



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2013

Revisiting the Gilded Age / Littérature et philosophie

François Brunet , dir., *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis*

Paris, Hazan et Université Paris 7 Diderot, collection « Beaux Arts », 2013

Mathilde Arrivé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6419>

DOI : [10.4000/transatlantica.6419](https://doi.org/10.4000/transatlantica.6419)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Mathilde Arrivé, « François Brunet , dir., *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis* », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 16 février 2014, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6419> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6419>

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

François Brunet , dir., *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis*

Paris, Hazan et Université Paris 7 Diderot, collection « Beaux Arts », 2013

Mathilde Arrivé

RÉFÉRENCE

BRUNET, François, dir., *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis*, Paris, Hazan et Université Paris 7 Diderot, collection « Beaux Arts », 2013, 408 pages (300 illustrations), ISBN 978-2-7541-0641-2, 45 euros.

- 1 En 2006, François Brunet et Kamila Benayada appelaient de leurs vœux « une histoire des images, ou histoire des pratiques de l'image, qui garderait notamment en ligne de mire les dimensions matérielles et institutionnelle de la circulation des images »¹. C'est désormais chose faite avec *L'Amérique des images*, paru en septembre 2013, qui propose « une histoire culturelle et sociale des images aux États-Unis », « à la confluence des pratiques et des représentations »². Ce livre-somme confirme la vitalité du champ encore émergent des études visuelles en France, ainsi que la centralité — et la légitimité — de l'objet « image » dans le champ de l'américanisme français, tout en offrant à un public plus large une synthèse générale sur la culture visuelle étatsunienne.
- 2 *L'Amérique des images* est un objet inédit dans le paysage éditorial français, autant par son format, son propos que par la place donnée à l'image. C'est tout d'abord un projet collectif qui, au gré de ses quelque 400 pages, réunit les contributions de 22 spécialistes sur des sujets jusque-là peu traités en France. C'est également un projet collaboratif, issu d'un contrat de co-édition entre une université (Paris 7 Diderot) et un éditeur commercial (Hazan). De ce partenariat est né un ouvrage à mi-chemin entre le manuel et le « beau livre » : en tant que vaste synthèse didactique³, *L'Amérique des images* met en

œuvre des outils pédagogiques, tels que des pistes de lecture en fin de chapitres, une bibliographie sélective en fin d'ouvrage classée en sous-rubriques, le tout porté par une écriture limpide, homogène et sans jargon, qui autorise une grande fluidité de lecture⁴. Mais *L'Amérique des images* entre aussi dans la catégorie du *coffee table book* de grand format (25,3 x 29,3 cm), de facture élégante et très richement illustré, fort de ses 300 images en couleur. À ce titre, on peut dire qu'il s'agit d'une entreprise dite de « valorisation » réussie, puisque le soin apporté à la forme et l'accessibilité des contenus ne sacrifient pas l'exigence scientifique, la densité et la précision du propos, et n'excluent pas des aspects novateurs, en particulier dans la priorité donnée à l'image.

- 3 *L'Amérique des images* se déploie sous le sceau de la multiplicité, à l'instar des images américaines qu'il prend pour objet. Il s'agit d'un ouvrage ambitieux — « quelque peu pharaonique » (5) — dont la visée proprement encyclopédique (12) se traduit par l'amplitude de la période couverte (de l'ère coloniale à 2010), mais aussi par la diversité des médiums, des techniques, des genres et des problématiques représentés. Notons d'ailleurs qu'images fixes et images en mouvement (cinéma et télévision) y font l'objet d'une attention égale, sans que soient non plus négligées les nouvelles imageries digitales.
- 4 Le livre est organisé de manière chronologique autour de 6 grandes périodes, chacune d'entre elles étant déclinée en 4 chapitres thématiques (soit 24 chapitres en tout). Chaque partie suit une progression similaire, allant du matériel au symbolique : prenant pour point de départ les évolutions technologiques et les conditions de production des images, elles abordent ensuite leurs fonctions sociales et les questions de représentation. Ce déroulement chrono-thématique permet de restituer l'intelligence des enchaînements historiques tout en mettant en lumière les éventuels chevauchements entre deux « moments » culturels et technologiques. Ce choix de chapitrage, même s'il mène parfois à quelques menues redondances, autorise une lecture linéaire de la totalité autant qu'une lecture ponctuelle de parties ou sous-parties individuelles. Dans les deux cas, la lecture est rythmée par l'alternance entre la macro-histoire (de la trajectoire nationale) et la micro-histoire (des groupes et individus particuliers) (9), entre des sections transversales et des essais monographiques centrés sur un médium particulier.

La priorité à l'image

- 5 Rompant avec l'idée que l'image serait un simple reflet ou une fenêtre ouverte sur l'histoire ou, à l'inverse, un écran qui en masquerait les réalités ou en dissimulerait les « vrais » enjeux, l'image est ici considérée comme un architecte à part entière de la construction politique et sociale des États-Unis. Si cette priorité donnée à l'image est certainement l'un des aspects les plus importants de l'ouvrage, celle-ci se prolonge dans les modalités de présentation « physique » des images, déployées sous trois formats différents : l'illustration intégrée au texte en petit format, l'album ou cahier visuel en pleine page figurant en tête de chaque partie, et l'image commentée en annexe des chapitres. Ces différents modes de présentation autorisent une triple lecture : la lecture des chapitres, la lecture des images, ou leur lecture croisée. Les albums ont par exemple été pensés comme de « mini-récits visuels » (12), grâce

auxquels le lecteur peut établir des associations libres et activer de nouveaux réseaux sémantiques, non explicités dans le texte, ou faire des rapprochements intericoniques.

- 6 Le choix de *faire parler* les images comme des acteurs à part entière de la construction nationale, mais aussi de les *laisser parler* sans les rabattre sur le discours, est un choix éditorial fort, sous-tendu par une réflexion de fond sur les enjeux de la mise en page. Les montages visuels qu'autorise le voisinage libre d'images plurielles sont extrêmement productifs, mais certains pourront décider d'y voir une entorse à la visée pédagogique qui préside au volume, voire même une sorte d'indétermination ou de nivellement des images ainsi présentées. Pourtant, cette mise en page nous semble plutôt relancer une question clé : Qu'est-ce qu'une image ? Où commence et s'arrête-t-elle ? Sans prétendre englober le champ infini de l'expérience *visuelle* (8), les auteurs se sont donné comme double objet l'*eikon* ou image matérielle (« *picture* ») d'une part, et les représentations imaginaires ou mentales (« *image* ») d'autre part — l'accent étant mis principalement sur les premières (« *pictures* ») et sur la saisie empirique de leurs enjeux matériels, au détriment parfois de leur potentiel sensoriel ou évocatoire.
- 7 Dans *L'Amérique des images*, le matériel visuel a été réuni grâce à l'aide d'une iconographe (Sophie Dannenmüller) et sélectionné avec soin dans le but de fournir un échantillon visuel représentatif du pluralisme américain. Les images ont en effet été choisies en dehors du jugement de goût, pour leur valence culturelle plutôt que leur valeur esthétique ou leur place dans un canon. L'ouvrage fait ainsi voisiner les formes dites « mineures » et les arts « consacrés », des objets méconnus et des images hypericoniques, des genres émergents et des formes plus traditionnelles. Ce geste inclusif et non-discriminant s'éloigne des tendances qualifiantes et idéalistes d'une certaine histoire de l'art et de l'accent patrimonial mis sur les formes de la haute culture. Cet intérêt pour l'image sans exclusive se manifeste très concrètement dans l'élargissement à toutes les imageries et en particulier à des objets longtemps jugés non-artistiques, issus de la culture populaire ou de la culture de masse. Sans prétendre à l'exhaustivité (12), *L'Amérique des images* met en effet en lumière des objets atypiques et hétérodoxes, tels que médailles, *decoy*, figures de proue, drapeaux, monuments aux morts, arts décoratifs, art *in situ*, fontaines, mais aussi imprimés, timbres-postes, enseignes, réclames, plans et cartes, cartes postales, affiches, couvertures de magazines, captures d'écran. Les icônes, quant à elles, sont défamiliarisées en apparaissant sous une forme recyclée : c'est le cas du portrait de Malcom X, enchâssé dans une photographie de Bill Hudson (329), ou des icônes de la Grande Dépression, telles que « Migrant Mother », intégrée à une coupure de presse (237), et le portrait d'Allie Mae Burroughs de Walker Evans copié par Sherrie Levine (372). Le choix de citer ces icônes dans une forme « au second degré » permet de mettre à distance leur puissance rhétorique tout en soulignant le vertige intericonique.
- 8 Un autre choix, celui de l'image de couverture (*Buzz Aldrin sur la Lune pendant la mission Apollo 11*, 1969), est à cet égard éloquent. Le gros plan sur la visière du cosmonaute, devenue à la fois miroir d'images et prisme déformant par un jeu de mise en abyme, est programmatique. Image historique, iconique mais non canonique, elle est aussi une « méta-image »⁵ qui, de manière réflexive, renseigne sur la capacité des images à embrayer du discours et à susciter d'autres images, tout en cristallisant peurs, espoirs et fantasmes. À l'instar de la visière d'Aldrin, l'image américaine serait une scène, à l'interface du monde social et de l'imaginaire, sur laquelle se négocient les éléments critiques de la culture. D'un autre côté, cette image (avec, en sous-texte, les théories

conspirationnistes qu'elle a générées) charrie aussi les thèmes iconophobes de l'illusion, du spectacle, du simulacre, du « pseudo évènement » (7), et le danger de la falsification des images — des thèmes qui ne reflètent pas l'approche retenue dans le présent ouvrage. Cette image est donc un frontispice à la fois ambigu mais efficace d'un point de vue rhétorique, puisqu'elle incorpore les investissements contradictoires dont l'image américaine fait l'objet. Symptomatiquement, l'ouvrage se clôt sur le carré blanc d'une image absente (issue de la série *Mad Men* et pour laquelle les droits n'ont pas été accordés, 396), évoquant ainsi indirectement la problématique des copyrights, le durcissement de la législation en matière d'images, et les nombreuses contraintes matérielles, financières et juridiques qui aujourd'hui participent inévitablement à un projet éditorial sur l'image.

- 9 Même si *L'Amérique des images* n'est pas un ouvrage théorique, les auteurs rendent compte des grands débats contemporains, évoquant Boorstin, Sontag, Baudrillard, Virilio, sans oublier W.J.T. Mitchell et ses notions de *visual turn*, *visual literacy* (335) et de *metapictures* (397). Les auteurs délimitent aussi en creux un certain positionnement dans le paysage intellectuel et critique. En réaction à ce qu'ils appellent « les métaphysiques de l'image » (7), ils invitent à une connaissance empirique, critique et concrète des images américaines, plutôt qu'à une méthodologie de type herméneutique ou phénoménologique. L'ouvrage met en œuvre une approche contextualiste et multidisciplinaire puisant dans l'histoire des sciences et des techniques, l'histoire des idées et des représentations, l'histoire sociale et culturelle. Du fait de cet ancrage, le projet se place dans le sillage des écoles américaines, de la « New History of Art » (celle d'un Neil Harris par exemple) en particulier et, à un moindre degré, des *Visual studies*. L'on pourrait d'ailleurs rapprocher *L'Amérique des images* des ouvrages de David Bjelajac (*American Art: a Cultural History*, London, Laurence King, 2000) et de Francis K. Pohl (*Framing America: a Social History of American Art*, New York (N.Y.), Thames & Hudson, 2002)⁶.
- 10 L'appareil bibliographique bilingue et le souci affiché de panacher équitablement les sources françaises et américaines reflètent le désir des auteurs de se situer dans un paysage transatlantique. D'ailleurs, quand ils abordent des sujets sur lesquels la littérature secondaire de langue française est quasi-inexistante (comme le *folk art* par exemple), les auteurs réussissent un véritable travail de *passage* en relayant les sources américaines auprès du lectorat français.

Les États-Unis, une « culture de l'image » ?

- 11 Images américaines, images de l'Amérique, l'Amérique comme image, « Amérique-image »⁷ — le beau titre *L'Amérique des images* met en présence, dès la page de couverture, deux notions aux contours aussi riches que flous et complexes. Il signale la « parenté »⁸ entre Amérique et image, réunie dans l'idée, souvent admise comme une évidence mais rarement expliquée, que les États-Unis seraient une « culture de l'image » ou une « civilisation de l'image » (173, 203, 282). Cette idée n'est pas nouvelle (voir la description de Georges Duhamel des États-Unis de l'entre-deux-guerres à laquelle renvoient les auteurs) mais fait parfois le jeu de l'anti-américanisme, en particulier lorsqu'elle consiste à associer « ontologiquement » les États-Unis au règne et au culte du simulacre généralisé⁹. Or, plutôt que d'essentialiser « le mythe visuel de l'Amérique »¹⁰, les auteurs entendent plutôt le dénaturiser et restituer les étapes de sa

fabrication. Car si *L'Amérique des images* n'est pas un livre à thèse, il poursuit néanmoins une ligne argumentative claire qui lui fournit son orientation générale. Au gré des 24 chapitres en effet, il s'agit d'explorer les facteurs technologiques, intellectuels, politiques, économiques et institutionnels qui permettent d'expliquer la centralité du phénomène iconique aux États-Unis.

- 12 À cet égard, l'ouvrage prend le soin de distinguer l'*Amérique* — idée et utopie, inventée et imaginée par les Européens, construite avec des images et comme une image — et les États-Unis, nation post-coloniale, nation volontaire et contractuelle, forcée de fabriquer rapidement un fort consensus national par le biais de textes, de symboles et d'images communs fondateurs (50-56), en particulier de vastes galeries de portraits qui canonisent les héros de l'indépendance (60-61). Cette effervescence d'images pendant la période révolutionnaire et post-révolutionnaire a pour effet de placer, dès le départ, l'image au centre du contrat et du débat démocratiques. Mais François Specq démontre que, dès l'ère coloniale — et loin de l'iconophobie puritaine que l'on décrit parfois — la société américaine est irriguée par des formes diverses d'imprimés illustrés (39-47), tandis que les arts décoratifs s'ancrent très tôt dans les habitudes visuelles, en associant étroitement culture visuelle, culture matérielle et culture populaire (101-08). Si les peintres américains cherchent à la fois à imiter, égaler ou dépasser leurs homologues européens, la photographie, cette « peinture républicaine » (68), trouve outre-Atlantique sa terre d'élection en étant mise en équation avec les idéaux sociaux et politiques de la jeune nation (66-73), ce qui laisse présager de sa généralisation et de son omniprésence, en particulier dans les années 1930 (231-37).
- 13 La naissance des premières institutions muséales, acteurs clés dans la sémantisation et la diffusion des images, témoigne aussi d'une culture visuelle très tôt marquée par l'économie du spectacle (133) et par la grande porosité entre différentes familles d'images (images d'art, images de science, imagerie populaire) — une porosité qui laisse augurer des alliances entre art, commerce et industrie un siècle plus tard (304). Si la centralité et la vitalité du visuel aux États-Unis s'expliquent avant tout par le formidable développement de procédés techniques (« la révolution graphique », 165 ; l'invention du cinéma, 176 ; la télévision, 295 ; et enfin, la « révolution numérique », 357), elles sont aussi liées aux multiples pratiques et rituels sociaux qui entourent l'image, alors que s'amplifie le tourisme, que s'affirment les identités régionales (260) et que se consolide une société du loisir, du divertissement et de la consommation de masse, dont « le système Hollywood » est à la fois le produit et l'agent (240-47). Un autre aspect, plus transversal, de cette « civilisation de l'image » est l'ensemble des phénomènes intericoniques — copie, citation, répétition, dissémination et recyclage des codes graphiques (368) — qui font de l'image un efficace outil de communication sociale. Si l'idée et la pratique de la « communication visuelle » sont nées peu ou prou en même temps que la nation américaine (8), elles s'amplifient et se systématisent dans les « longues années 1930 », puis pendant la seconde guerre mondiale en devenant une forme de « propagande » (250-57)¹¹.
- 14 Disons pour finir que ce portrait extrêmement fin et complet des États-Unis en « culture de l'image » a vocation à être poursuivi. Car *L'Amérique des images* est non seulement un livre mais aussi un projet, en genèse depuis une quinzaine d'années et destiné à être amplifié, révisé ou éventuellement transformé en outil collaboratif à grande échelle. La publication de l'ouvrage ne serait donc qu'une première étape plutôt qu'un point final dans un projet susceptible de passer au format numérique. Quoi qu'il

en soit, dans ses contenus comme dans sa forme actuels, *L'Amérique des images* ouvre des horizons de recherche réjouissants pour les américanistes français.

NOTES

1. Kamila Benayada et François Brunet, « Histoire de l'art et *Visual Culture* aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ? », *Revue Française d'Études Américaines*, n°109, septembre 2006, 50.
2. Géraldine Chouard, lors de la présentation de l'ouvrage au séminaire de recherche sur les arts visuels « J'ouïs sens de l'image » (LERMA), 18 novembre 2013, Université Aix-Marseille.
3. La visée pédagogique du livre s'est prolongée, après sa parution, par un effort de communication de la part du comité de rédaction qui a eu le souci de rendre compte de l'ensemble des choix et contraintes qui a présidé à la création du livre.
4. Le comité de rédaction a fait le choix de renoncer aux notes de bas de page tout en maintenant un système de références (explicitées dans le texte) et un appareil bibliographique dense.
5. Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London, the University of Chicago Press, 1994, 35-38.
6. Voir aussi Barbara Haskell, *The American Century. Art & Culture: 1900-1950*, New York (N.Y.), Whitney Museum of American Art, W.W. Norton, cop., 1999.
7. Thème du Congrès de l'AFEA tenu en 2000 à l'Université d'Aix-en-Provence et titre du volume de la *RFEA* qui en est issu (François Brunet et Jean Kempf, dirs., *L'Amérique-Image, RFEA*, n°89, juin 2001, Paris, Belin, 4).
8. Déjà, dans l'avant-propos à *L'Amérique-Image* en 2001, Jean Kempf et François Brunet émettaient l'hypothèse d'une « parenté » entre les notions d'Amérique et d'image ». François Brunet et Jean Kempf, dirs., avant-propos à *L'Amérique-Image, Revue Française d'études américaines*, n°89, juin 2001, Paris, Belin, 4.
9. Pourtant, la caractérisation de « culture de l'image » n'est pas une exception américaine, mais un phénomène observable, bien qu'à des degrés variables, dans toutes les sociétés industrielles, comme le rappellent les auteurs (9).
10. Lauric Guillaud, avant-propos à Thomas Cole, *Essai sur le paysage américain*, traduction de Lauric Guillaud, Paris, Michel Houdiard, 2004, 9-10.
11. Bizarrement, si un chapitre est consacré à l'*Office of War Information* (250-57), les auteurs n'évoquent guère son ancêtre, *The Committee on Public Information* (CPI), créé par Wilson pendant la première guerre mondiale, qui contenait déjà pourtant tout le potentiel et les excès de la communication de masse (206, 257).

AUTEURS

MATHILDE ARRIVÉ

Université Paul-Valéry Montpellier 3