

Maxime Boidy

Abstract

L'essor des *Visual Studies* dans le monde académique étasunien durant les années 1990 s'inscrit dans le sillage de l'institutionnalisation des *Cultural Studies* outre-Atlantique. Il implique spécifiquement le décentrement de la discipline de l'histoire de l'art vers l'étude interdisciplinaire des visibilités socioculturelles. Cet article revient sur la montée en puissance de ces études dans un climat encore marqué par les « guerres culturelles » engagées par la droite néoconservatrice à l'encontre de certaines franges du champ universitaire et artistique au cours des années 1980. En abordant les conflits suscités par les *Visual Studies* au sein de la gauche intellectuelle comme un élément inhérent à leur définition savante, il analyse certaines politisations académiques des notions de « culture visuelle » et d'« études visuelles » dans le contexte d'une importation et d'une redéfinition françaises actives de ces catégories.

Introduction

Professeure d'histoire de l'art à l'Université Columbia, éditrice et cofondatrice de la revue *October* en 1976, Rosalind E. Krauss est une théoricienne réputée pour ses nombreux travaux sur la modernité artistique, y compris en France où elle a assuré le commissariat de l'exposition *L'Informe : mode d'emploi* au Centre Georges Pompidou en 1996. Réputée, la théoricienne l'est aussi pour ses prises de position polémiques, durant les années 1990, à l'encontre de l'institutionnalisation des *Visual Studies* dans le monde académique étasunien, trois décennies après leur constitution en Grande-Bretagne (Hall, 2008). Dans un entretien accordé en 1997 au *Harvard Crimson*,

journal étudiant de la prestigieuse université américaine, Krauss s'est longuement exprimée sur la situation que connaît alors la discipline de l'histoire de l'art aux États-Unis. Son propos témoigne d'une aversion profonde envers certaines entreprises intellectuelles florissantes durant cette période. Une question faisant référence à un cours interdisciplinaire proposé à Harvard, intitulé « *Introduction to Art and Visual Culture* », reçoit pour toute réponse : « *I hate Visual Culture* » (Krauss, 1997).

« Je hais la culture visuelle » : la déclaration est aussi cinglante qu'ambiguë. Comment entendre une telle condamnation de la part d'une chercheuse qui, à travers l'art du XX^e siècle, s'est intéressée à des enjeux « culturels » du visible, comme en témoignent ses écrits sur l'« inconscient optique » ou sur la « pulsion de voir » (Krauss, 1989, 2002) ? La réponse laconique de Krauss s'éclaire quelque peu à la lumière d'une autre déclaration lors du même entretien : « Ce que j'ai à l'encontre des “ *Visual Studies* ” tient à leur projet visant à se débarrasser des disciplines. » Cette aversion concerne en réalité un champ de recherche dont la constitution est concomitante de l'inscription des *Cultural Studies* dans le paysage académique étasunien, sans pour autant leur être réductible. Comme l'a affirmé Krauss en d'autres circonstances, vouloir subsumer l'étude historique et esthétique des arts sous de telles étiquettes revient à accepter un processus « postdisciplinaire » corrélé à certaines logiques de restructuration de la recherche et de l'enseignement supérieur. En outre, cela met en péril l'histoire de l'art en tant que discipline universitaire, fondée sur l'autonomie relative de son objet d'étude et, à ce titre, précaire depuis ses origines au XIX^e siècle (Krauss, 2010, p. 403).

Cet article revient sur les débats suscités par la montée en puissance des *Visual Studies*, dans le contexte d'une réception française active ponctuée par la traduction d'ouvrages majeurs issus de ce champ théorique anglo-américain (Mitchell, 2014). À défaut de pouvoir embrasser l'ensemble des travaux et des problématiques liés à ce champ, il s'agit d'éclairer certaines politiques disciplinaires associées aux études visuelles, par leurs apologues comme par leurs détracteurs étasuniens. Dans un premier temps, l'analyse porte sur la principale controverse académique déclenchée par l'institutionnalisation des *Visual Studies* durant les années 1990, à savoir le « Questionnaire sur la culture visuelle » publié par la revue *October* en 1996 (Collectif, 2016). Les diverses prises de position sur le plan disciplinaire sont synthétisées afin d'identifier certaines notions mobilisées lors de ces polémiques. L'étude de l'idée de « déqualification » (*deskilling*), dont la signification et la politisation rhétorique sont le fruit d'une riche trajectoire intellectuelle, est approfondie dans un deuxième temps. L'équivalence péjorative établie par Krauss entre la « culture visuelle » et les « études visuelles » est interrogée quant à elle dans un troisième

temps, à l'appui de la réponse adressée par l'historien de l'art américain Jonathan Crary au questionnaire d' *October* . Le programme de recherche de Crary consacré à l' « économie de l'attention » suscite aujourd'hui un vif intérêt dans le monde francophone, aussi bien dans les études littéraires et la théorie de l'art que dans les sciences sociales (Crary, 2014a). Ses prises de position indiquent de quelle façon les étiquettes de « culture visuelle » et d' « études visuelles » peuvent être finement discriminées et, ce faisant, politisées. Auparavant, la clarification de la thèse défendue ici est nécessaire. Elle passe par une tentative de définition des *Visual Studies* qui se distancie des querelles analysées, tout en les intégrant.

Qu'est-ce que les *visual studies* ?

L'hétérogénéité des études visuelles anglo-américaines rend toute définition canonique impossible. Néanmoins, cet effort est indispensable, autant pour donner une prise au lecteur néophyte que pour préciser la position défendue ici sur le plan de l'anthropologie des savoirs. Considérons deux propos, le premier émanant d'un opposant, le second d'un partisan des études visuelles. Collaborateur d' *October* et co-éditeur du questionnaire publié par la revue en 1996, Hal Foster affirme à la même période que « les “ *Visual Studies* ” balayaient un large spectre de la critique s'appuyant sur la théorie du cinéma et l'analyse des médias : c'est en réalité l'aile visuelle des “ *Cultural Studies*”, l'étude des formes d'expression populaires et subculturelles, et ses objets s'étendent des films, de la télévision et de l'Internet, jusqu'aux représentations visuelles en médecine, dans l'art militaire ou dans d'autres sciences et industries » (Foster, 2008, pp. 114-115). Pour sa part, dans son ouvrage *Que veulent les images ?* publié aux États-Unis en 2005, le critique culturel et historien de l'art W.J.T. Mitchell, considéré comme le théoricien fondateur des *Visual Studies*, reprend une définition de la *Visual Culture* proposée elle aussi durant les années 1990 : « La culture visuelle ne se limite pas à la construction sociale du visuel, mais s'étend à la construction visuelle du social » (Mitchell, 2014, p. 345). De là les *Visual Studies* semblent-elles logiquement désigner le domaine d'études propre à cet objet « dialectique ». Or il n'en est rien. « En ce qui me concerne », précise Mitchell (2014, p. 340), « j'ai tendance à employer la formule “culture visuelle” pour représenter à la fois le champ et son contenu, en laissant le soin au contexte de clarifier le sens. »

Le fait que la définition du détracteur soit plus saillante que celle de l'apologue n'est pas sans intérêt eu égard aux querelles d'idées qui nous intéressent ici, mais l'important est ailleurs. En dépit de leurs descriptions apparemment positives du champ et de l'objet, les propos de Foster et Mitchell sont aux prises dans une lutte intellectuelle. Non seulement Foster décrit, mais il *décrit* les études de culture visuelle, tout en s'intéressant lui aussi aux enjeux « culturels » du visible et de

la vision dans ses travaux. Plus qu'un paradoxe à relever, c'est la définition des *Visual Studies* qui est ici en jeu. Penser que cette définition puisse être formulée indépendamment des luttes dans lesquelles la notion d'« études visuelles » est engagée reviendrait à négliger qu'il s'agit d'une production culturelle en tant que telle, et que la culture, qu'elle soit savante ou populaire, n'est pas une donnée figée. Elle est le lieu d'un antagonisme qui déplace en permanence les définitions des objets et des symboles, conformément à l'acception de la culture que le sociologue britannique Stuart Hall a léguée aux *Cultural Studies* : « Ce qui compte, ce ne sont pas les objets culturels intrinsèquement ou historiquement figés, mais l'état du jeu des relations culturelles » (Hall, 2008, p. 123).

Que les études visuelles anglo-américaines soient ou non « l'aile visuelle des “ *Cultural Studies* ” » n'est donc qu'une donnée du problème. L'essentiel est que les *Cultural Studies* elles-mêmes ont quelque chose à nous apprendre sur les *Visual Studies*, dans la mesure où ces dernières se trouvent au cœur d'un antagonisme dans les cultures savantes de l'image et de la vision depuis le début des années 1990. À l'appui de ce constat, il est possible de se distancier des définitions données par les acteurs étasuniens de ces controverses. Conformément à cette approche, les *Visual Studies* désignent un corpus hétérogène et conflictuel de théories politiques, sociales et culturelles d'inspiration anglo-américaine, centrées sur les problématiques visuelles et/ou fondées sur des catégories iconiques. Les penseurs et les travaux qui s'en démarquent plus ou moins virulemment, ou qui font usage de cet étiquetage à des fins diverses, contribuent activement à leur définition mouvante.

Discipline, avant-gardisme, populisme : retour sur le « visual culture questionnaire »

Le « Questionnaire sur la culture visuelle » commandé et publié en 1996 par la revue *October* compte au nombre des débats fondateurs des *Visual Studies* aux États-Unis. Cependant, le contexte étasunien n'est pas l'épicentre de la structuration intellectuelle et institutionnelle de ces études, également engagée en Grande-Bretagne (Jenks, 1995). De surcroît, on ne saurait surestimer l'importance de cette publication en passant outre ses conditions de production. S'ajoutant à une certaine partialité dans le choix des personnalités sollicitées – majoritairement issues du champ des arts et des études littéraires ¹ –, les quatre questions posées par le comité éditorial comportent divers *a priori* à l'encontre du champ discuté. La dernière interrogation soupçonne ainsi que l'étude de la culture visuelle puisse contribuer « à [sa] manière, modeste et académique, à la production des sujets du prochain stade du capitalisme globalisé » (Collectif, 2016, p. 372).

Néanmoins, ces tendances partisans, outre le fait qu'elles sont rééquilibrées par plusieurs prises de position favorables aux *Visual Studies*, ont encouragé l'expression des craintes ressenties par les personnalités les plus dubitatives devant l'ascension académique de ce nouvel hybride.

Discipline et paradigmes disciplinaires : histoire ou anthropologie ?

L'hybridité et le flou entourant les *Visual Studies* constituent les thèmes majeurs du questionnaire : trois des quatre questions soumises par le comité éditorial les désignent (péjorativement) comme un « projet interdisciplinaire » ou comme une « rubrique interdisciplinaire ». Dans ce contexte, l'argumentaire de la revue fait écho à certains propos publiés par des personnalités importantes du champ en gestation. Parmi elles figure W.J.T. Mitchell, qui, à défaut d'être inclus dans le panel d'universitaires sollicités pour le questionnaire, bénéficie d'une place d'exception en contribuant au même numéro sous la forme d'un article autonome (Mitchell, 1996). Partisan d'une « indiscipline » de l'image entendue comme « lieu de convergence et de turbulence » intellectuelles (Mitchell, 1995, p. 543), Mitchell décrit, à la même période, sa propre ambition savante comme une « étude générale des représentations » ; celle-ci requiert un « exercice dé-disciplinaire rendant plus ardue la ségrégation entre disciplines » (Mitchell, 1994, p. 7). Fait notable dans ce contexte polémique, il est aussi, depuis 1978, le rédacteur en chef de la revue *Critical Inquiry*. Sans être aussi spécialisée qu'*October* sur les questions esthétiques et le champ de l'art contemporain, ce trimestriel compte parmi les publications académiques étasuniennes majeures sur le plan de la diffusion des pensées continentales de la seconde moitié du XX^e siècle (Cusset, 2005, pp. 74-75).

Les réponses au questionnaire soulèvent divers enjeux institutionnels ou épistémologiques de l'interdisciplinarité. Sont tour à tour évoqués les restructurations, voire les fusions de départements que sous-tendent les appels à transgresser les frontières académiques (Collectif, 2016, p. 424), ou le rapport ambigu que la discipline de l'histoire de l'art entretient avec les autres sciences humaines et sociales (Collectif, 2016, pp. 400 et 437). Il convient d'insister sur la thèse forte induite par la première question du comité d'*October*, qui mobilise deux logiques disciplinaires comme paradigmes de fracture : « On a suggéré que le projet interdisciplinaire de la “culture visuelle” n'était plus organisé selon le modèle de l'histoire (comme l'étaient des disciplines comme l'histoire de l'art, l'histoire de l'architecture, l'histoire du cinéma, etc.) mais suivant le modèle de l'anthropologie » (Collectif, 2016, p. 371). Est pointé là un affaiblissement des cadres constitutifs

d'une tradition disciplinaire « temporelle » au profit d'une réorganisation interdisciplinaire d'ordre « spatial », une thèse reprise et développée la même année 1996 par Hal Foster dans son ouvrage *The Return of the Real* (Foster, 2005, p. 16). L'argument s'inspire de théories critiques d'influence marxiste formulées durant les années 1980 sur le thème de la « postmodernité » (Anderson, 2010), qui participe du contexte général dans lequel les *Visual Studies* prennent leur essor.

Rhétorique savante, signifiants politiques

L'orientation des questions et la partialité de certaines réponses déploient une terminologie dont les trajectoires ou les significations en contexte savant éclairent les réalités et les fantasmes attachés aux *Visual Studies* au milieu des années 1990. La notion principale est la « déqualification », dont l'analyse approfondie est reportée à la section suivante. D'autres termes structurent des attaques dont les ressorts sont internes au champ artistique et visuel : c'est le cas de la « désincarnation » et de la « dématérialisation » de l'image (Collectif, 2016, pp. 371 et 376), par lesquelles le nouveau paradigme des études visuelles est soupçonné de rebasculer dans certains travers de l'art moderniste ou conceptuel des années 1950 et 1960, comme certains protagonistes l'ont clarifié *a posteriori* (Foster, 2008b, p. 203). D'autres commentaires s'appuient sur des notions dont la portée est aussi politique qu'esthétique, tel l'« avant-gardisme ». Les rédacteurs du questionnaire remettent alors en question son caractère émancipateur, suivis de près par certaines personnalités sollicitées. « Ce que l'on devrait interroger, c'est le présupposé progressiste, commun à certaines approches de cette méthodologie, qui veut que toute dissolution ou tout brouillage des frontières soit toujours *socialement* progressiste », déclare l'artiste Silvia Kolbowski (Collectif, 2016, p. 407 ; souligné par l'auteure). Figure enfin l'accusation de « populisme », dont le spectre est agité non par le comité éditorial mais par l'historien de l'art Thomas Crow. Celui-ci redoute que l'essor des *Visual Studies* ne vienne entériner « la mort de toute une discipline de pensée : la livrer ainsi à un élan populiste malencontreux serait universellement perçu comme l'abandon d'une responsabilité fondamentale » (Collectif, 2016, p. 385).

La connotation éminemment polémique du terme « populisme » n'a pas échappé à certains commentateurs (Crimp, 2013, p. 350). Cette occurrence est révélatrice de deux états de fait dans ces débats. D'une part, tandis que l'accusation pourrait concerner les seuls objets que se donnent les études visuelles en élargissant leur champ d'expertise (les productions visuelles populaires, *comics*, films, *blockbusters* et autres jeux vidéo, traditionnellement délégitimés dans le champ des arts et de l'esthétique), elle porte davantage sur les *savoirs* et leurs

fondements disciplinaires. En comparant respectivement l'histoire de l'art et les études visuelles à la philosophie platonicienne et à la pensée *New Age* (Collectif, 2016, p. 385), Thomas Crow perçoit dans l'émergence de ce champ un « populisme du savoir », une attaque dirigée contre une autorité savante instituée (Jeanpierre, 2012) ². D'autre part, le fait que la division entre scientismes et populismes épistémologiques trace des lignes de fracture entre des courants savants progressistes sur le plan politique ne fait que confirmer ce qu'attestent diverses prises de position dans le questionnaire (Collectif, 2016, pp. 403-404 et 431), et ailleurs dans la littérature relative aux *Visual Studies* (Crimp, 2013). Ces débats d'idées sur le plan des savoirs visuels sont, pour l'essentiel, des querelles intellectuelles de gauche, rapportées au cadre – disciplinant pour les un(e)s, disciplinaire pour les autres – de l'histoire de l'art.

Les études visuelles étasuniennes apparaissent dans un climat marqué, depuis les années 1980, par les « guerres culturelles » engagées par la droite néoconservatrice (sous l'ère Reagan-Bush) à l'encontre de certaines franges du champ universitaire et artistique (Hunter, 1991 ; Cusset, 2005, pp. 179-206) – y compris à l'encontre de personnalités telles que Rosalind Krauss (Kimball, 1993). *A contrario*, les enjeux tant politiques que savants des débats archivés par le « Questionnaire sur la culture visuelle » (sous l'ère Clinton) sont sensiblement différents : ces débats relèvent incontestablement d'une querelle interne à la gauche intellectuelle³. En ce sens, ils s'inscrivent dans l'héritage d'autres conflits entre courants progressistes dans le champ artistique et culturel étasunien. Un précédent remarquable n'est autre que la fracture entre la *Old Left* et la *New Left* (« Ancienne Gauche » vs « Nouvelle Gauche ») au tournant des années 1960-1970, dans le contexte de l'opposition à la guerre du Vietnam (Fraschina, 2013).

Trajectoires de la « déqualification »

Les termes polémiques qui ont alimenté ces débats peuvent être pensés et classés selon deux catégories. La première regroupe des arguments « internes » au champ de l'art et des savoirs de l'image (à l'instar de la « dématérialisation », référence faite à l'art conceptuel). Les *Visual Studies* sont alors évaluées, défendues ou mises en accusation à l'aune d'entreprises artistiques ou culturelles dans lesquelles le visible a occupé une place prépondérante ou structurante (Crow, 1996). La seconde catégorie rassemble des notions savantes qui confrontent le champ en devenir à un processus politique ou culturel plus général, qui le subsume (à l'instar du populisme). Pourtant, cette partition est précaire. L'hybridation de ces catégories est inévitable lorsqu'on sait dans quelle mesure les savoirs artistiques et plastiques de la seconde moitié du XX^e siècle se sont nourris des savoirs savants, en particulier des sciences humaines et sociales. Cet effritement des

barrières rigides entre les sphères du savoir constitue même, selon certains analystes, l'un des traits caractéristiques du processus culturel de la postmodernité (Anderson, 2010, p. 87). Le concept de « déqualification » tel qu'il a été mobilisé dans le débat sur l'émergence des *Visual Studies* est hautement représentatif de cet état de fait.

Les *Visual Studies* comme « mort des savoir-faire »

« Abdiquer l'histoire de l'art au profit d'une histoire des images entraînera une déqualification de l'interprétation (*de-skilling of interpretation*) », affirme Thomas Crow dans sa réponse au questionnaire d'*October* (Collectif, 2016, p. 387). C'est pourtant dans un texte de Rosalind Krauss intitulé « La mort des connaissances spécialisées et des savoir-faire artistiques », écrit à la même période, que le terme *deskilling* prend toute sa densité sémantique et critique⁴. L'historienne de l'art y expose la version la plus aboutie de son modèle intellectuel, fondé sur le cadre structurant de la discipline universitaire : « Le problème soulevé par les *Visual Studies* n'est pas un événement isolé sur les campus américains », précise-t-elle : « Ce n'est pas un sort jeté à l'histoire de l'art uniquement » (Krauss, 2010, p. 403). Le cœur du problème se situe, selon elle, dans la définition même de ce qu'est une « discipline » : en l'occurrence, un savoir-faire spécialisé nécessitant un apprentissage long et minutieux, qui doit permettre l'acquisition de compétences (*skills*) et leur partage par l'enseignement.

Krauss le formule explicitement, son usage du terme *déqualification* est un emprunt à la théorie de l'art, plus précisément à un essai rétrospectif sur l'âge d'or du conceptualisme (fin des années 1960, début des années 1970), publié en 1981 par l'artiste australien Ian Burn. Caractérisé par l'abandon des médias classiques de la peinture et de la sculpture au profit d'un art de l'idée, l'art conceptuel est, pour Burn, qui en a été l'un des protagonistes au sein du collectif Art & Language, un courant avant-gardiste hautement ambigu, dans la mesure où ce mouvement a marqué une rupture radicale avec les savoirs artistiques traditionnels : « Ce mode de production a encouragé les artistes à dévaloriser non seulement les compétences (*skills*) traditionnelles, mais aussi toute compétence dont l'acquisition nécessite une discipline et une période d'apprentissage (*disciplined period of training*) » (Burn, 1999, p. 395). L'on retrouve ici le cadre disciplinaire décrit sous un jour valorisé et formateur, conformément à la définition promue par les adversaires des *Visual Studies* durant les années 1990.

L'essai de Burn insiste également sur les conditions historiques nécessaires à la transmission des savoir-faire : « Les compétences ne

relèvent pas simplement de la dextérité manuelle : il s'agit de formes de savoir. Acquérir des compétences spécifiques permet d'accéder à un ensemble de savoirs accumulés au fil de l'histoire. Par conséquent, la déqualification équivaut à opérer une rupture au sein de ce corpus – en d'autres termes, la déqualification conduit à une déshistoricisation de la pratique artistique » (Burn, 1999, p. 395). Aussi l'usage de la notion par Rosalind Krauss et Thomas Crow s'explique-t-il par sa puissance descriptive d'un processus d'ores et déjà attesté dans le champ artistique, et par leur volonté farouche de l'endiguer dans le monde académique.

Aliénation ou encapacitation ?

Si Krauss soutient que Burn « inventa » la notion de déqualification, elle n'est pas dupe des implications extra-artistiques du terme, qui « s'ancre assez fortement dans une situation économique plus vaste, dans laquelle la dislocation des syndicats ouvriers et la mutation vers une économie spécialisée [...] a effectivement "déqualifié" de grosses sections de la force ouvrière » (Krauss, 2010, pp. 405-406). Bien plus qu'une création interne au champ artistique, la déqualification est un emprunt de Burn aux sciences sociales, plus précisément aux thèses développées par le sociologue américain Harry Braverman (1920-1976) dans son ouvrage *Travail et capitalisme monopolistique* (1974). Braverman critique le développement technologique et le processus de division croissante du travail au XX^e siècle, par lequel l'ouvrier s'est trouvé réduit à des tâches spécialisées entraînant la disparition de toute compétence propre, de toute connaissance traditionnelle : « Dans un contexte de rapports sociaux antagonistes, de travail aliéné », note Braverman (1976, p. 109), « la main et le cerveau ne sont pas simplement séparés, mais divisés et hostiles, et l'unité humaine de la main et du cerveau devient tout l'opposé, quelque chose de moins qu'humain. » Dans cette perspective marxiste – la déqualification n'est rien d'autre qu'une version tardive, revue et corrigée, des thèses classiques de Karl Marx sur l'aliénation (Fromm, 2010) –, il s'agit d'un processus délibérément mis en œuvre afin d'accroître la domination exercée sur la classe ouvrière.

Bien que Burn ne cite pas nommément Braverman dans sa bibliographie, le photographe Alan Sekula relate des discussions appuyées des thèses de *Travail et capitalisme monopolistique* avec l'artiste australien à la fin des années 1970 (Sekula, 2008, p. 45). Du reste, le ton marxiste de l'essai de Burn est indéniable. Affirmant qu'avec l'art conceptuel « on a assisté à une séparation absolue du travail mental ou intellectuel vis-à-vis du travail manuel », il ajoute qu'il est « difficile de ne pas établir de parallèle avec le rôle du management dans l'industrie » (Burn, 1999, p. 403). En décrivant l'intellectualisation du champ artistique de la fin des années 1960 d'un

point de vue socio-économique, son propos constitue un exemple précoce et remarquable d'analyse marxiste postfordiste, théorisant

l'idée comme marchandise et le savoir comme source de plus-value ⁵. Il est aussi empreint d'une profonde ambivalence, qui ne fait qu'ajouter à son intérêt.

D'un côté, Burn propose un inventaire nostalgique des savoir-faire déqualifiés par l'art conceptuel, dont les figures de proue ont revendiqué, dans la plus pure tradition avant-gardiste, leur émancipation vis-à-vis des entraves de l'art du passé ou l'invention d'un mode esthétique inédit, fût-il aussi extrême que la production d'un « art invisible » dans le cas de Robert Barry (Burn, 1999, p. 407). De l'autre, la trajectoire de l'artiste australien est celle d'une encapacitation (*empowerment*), entendue au sens d'un gain de pouvoir et d'autonomie dans un contexte social donné. En effet, il est indéniable que Burn a acquis le langage, les références savantes, tout le bagage « qualifiant » pour gloser la « déqualification » sans recourir aux intermédiaires du monde de l'art, commissaires et autres critiques professionnels, dont certaines figures, tel Clement Greenberg, régissaient encore l'économie discursive de la peinture américaine durant les années 1950 ⁶.

Effets d'importation

La mise en évidence des ambiguïtés du propos esthétique de Ian Burn n'est pas gratuite. C'est précisément de cette ambivalence dont hérite Rosalind Krauss en important le terme dans le discours universitaire lors des débats relatifs aux *Visual Studies* (Krauss, 2010, p. 408). Loin de présenter les implications normatives habituellement attachées à l'aliénation dans son acception marxiste – cette « unité humaine » disloquée sur laquelle insiste Harry Braverman dans son propos sur le travail au XX^e siècle –, la déqualification est décrite comme un processus aussi équivoque, sujet au retournement historique, que l'avant-gardisme. Lorsque Krauss identifie un *deskilling* à l'œuvre chez Pablo Picasso au moment où le peintre tente de s'affranchir des techniques traditionnelles du dessin pour s'approprier les formes proto-cubistes de l'art africain, ou lorsqu'elle affirme que la quintessence de l'art déqualifié correspond à l'invention du *ready-made* par Marcel Duchamp, la théoricienne amoindrit la force de frappe de ses thèses en pointant les bénéfices potentiels de la rupture avant-gardiste. L'argumentaire qualitatif laisse place à des considérations quantitatives : « Dans la déqualification [...], on se lance dans une course périlleuse avec les forces qui contrôlent la pensée, avec la manipulation et la répression que l'on a justement entrepris

d'attaquer. Et si certains artistes gagnent cette course (et même brillamment), bien plus nombreuses en sont ses malheureuses victimes » (Krauss, 2010, p. 408).

Par conséquent, ces usages et les significations attachées à l'idée de « déqualification » dressent un arrière-plan riche de sens derrière l'émergence académique des *Visual Studies*. Les flottements de l'argument de Krauss reflètent plus généralement les ambivalences de la controverse archivée par le « Questionnaire sur la culture visuelle », y compris ses non-dits. Fait non dépourvu d'intérêt, les protagonistes de ces querelles semblent avoir manqué les implications visuelles polémiques de la notion de déqualification, les origines de l'aliénation étant profondément ancrées dans la « culture visuelle » du christianisme et la condamnation biblique de l'idolâtrie (Fromm, 2010, pp. 63-64 et 122 ; Boidy, 2017). Mais sans doute faut-il soupçonner un autre geste, plus subtil, dans la réimportation académique du thème de la déqualification par les penseurs d'*October*. L'exégèse des écrits de Burn leur a permis d'asseoir une mainmise historico-théorique sur les récits autorisés de l'art conceptuel. Cette hypothèse est renforcée par d'autres propos qui mettent le mouvement conceptuel en avant, telle la déclaration de Thomas Crow selon laquelle « une approche axée sur la culture visuelle n'aidera que peu voire pas du tout à comprendre le conceptualisme » (Collectif, 2016, p. 387 ; voir également Crow, 1996). Elle l'est encore davantage par une autre polémique retentissante, antérieure de quelques années au débat sur la culture visuelle, dans laquelle *October* fut partie prenante à l'occasion de l'exposition *L'Art conceptuel : une perspective* tenue en 1989 au Musée d'art moderne de la ville de Paris (Verhagen, 2007).

Études visuelles / culture visuelle

Cette analyse des signifiants polémiques qui jalonnent les critiques du groupe d'*October* peut encore se prolonger brièvement par un autre biais, à travers les partitions et les articulations entre les notions de « culture visuelle » et d'« études visuelles ». Un consensus s'est peu à peu imposé pour désigner la première comme l'objet d'étude et les secondes comme le champ de savoir tutélaire, mais la distinction, on l'a vu, demeure précaire. Certains auteurs cultivent volontairement l'incertitude quant au champ d'application exact des *Visual Studies*. Pour sa part, le théoricien britannique Nicholas Mirzoeff tend à écarter purement et simplement la notion d'« études visuelles » en raison de son ancrage académique (Mirzoeff, 2009), une posture encore renforcée par la mise en avant d'un « activisme visuel » dans ses derniers écrits. La culture visuelle, selon lui, a « évolué sous la forme d'une pratique que l'on pourrait qualifier de pensée visuelle (*visual thinking*). On ne peut se contenter d'étudier la pensée visuelle : elle requiert de nous un engagement personnel » (Mirzoeff, 2015, p. 289).

Culture visuelle vs Études visuelles

Si ces (re)définitions peuvent laisser dubitatif, les partitions opérées par certains détracteurs des *Visual Studies*, à la suite de Rosalind Krauss et Hal Foster, sont d'un intérêt plus prégnant, d'autant plus lorsqu'elles acceptent certains termes et qu'elles en refusent d'autres. La réponse adressée par l'historien de l'art américain Jonathan Crary au questionnaire d'*October* présente, à ce titre, un intérêt particulier. Étant proche des membres du comité éditorial de la revue, il n'est nullement étonnant de trouver chez lui une conception négative des études visuelles⁷. Néanmoins, ses commentaires, et plus généralement ses écrits des années 1990, structurent une dichotomie. Loin de rejeter l'étiquette « culture visuelle », Crary l'adopte dans ses recherches sur le XIX^e siècle, alors même qu'il dénie la pertinence des « *Visual Studies* » (Crary, 1999, pp. 2-3). Sa réponse au questionnaire résume ses positions. D'une part, les problèmes historiques relatifs à la vision ne doivent pas être confondus avec l'histoire des représentations et des artefacts visuels. D'autre part, la vision et l'observation sont indissociables d'une construction élargie de la subjectivité humaine. Celle-ci passe par d'autres modalités sensorielles, et implique de ne pas céder à une lecture « hégémonique » par le visible.

Pour Crary, la compréhension d'une certaine culture visuelle nécessite moins de s'intéresser à la technologie et à l'imagerie matérielle que d'étudier « dans leurs mutations historiques des formations incolores, discursives et non visuelles » (Collectif, 2016, p. 384). Ce programme de recherche a nourri ses travaux jusqu'à son dernier ouvrage *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, paru en 2013, centré sur les espaces et les temps de la nuit au début du XXI^e siècle (Crary, 2014b). Crary y montre dans quelle mesure le sommeil est devenu la cible de pouvoirs militaires et entrepreneuriaux aspirant à un monde en perpétuelle disponibilité, éveillé vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sept jours sur sept. L'auteur met en évidence les ascendances historiques de ces éclairages de l'ombre. Il procède pour cela à l'exégèse des thèses de Michel Foucault sur la surveillance et à celles de Guy Debord sur la société du spectacle, dont il a très tôt proposé un cadre d'articulation historique (Crary, 2016). Ce faisant, Crary développe une grille d'analyse visuelle élaborée sans pour autant aménager une place centrale à la visibilité.

Études visuelles, études sonores : éléments de comparaison

Plus qu'à une étude approfondie des césures et des combinaisons possibles entre la « culture visuelle » et les « études visuelles » dans la

théorie de l'image, il est judicieux de procéder, à ce stade, à une comparaison succincte des *Visual Studies* avec le champ voisin des *Sound Studies*. En effet, l'intérêt des études sonores anglo-américaines est de présenter un projet théorique similaire à celui des études visuelles, en ce qu'elles entretiennent, elles aussi, une relation complexe avec une discipline « élitiste », à savoir la musicologie. Un rapide tour d'horizon suffit à montrer la relativité des agencements politiques et savants entre les étiquetages.

Selon Jonathan Crary, le danger inhérent aux *Visual Studies* est de refermer les cadres d'analyse sur le visible en négligeant les autres facteurs, esthétiques ou culturels, qui façonnent les subjectivités. Cependant, il est tout à fait possible de se revendiquer d'un champ d'études « sensorielles » en mettant en avant sa porosité constitutive. « Un travail sur le son ne relève pas automatiquement des *Sound Studies*, et un travail dans le champ des *Sound Studies* ne porte pas automatiquement sur le son », déclarait ainsi récemment le théoricien culturel américain Jonathan Sterne (2015a, pp. 111-112). Force est de constater que sur la base d'un tel programme, les études sonores s'autorisent bel et bien à penser les transformations historiques de formations discursives « inaudibles », pour paraphraser le propos de Crary dans le « Questionnaire sur la culture visuelle ». C'est précisément la ligne suivie par l'ouvrage majeur de Sterne, intitulé *The Audible Past* (2003), pour retracer l'histoire culturelle des origines de la reproductibilité sonore au XIX^e siècle (Sterne, 2015b). Indépendamment des étiquetages, il est notable que c'est dans ces histoires visuelles sans iconographie ou presque, et dans ces récits sonores dépourvus d'analyses d'écoute, que reposent probablement les apports les plus originaux du monde étasunien au cours du dernier quart de siècle.

Conclusion

De cette étude, il ressort que si les savoirs des *Visual Studies* peuvent être politiques par leurs objets, les usages des notions de « culture visuelle » et d'« études visuelles » sont eux-mêmes politisés dans l'espace académique. Il en va aujourd'hui dans le champ français comme dans le monde anglo-américain hier. Les nouvelles circulations transatlantiques prolongent désormais les luttes pour la définition des études visuelles vers un horizon transnational et globalisé *a priori*⁸. Sur le plan de l'anthropologie des idées, c'est là tout l'intérêt d'appréhender les *Visual Studies* comme un corpus mouvant, traversé par des antagonismes, en considérant « le domaine des formes et des activités culturelles comme un champ perpétuellement changeant » (Hall, 2008, p. 123). Ces déplacements à l'échelle transnationale complexifient l'historiographie des idées visuelles contemporaines tout en la rendant plus nécessaire que jamais. L'étude de l'essor académique des *Visual Studies* révèle de profondes fractures théoriques

et politiques. Elle est aussi une manière – qualifiante et encapacitante – de s’initier à l’examen de « formations incolores, discursives et non visuelles » prôné par Jonathan Crary (Collectif, 2016, p. 384).

Les enseignements principaux de cette histoire intellectuelle ne sont effectivement visuels qu’à la marge. Les usages académiques de la notion de populisme, ici délaissés au profit des circulations de la catégorie de déqualification, sont riches d’enseignements pour la socio-anthropologie des connaissances. Aux occurrences dépréciatives répondent des emplois positifs du populisme, qui nourrissent durablement ses flottements. Le risque supposé de céder à un « élan populiste malencontreux » (T. Crow) ou à un « faux populisme » (H. Foster, cité in Crimp, 2013, p. 350) en étudiant la culture visuelle illustre ce point, en induisant qu’il existe des formes vraies ou opportunes du phénomène. Ces usages polémiques prouvent en tout cas que les populismes du savoir divisent « durablement les communautés savantes, les milieux intellectuels et la gauche » (Jeanpierre, 2012, p. 161). Ces antagonismes concernent aujourd’hui la réception française des *Studies* dans son ensemble, dans la mesure où ces paradigmes ont pour trait commun de cultiver la critique antiélitiste des effets de science, le refus des positions de surplomb et la défense des savoirs situés.

La spécificité des *Visual Studies* dans ces débats résulte de la place singulière occupée par la question populiste. Il convient d’y insister étant donné que cela augure de précieux éclairages du phénomène, tant sur le plan épistémologique que sur le plan politique. Taxées de populisme savant durant les années 1990, les études visuelles anglo-américaines ont avancé entre-temps des jalons théoriques permettant d’opérer une déconstruction du dénigrement des masses initié à la fin du XIX^e siècle, fondé pour partie sur une suspicion envers le visible. Or ces jalons n’existent qu’en filigrane dans les études visuelles. Aussi ce constat ne va-t-il pas de soi. Il naît de la compréhension fine des articulations possibles entre les notions de populisme, d’aliénation et d’idolâtrie, ici révélées par les trajectoires du concept de « déqualification ». En somme, c’est à partir des controverses politico-académiques documentées par cette étude que se dessine une relecture possible du fait populiste (Boidy, 2017). De tels mouvements théoriques sont probablement l’exception. Ils n’en plaident pas moins en faveur d’une attention redoublée pour les politiques savantes des *Studies*, dépassant les caricatures et les lieux communs.

Notes

[1.](#) Les réponses publiées émanent des personnalités suivantes :

Svetlana Alpers, Emily Apter, Carol Armstrong, Susan Buck-Morss, Tom Conley, Jonathan Crary, Thomas Crow, Tom Gunning, Michael Ann Holly, Martin Jay, Thomas Dacosta Kaufmann, Silvia Kolbowski, Sylvia Lavin, Stephen Melville, Helen Molesworth, Keith Moxey, D.N. Rodowick, Geoff Waite, Christopher Wood. Nous renvoyons à l'édition française pour le détail de leurs affiliations disciplinaires et universitaires au moment du questionnaire (Collectif, 2016).

2. Ces occurrences polémiques du populisme entrent en résonance avec d'autres usages, théoriques, de la notion dans les travaux des *Visual Studies* (Boidy, 2017). Nous y reviendrons en conclusion.

3. Précisons qu'à la même période, ces partitions politiques et ces enjeux disciplinaires se rejouent également, autour des mêmes protagonistes de la revue *October*, dans le contexte de la critique d'art allemande. On se reportera au témoignage d'Isabelle Graw, cofondatrice de la revue *Texte zur Kunst*, « pendant » germanophone d'*October*, sur les circonstances du symposium « Methodenstreit. Was ist linke Kunstkritik? » (*Querelle de méthodes. Qu'est-ce qu'une critique d'art de gauche ?*) organisé à Berlin les 12 et 13 décembre 1997 : « Il y eut un temps où *October* s'était fortement dissociée des *Visual Studies* et avait opté pour une approche rigide de l'histoire de l'art tout en défendant l'importance de cette discipline. Nous étions contre ce retour à une doctrine disciplinaire et nous étions décidés à utiliser le savoir-faire des *Cultural Studies* » (Graw, 2010, p. 39).

4. Outre sa publication en allemand dans le numéro 20 (1995) de la revue *Texte zur Kunst* (Krauss, 2010), le texte a fait l'objet d'une intervention dans le cadre du colloque *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* qui s'est tenu à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris les 16, 17 et 18 février 1995.

5. Par conséquent, il s'agit d'un contrepoint intéressant aux notions de « matérialité », d'« immatérialité » ou d'« image » qui ont cours dans les théories critiques du capitalisme cognitif (Boidy, 2016, p. 131).

6. Les définitions dominantes du concept ambigu qu'est l'« *empowerment* » insistent précisément sur un processus d'apprentissage : « L' *empowerment* articule deux dimensions, celle du pouvoir, qui constitue la racine du mot, et celle du processus d'apprentissage pour y accéder » (Bacqué & Biewener, 2013, p. 6).

7. Crary a publié antérieurement et postérieurement au questionnaire (en 1990 et 1999) ses deux ouvrages majeurs *Techniques of the Observer* (Crary, 2016) et *Suspensions of Perception* (Crary, 1999) dans la collection « *October Books* » des MIT Press, calquée sur la ligne éditoriale de la revue : Consulté à <https://mitpress.mit.edu/books/series/october-books>

8. Une récente définition française considère ainsi les *Visual Studies* en tant que « champ ouvert d'études et de recherches pluridisciplinaires dédié aux sciences et cultures du visuel et non en tant que discipline ou courant intellectuel pratiqué par telle ou telle communauté scientifique dans tel ou tel pays » (Dubuisson & Raux, 2015, p. 5).

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



Pôle Document Numérique
Maison de la Recherche en Sciences Humaines
CNRS - UNIVERSITÉ DE CAEN



méthodes et outils
pour l'édition structurée



- CONCEPTION :
[ÉQUIPE SAVOIRS](#),
PÔLE NUMÉRIQUE
RECHERCHE ET
PLATEFORME
GÉOMATIQUE
(EHESS).
- DÉVELOPPEMENT :
DAMIEN
RISTERUCCI,
[IMAGILE](#), [MY](#)
[SCIENCE WORK](#).
DESIGN : [WAHID](#)
[MENDIL](#).

