignent de l'intérêt du peintre à la fois pour l'art populaire et pour les bizarreries carnavalesques. Dans un tableau de *L'Embouchure de la Seine* les figures semblent transférées de vignettes romantiques. Un voilier à l'arrière-plan fonctionne comme un pictogramme, autre stéréotype visuel connu. L'essai nous introduit donc dans un Courbet qui ne trouve son réalisme ni dans la nature ni dans son tempérament, mais en cherchant très tôt une nouvelle place parmi des idiomes du visuel jusque-là négligés.

Pour Hubertus Kohle, les visions hallucinatoires d'Arnold Böcklin sont un exemple pour contextualiser l'image dans l'histoire de la science positiviste, notamment dans la recherche sur les rêves, les mythes et l'empathie du XIX<sup>e</sup> siècle tardif. Plusieurs versions de *Pan effrayant un Berger* (1858, 1869) et de *Prométhée* (1858, 1882, 1885) servent d'exemple. La recherche psycho-médicale avait

souligné le conditionnement corporel des sensations. À côté des théoriciens de l'empathie tels Robert Vischer et Theodor Lipps, Hubertus Kohle rappelle que, selon Tito Vignoli (*Mito e scienza*, Milan 1879), le mythe s'explique de manière psycho-médicale comme une projection archaïque dans l'ordre de la phylogénèse que le rêve rappelle dans le parcours de notre ontogénèse. Une anthropologie positiviste contribue à augmenter la suggestivité du tableau pourtant traditionnel.

Le souci de sentiments primordiaux est aussi derrière l'introduction de modes statuariques dans la peinture symboliste. Tandis que Gustav Klimt, à la fois imprégné par l'historicisme et par le dégoût nietzschéen pour un savoir historique encombrant, cherche à réduire le mythe à une vision archaïque, Paul Gauguin construit son mythe transculturel et « éternel » sur la base d'une reprise primitiviste de mythes Maori. Les figures statuariques donnent à la composition le caractère de collage. Sur cette base, Maria Grazia Messina retrace les origines du collage moderne dans le symbolisme. Tandis que le collage après le Cubisme est traité comme soulignant la coupure entre deux médias, le symbolisme est pourtant l'art total, synthétiste par excellence. La mélodie éternelle selon Wagner, identifiée au *stream of conscious*, les symbolistes la rendent au moyen du vers libre ou du coloris abstrait. Les livres collés de Gauguin, peut-être inspirés par des albums de souvenir victoriens et des *scrap-books*, visent plutôt à reconstituer l'élément incohérent, l'aliénation, même le choc, dans le flux primordial. La statue s'y dresse à la fois comme fiction d'origine et désir de retour.

Ulrich Pohlmann résume la relation de dialogue et d'opposition entre la peinture et l'histoire de la photographie du paysage. Vers la fin du siècle, la photographie se fait décidément pictorialiste, imitant la peinture des Corot, Whistler et Böcklin. D'autre part, elle devient instrument d'observation invitant le public dans la géographie pittoresque du globe ou suivant par étapes le parcours d'une vague. Pendant la Première Guerre mondiale, le contraste entre l'usage objectif et subjectif de la photo devient programme. D'une part, la photographie aérienne transforme le paysage en carte militaire sur laquelle on peut froidement calculer le nombre des morts. D'autre part, des séries de photographies plus pictorialistes exposées en 1916 à Paris ou en 1917 à Londres introduisent le public à toutes les horreurs d'une guerre industrielle.

Ludwig Wittgenstein avait utilisé (*Investigations philosophiques*, 1953) l'exemple d'un lapin-canard publié en 1892 dans *Fliegende Blätter* pour souligner le fait que la perception visuelle n'est jamais purement passive, réceptive. Pour lui, voir est toujours voir en tant que (« sehen als ») – et donc une pratique ancrée dans des contextes. Sur cette base, Dario Gamboni a étudié l'ambiguïté de l'image comme une stratégie à travers laquelle le XIX<sup>e</sup> siècle tardif a souligné la part active, projective de la vision. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le jeu avec l'image anthropomorphique devient une philosophie visuelle – de la vision. Hippolyte Taine en a résumé le principe en déclarant que « la perception extérieure est une hallucination vraie ». Dario Gamboni, en montrant que ces images ambiguës ont

eu une saison particulièrement intense pendant la période couverte par le musée d'Orsay (1848-1914), a contribué de manière pionnière à l'étude de stratégies poétologiques pendant cette époque.

En suivant les nomadismes des images ambiguës dans le *high and low*, il nous aide à saisir la séparation du système des médias en deux versants : d'une part, les images qui accompagnent la vie de tous les jours, en industrialisant une fantaisie qui se croit d'autant plus individuelle qu'elle jouit des illustrations commerciales, même du Kistsch. D'autre part non seulement les images qui, en s'éloignant du convenu, défendent la liberté du spectateur. Mais aussi les images rebelles, les images dans l'image qui nous invitent à réfléchir sur leur puissance sur nous – en regagnant, par cela même, notre pouvoir sur elles.