
Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*

Olivier Gras

- ¹ Ce livre a été écrit à partir des célèbres Conférences Adorno tenues par l'auteur à Francfort en 2007. Il reprend également des articles publiés sous une autre forme et remaniés ici. Il fait la synthèse d'une vie de recherche en histoire de l'art, plus particulièrement sur l'image et son statut. L'argument développé par Bredekamp est centré sur les images et leur potentialité (*potentia*). L'image fixe inspire dans sa vision même un artefact de mouvement, une potentialité à agir. Celle-ci ne peut se comprendre que si l'on considère l'image dans un réseau de relations entre le regardeur et l'image, autrement dit dans une dialectique entre la production et la réception de l'image. Après une longue introduction clarifiant ses concepts, l'auteur esquisse une typologie des actes d'image avec des illustrations appuyant ses propos. Pour finir, il donne une anthropologie générale des images à travers, notamment, le phénomène de l'incarnation.
- 2 La partie introductive entend préciser les « origines et concepts ». Pour ce faire, l'auteur montre comment l'image peut être aussi un acte, « l'image n'est pas statique ; au contraire, elle agit » (p. 221). En précisant ses concepts avec l'aide de Platon, Heidegger puis Lacan, il fait sienne cette réflexion d'Henri Lefebvre, « l'image est acte » (citée p. 40). Pour bien saisir ce concept d'acte d'image (*Bildakt*), l'auteur dresse un parallèle avec le concept de *speech act* (langage performatif) développé par Searle et Austin¹. Le fameux « vous êtes mariés » devint effectif dans le temps même où il est prononcé, et l'image dans le moment même où elle est vue devient locuteur et invite à agir. Autrement dit, « la problématique de l'acte d'image consiste à déterminer la puissance dont est capable l'image, ce pouvoir qui lui permet, dans la contemplation ou l'effleurement, de passer de la latence à l'influence visible sur la sensation, la pensée et l'action » (p. 44). Cette clarification conceptuelle est accompagnée d'une démonstration par les images elles-mêmes, issues d'aires géographiques distinctes mais aussi d'une temporalité extrêmement longue. La rigueur de l'analyse le dispute à la culture déployée pour étayer et démontrer le concept « d'acte d'image ».

- 3 Ainsi, Horst Bredekamp montre que les premières statues grecques parlent à la première personne pour « énoncer » soit leur propriétaire soit leur concepteur. Chaque objet porte en effet la gravure de cette « parole ». Cette tradition se poursuit dans certaines signatures d'œuvres au Moyen-Âge, dans des tableaux de la Renaissance (notamment ceux de Jan Van Eyck²), le jeu de propriété de certaines armes, les statues parlantes comme le Pasquino romain et, pour finir, par l'œuvre de Nikki de Saint Phalle *Tu est moi*, où l'artiste juxtapose des objets à connotation violente, comme des armes et des marteaux, sur un support de plâtre et de bois. Ce type de manifestations, aussi variées soient-elles dans le temps et l'espace, vient confirmer « que les artefacts, bien qu'étant les produits d'une activité créatrice, ont une vie propre. Dans sa structure paradoxale, ce fait est inquiétant, voire franchement déstabilisant » (p. 90).
- 4 Tel est bien l'enjeu de ce livre : produire une typologie des trois actes d'images dont le tableau p. 306 assure la synthèse. La première forme identifiée est l'acte d'image schématique où sont regroupées toutes les imitations de la forme apparente de la vie : le mannequin en est l'exemple paradigmatique : dans son articulation/désarticulation, il produit l'illusion de la vie. C'est le corps humain qui est majoritairement schématisé pour donner cette impression. Ainsi le tableau vivant, les tableaux d'après tableaux vivants et plus récemment les performances de Gilbert et Georges, sans oublier les photographies de Cindy Sherman, sont autant de manifestations de l'acte d'image schématique. Ces œuvres jouent sur le sentiment de l'empathie mais aussi sur la prise de distance. En effet, il s'agit de voir « dans l'artefact non pas une matière sans vie, mais le destinataire et le répondant des impressions ressenties devant lui » (p. 111). La prise de distance se situe quant à elle dans le refus de l'empathie, c'est-à-dire dans les formes multiples que prend le *minimal art*, dont le paroxysme est atteint dans les performances froides de Vanessa Beecroft. La seconde modalité de l'acte d'image schématique est l'automate, où « la tension existant entre humain et image se prolonge dans le rapport entre artefact et image » (p. 121). Les exemples pris vont des premiers automates du XV^e siècle aux images du *Metropolis* de Fritz Lang en passant par les danses articulées de Mickael Jackson. C'est le mythe de Pygmalion qui permet de saisir au mieux ce statut de l'image. En effet, Pygmalion est le créateur d'une somptueuse statue qu'il trouve si belle qu'il en tombe amoureux. « Le créateur suppose son œuvre vivante à tel point qu'il en vient à vénérer la statue comme une femme » (p. 132). On retrouve ce motif dans la *Gradiva* de Jensen³, dans les poupées surréalistes de Hans Bellmer et son achèvement se situe dans le centaure (union de la machine et de l'humain notamment dans le futurisme italien de Marinetti) et les dernières expérimentations du bio-art, qui sont autant de personnifications de l'objet. Pour résumer, l'acte d'image schématique réside dans le fait de rendre vivante l'image en assimilant le corps et la vie.
- 5 Alors que, dans la seconde catégorie développée, ce n'est plus l'assimilation qui est de mise mais la substitution, « les corps sont traités comme des images et les images comme des corps » (p. 159) : c'est l'acte d'image substitutif. L'icône religieuse (*Vera Icon*) manifeste cette substitution. La légende de Véronique où le visage du Christ apparaît sur un drap deviendra par la suite un procédé de captation des objets de la nature dans les impressions naturelles directes réalisées par Léonard de Vinci. William Fox Talbot a parlé du « crayon de la nature » pour évoquer les fixations sur papier photo des différentes formes que prend la nature, que ce soit un brin d'herbe ou des feuilles. L'acte de substitution a ici la fonction de « prouver la réalité » (p. 176), notamment dans les photographies prises lors de la mort de Bismarck mais aussi et plus récemment dans les

multiples caméras de surveillance ou téléphones portables qui assurent cette fonction de preuve du réel. La seconde modalité ne réside plus dans la substitution du corps mais dans celle du social. L'image du sceau comme symbole de la royauté rejoint celle du *Léviathan*, qui agit comme « bouclier protecteur face à la menace de guerre civile » (p. 181). En effet, analyse Bredekamp, « la politique a besoin des images, elle fait naître des images, mais elle se conforme aussi à des images » (p. 182). Mais si les images servent à célébrer, elles peuvent aussi condamner et rejoindre ainsi le domaine du droit, telles les images infamantes qui font office de punition. L'extrême de la punition se manifeste dans l'iconoclasme où les images sont détruites car leur efficace semble beaucoup trop forte⁴. Enfin, la dernière substitution du corps mise au jour par l'auteur réside dans le phénomène du pouvoir visible dans les guerres. On parle souvent de « guerres des images », cela signifie concrètement que tuer n'est plus un but de destruction de l'ennemi mais un moyen de dissuasion : montrer les cadavres ennemis est en même temps une glorification du peuple et autant de trophées intimidants pour l'ennemi.

- 6 Le dernier acte d'image est intrinsèque ; il analyse la forme en tant que forme, c'est-à-dire la forme la plus idéal-typique des actes d'images. Cette forme prend son mythe dans celui de la Méduse : « La puissance formelle de l'artiste investit l'œuvre d'une telle vie que l'humain, comme dans un mouvement inverse, se pétrifie : cette formule souligne que l'acte d'image intrinsèque, dont l'origine se trouve dans le mythe de Méduse, est généré par le regard de l'œuvre sur le regardeur » (p. 219). Autrement dit, il s'opère un chiasme entre l'œuvre et le regardeur, et les analyses de Merleau-Ponty sont d'un grand secours⁵ car elles permettent de montrer que tant le regardeur que l'œuvre ont une part active, efficace. Mieux, le rapport s'inverse et c'est l'œuvre elle-même qui possède toute l'efficace. C'est la percée du regard de l'œuvre, où « les yeux sont la forme des œuvres qui regardent par elles-mêmes » (p. 229). Ainsi, sont citées de nombreuses statues au regard pénétrant, mais aussi, et l'on glisse vers l'abstraction, le point (Pollock), les tâches et les couleurs (de la *Passion grise* aux performances d'Yves Klein qui utilisait le sang dans ses peintures)⁶, mais aussi les crayonnages, qui sont des jeux de formes ; l'on pourrait même aller jusqu'à invoquer l'art dit brut. « Ce faisant, ce qui devient le médium de l'acte d'image n'est pas en premier lieu l'œuvre créée mais déjà l'acte de créer lui-même » (p. 249). Cette affirmation s'insère dans l'analyse du pathos déjà évoqué plus haut. En créant, en produisant la réalité par sa création, l'acte d'image opère une mise à distance qui est celle de l'angoisse. Le corps, car c'est toujours de lui qu'il s'agit, extériorise ses poussées dans des formes qui le dépassent et produisent le monde : l'architecture en est la preuve éclatante, notamment les formes étranges de Franck Gehry. Inversement, les images peuvent « dompter les forces destructrices dans une stratégie d'apaisement » (p. 285).
- 7 Cette dernière affirmation anticipe la partie conclusive de l'ouvrage, où l'auteur analyse l'acte d'image dans une anthropologie philosophique qui vient de Warburg, de Cassirer mais aussi d'Adorno. Selon lui, l'homme est un animal symbolique dans la mesure où activité corporelle et conceptualisation sont indissociables. C'est le corps, en dernière instance, qui est puissance créatrice. Cette puissance peut prendre deux formes qui sont les deux modalités de la vie⁷ : la création pure ou la protection contre l'angoisse. Ainsi, c'est toute l'histoire de l'humanité que l'on peut lire au prisme de l'anthropologie de Bredekamp dont la profondeur des analyses n'a d'égal que sa rigueur conceptuelle. Enfin, l'auteur rejoint l'intérêt émancipateur de la théorie critique en montrant que le principe

à l'œuvre dans l'acte d'image est un principe de vie : le suivre revient à adopter le projet des Lumières.

NOTES

1. Voir entre autres John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1970.
 2. « Les inscriptions de Jan Van Eyck présentent la double existence de l'œuvre en tant qu'objet parachevé et sujet autonome. Le JE y fait se manifester tout le vivant de l'œuvre non pas comme une réalisation guidée de l'extérieur, mais comme une *enargeia* qui vient à la rencontre du regardeur » (p. 76).
 3. Voir Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, PUF, « Quadriges », 2010.
 4. L'auteur analyse cela excellemment : « l'iconoclaste est plus fortement gouverné par les images que l'adorateur de celles-ci. Croyant détruire avec l'image la personne qu'elle représente, les iconoclastes sont les agents de la manifestation destructrice de l'acte d'image substitutif » (p. 194). Cet iconoclasme prend une résonnance immense aujourd'hui dans la mesure où les attentats visant les auteurs du journal *Charlie Hebdo* part, pour une grande partie, du statut subversif des images qu'ils produisent et reproduisent. Voir également Denis Skopin, *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2015 ; compte rendu de Sophie Perrin pour *Lectures* : <https://lectures.revues.org/19047>.
 5. Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979, notamment le chapitre « L'entrelacs – le chiasme », p. 172-205.
 6. On peut se reporter également à Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. Au cœur de la création*, Paris, Denoël/Gonthier, 1974, pour une analyse des formes et des couleurs qui rejoint les analyses de Bredekamp.
 7. Je m'inspire ici de Michel Henry, *Incarnation. Pour une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.
-

AUTEUR

OLIVIER GRAS

Docteur en sociologie.