



Horst Bredekamp,

*Theorie des Bildakts,*

Berlin : Suhrkamp, 2010, 463 pages

Etienne Jollet

L'ouvrage de Horst Bredekamp a une ambition à la hauteur du cadre institutionnel au sein duquel il est né : les prestigieuses conférences Adorno, qui se tiennent chaque année à Francfort/Main. En 2007, l'historien de l'art était invité à présenter une synthèse des intuitions, des démarches, des notions élaborées au long d'une fructueuse vie de chercheur ; mais aussi, ce faisant, à proposer des outils heuristiques permettant de populariser sa démarche et de se situer dans une tendance générale : celle qui consiste, en histoire de l'art, à s'intéresser plus à l'image qu'à l'œuvre, et à concevoir l'image fixe comme un artefact en mouvement, pris dans un réseau de relations où production et réception sont étroitement liées.

C'est sans doute ce statut particulier du texte qui explique le fait que le propos de l'auteur soit à la fois aussi clairement articulé, aussi large dans son empan historique et géographique, aussi complexe quant à ses concepts. Il s'agit tout d'abord de prendre acte à la fois de l'actuelle importance de l'image et de l'ancienneté de la réflexion à son propos. Mais l'auteur sait appliquer à sa prose sa propre réflexion sur l'efficace de l'œuvre : il part, dans l'introduction, d'exemples – ainsi de ce mot de Léonard de Vinci, « ma face est la prison de ton amour ». Rien d'étonnant donc à ce que le premier chapitre examine des œuvres, en les abordant selon une pensée de l'origine, à la fois historique et logique (« Sources et notions »). Il y est fait état des premières manifestations d'intérêt pour une valeur esthétique de l'objet, pour les premières figurations ; pour l'articulation entre la production naturelle et l'artefact. Les penseurs ne sont pas oubliés, mais ils sont réduits à trois figures majeures : Platon (le modèle) ; Martin Heidegger (l'animation) ; Jacques Lacan (l'image comme apaisement).

C'est dans ce contexte historiographique que l'auteur rappelle la genèse de la notion de *Bildakt*, forgée à partir de la formule d'Henri Lefebvre : « l'image est acte », mais aussi, bien évidemment, à rapprocher de l'importante réflexion sur le *speech-act* (John Langshaw Austin, John Rogers Searle), la valeur performative du discours : Horst Bredekamp définit le *Bildakt* comme ce qui dans l'image ne remplace pas les mots mais l'acte même d'énonciation ; ou, mieux encore, l'énonciateur (« der Sprechende », p. 51). Pour soutenir son audacieuse thèse, l'auteur fait référence aux œuvres qui, depuis l'Antiquité grecque, « parlent » à la première personne, traduisant un haut degré de réflexivité ; de signatures au moins depuis le Moyen Âge ; de jeux de confusion délibérée sur l'énonciateur dans les inscriptions figurant sur les cadres à la Renaissance ; de la tradition des « statues parlantes », tel Pasquino à Rome ; de son prolongement jusqu'à Niki de Saint-Phalle (« Tu est moi »).

**Regards Croisés.**

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 1 / 2013.

● C'est à l'échelle de cette longue durée que l'auteur propose ce qui constitue le cœur de son propos : une typologie des *Bildakt*, que reprend et résume le tableau donné page 327. La première catégorie est le « schematische Bildakte » : y sont regroupées toutes les imitations de la forme apparente de la vie, avant tout le corps humain. C'est ici que l'on retrouve les « tableaux vivants », dont les processions, les fêtes, les cérémonies mais aussi des œuvres contemporaines comme Gilbert and George ou Vanessa Beecroft, qui jouent sur l'empathie et la distance (*Einführung* et *Distanznahme*) ; les automates et l'homme-machine ; la question de l'animation, qui associe mythe de Pygmalion ; l'usage de la poupée dans l'art du XXe siècle ; le futurisme et les diverses formes du jeu sur le vivant (« biofaktische Organik »). La deuxième catégorie est le « substitutive Bildakt », qui repose sur une logique de substitution entre l'image et le corps. Y sont associées les images relevant d'une démarche indicielle, la « Véronique », la photographie ; mais aussi tout ce qui correspond à une puissance de l'image suffisante pour qu'elle puisse permettre de condamner (les « images infâmantés »), de célébrer (l'ensemble du corpus « monumental ») ou bien qu'elle doive être détruite (l'iconoclasme, avec une référence aux Bouddhas de Bamyán). La troisième grande catégorie est l'« intrinsische Bildakt », qui fait appel aux puissances intrinsèques de l'image : le mythe de la Méduse est y associé au mouvement spontané du point, de la couleur, de la tache, du dessin. Au sein du processus de création, il est question du modèle ; du *pathosformel*, cette « formule pathétique » chère à Warburg qui constitue le véritable ancêtre de cette mise en mouvement, reprise à l'échelle du geste créateur de l'historien de l'art par la référence à *Mnémosyne*, le fameux projet warburgien d'une histoire de l'art sans texte, reposant sur un « montage des attractions », pour reprendre la formule de Sergueï Eisenstein.

La conclusion, « die Natur des Bildakts », est de fait un chiasme déguisé. La nature du *Bildakt* est d'être inscrit dans la nature et ce grâce au lien fondamental qu'est le corps : l'image fonctionne comme *Verkörperung*, ce qui dans le contexte peut sans doute être traduit par « incarnation » : avec les glissements de sens existant en allemand comme en français et permettant de parcourir sans solution de continuité le spectre des rapports entre l'image et le corps : l'image signifiant par les corps (le geste) ; l'image comprise au travers du corps (empathie) ; l'image sur le corps (tatouage) ; le corps comme image (fitness). On se trouve alors au plus près du rapprochement de l'art et de la vie, grâce aux liens instaurés par l'ensemble des sens. C'est ce que montre l'épilogue, qui offre une nouvelle lecture de l'œil figurant dans le célèbre auto-portrait de Leon Battista Alberti : pas seulement un œil qui voit, mais aussi un œil qui ressent, par ses multiples radicelles, tout ce qui vit autour de lui.

Le lecteur ne peut être qu'impressionné par la maestria dont fait preuve l'auteur : l'ouvrage apparaît immédiatement comme à la fois une mise au point et un ensemble de propositions particulièrement fécond pour une discipline, l'histoire de l'art, confrontée sans cesse à ses propres limites. En passant de l'œuvre d'art à l'image, Horst Bredekamp participe d'un large mouvement collectif, en résonance profonde avec la démocratisation de la culture en Occident : *low art*, *high art* ; art occidental, art des cultures extra-européennes ; art ancien et art du présent : les distinctions n'ont plus cours, puisqu'il s'agit d'effet. Ou plutôt, et fort heureusement, d'effets : c'est dans la pertinence du classement, dans la complexité des articulations, dans la finesse des distinctions que se situe le meilleur de l'ouvrage.

Pour comprendre le propos tenu ici, il apparaît opportun d'en rappeler la logique sous-jacente : elle correspond à la victoire d'une approche anthropologique ; elle manifeste la défiance vis-à-vis d'une histoire de l'art qui serait purement internaliste, s'occupant de ce que montre l'œuvre à l'intérieur de son espace autonome (défini par le cadre ou le socle) ; elle traduit la valorisation générale de la réception en histoire de l'art et tout particulièrement de la notion de spectateur ; mais au lieu d'être centré sur ceux-ci, à l'instar des *visual studies* (autour de la question du regard, *gaze*), Bredekamp rejoint ceux qui, à l'instar d'un Hans Belting ou David Freedberg, valorisent la subtilité des relations entre l'image et son spectateur.

Les questions posées sont à la hauteur des enjeux. Tout d'abord, en ce qui concerne l'« extension » du terme image (les objets dont il rend compte) : le propos est à ce point englobant ici qu'il est très difficile de savoir si l'auteur considère que certaines images font « acte » ; ou toutes les images font « actes » ; ou si les images qui ne font pas actes ne sont pas à proprement parler des images mais peut-être, par exemple, des œuvres d'art. D'autre part, l'approche tend à privilégier un rapport direct image/spectateur : le schéma ne peut inclure la représentation comme complexité interne, au sein de laquelle certains éléments (motifs, couleurs) sont en conflit entre eux – notamment, donc, tout ce qui relève du corpus si important en Occident de l'œuvre narrative et dont on peut se demander en quoi il ne constitue pas un *Bildakt*. De fait, il s'agit d'un changement de paradigme : das « *Bild* », ici, n'est plus le tableau, lors même que le terme allemand entretient l'ambiguïté : mais plutôt la sculpture dans l'espace public, ce que traduit également la question de la « présence » et l'actuel succès de Maurice Merleau-Ponty aux Etats-Unis.

Cependant, il ne faudrait sans doute pas réduire le travail de Horst Bredekamp à une simple manifestation parmi d'autres de l'*iconic turn* : d'abord parce qu'il se situe avant tout dans une historiographie germanophone (Aby Warburg, Edgar Wind, Gottfried Boehm et non, par exemple, Alfred Gell et à son influent *Art and Agency* ; pas de référence non plus aux anciennes formulations du débat, telle la célèbre distinction, proposée par Henri Focillon dans *Vie des formes*, entre le signe qui signifie et la forme qui se signifie) ; ensuite parce que plus que les autres il est sensible à la question du rapport de l'image aux savoirs. Or l'approche choisie, valorisant la globalité de l'image, ne précise pas comment l'on peut rendre compte de ce qui est véritablement à l'œuvre dans les représentations, à savoir l'hybridation, le mélange de données faisant appel à différents niveaux de savoirs, différents types de compétences (ainsi dans une illustration scientifique, précise en certains points, parfaitement fantaisiste sur d'autres).

Et c'est là où se situe pour nous l'intérêt et les limites de l'ouvrage : dans la définition de ce en quoi l'image est acte ; de ce qui fait qu'elle produit un effet. L'on peut penser qu'une telle absence est liée à la démarche inductive qui est celle de l'auteur ; de la volonté de ne pas produire un système *a priori*. Il s'agit cependant d'assumer la notion de *Bildakt*, dans toute sa complexité sémantique – jusqu'ici, nous ne l'avons pas traduite, toute traduction étant interprétation. Si l'on reprend la tradition historiographique fournie par l'auteur, il pourrait s'agir d'un « acte de l'image » comme il existe des « actes de discours », le génitif pouvant être entendu comme double et pointant l'image à la fois comme cause et comme effet. Mais de façon générale se pose un problème sémantique – si l'on inclut dans celle-ci, selon la tradition analytique, la question du référent. En effet, il est assez remarquable que les questions de l'animation (« *Lebendigkeit* ») de l'image, de sa valeur d'« acte », de l'incarnation (« *Verkörper-*

● rung ») soient données comme suffisamment liées entre elles, intuitivement, pour que la question même de ces dénominations ne fassent pas l'objet d'études lexicographiques précises. Or c'est bien l'objet même de ce qui est ici à l'œuvre que la puissance des images, parmi lesquelles il serait souhaitable de compter les mots eux-mêmes.

L'on peut considérer que cette absence d'intérêt traduit le fait que l'on se trouve justement, par la puissance même de l'image, au-delà des mots. Mais il n'en reste pas moins que dire que l'image est l'énonciateur, et non l'énoncé, pose problème : car l'on confère ainsi d'entrée la « vie » à ce qui n'en a pas ; l'on fait de « vie » et d'« acte » des synonymes, alors que le premier terme porte en lui des valeurs bien particulières, renvoyant notamment à une logique biologique de développement qui ne rend pas compte d'un principe de liberté, ou du moins de variété dans les modes de réception. Il est clair que ce que donne à découvrir l'ouvrage, c'est justement l'image en tant qu'elle fascine ; qu'elle se situe en-deçà ou au-delà du jugement, esthétique ou moral ; mais il paraît nécessaire de s'intéresser aux formes de comportements selon lesquels il y a effet de fascination, au sein d'une culture donnée, selon des régimes de croyance spécifique.

C'est bien la question de la croyance qui apparaît comme la grande notion ici placée au second plan. L'œuvre est première et l'on étudiera, au sein d'une théorie, donc d'une unification du propos, sous la forme d'une typologie, ses diverses modalités. Or chacun des objets d'étude pourrait faire l'objet d'une discussion quant à la réalité de cet efficace qui va jusqu'à la fascination : quand l'image indique le nom de celui qui « m'a fait », cela signifie-t-il une puissance de l'image puisque, comme l'auteur l'indique lui-même, la même indication figure sur une épée ?

Il apparaît que, plus que l'idée de l'image comme force, ce qui était déjà après tout la thèse fondamentale de Louis Marin, ce qu'apporte Horst Bredekamp, et qu'il développe trop peu à nos yeux, est un autre sens de l'idée de « puissance » : la potentialité, ce qu'il nomme *Potentia* ou *Latenz* : l'ensemble de ce que l'image est susceptible de faire naître, sans que ce soit sur un registre de fascination, ou de puissance immédiate. Car avec un tel modèle, que pour notre part nous évoquons plutôt au travers de la notion de « modalisation », l'on peut rendre compte d'une palette plus large d'œuvres, incluant les productions à haut degré de complexité interne ; l'on peut tenter de rendre compte des modalités historiquement déterminées de rappel à l'œuvre, dont les diverses formes de croyance (ainsi en poursuivant l'interrogation ouverte par Paul Veyne dans son célèbre *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*) ; l'on peut essayer d'inclure dans le schéma descriptif la prégnance propre des formes en recoupant des débats anciens (l'absence d'évocation de la question du rythme, si importante au XXe siècle, est troublante).

L'ouvrage de Horst Bredekamp fournit donc non seulement une formidable cartographie des différentes modalités de l'« image comme acte », mais il propose des outils riches et variés, fournissant aux historiens de l'art les moyens d'une heuristique nouvelle, sitôt qu'ils acceptent la mise en cause des limites de la pratique. Il leur faudra seulement lutter contre ce que l'on pourrait dramatiser en parlant des formes ultimes de ce qui est ici évoqué, de la fascination de la fascination, si l'on entend par là l'impossibilité absolue de la pensée causale, ou même de la description. La fascination produite par l'image, l'auteur sait y résister, même si c'est ici son objet ; encore faut-il que son lecteur de son côté résiste et qu'il ne soit pas dans la fascination de la fascination de la fascination : celle produite par un ouvrage fasciné par la fascination.

Mais telle n'est pas la *Theorie des Bildakts* : face aux puissances de l'image, elle pose celle du discours, portant en lui ordre et désordre, proximité et distance, raison et sensibilité, sujétion et liberté ; en puis, discrètement, une interrogation sur la pratique, et non plus la théorie, de l'acte de voir l'image, ou comment se perdre pour se retrouver.

