



Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art
Traductions

Expériences et exigences en histoire de l'art

Horst Bredekamp

Traducteur : Philippe Cordez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1248>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Horst Bredekamp, « Expériences et exigences en histoire de l'art », *Images Re-vues* [En ligne],
Traductions, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1248>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Expériences et exigences en histoire de l'art

Horst Bredekamp

Traduction : Philippe Cordez

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce texte est paru en allemand sous le titre « *Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche* » in Klaus Sachs-Hombach (dir.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Cologne, von Halem, 2006, p. 11-26 (n. d. t.).

Nous remercions Eric Hold pour son assistance.

Irritations

- 1 L'ancienneté n'est pas une valeur en soi. On est surpris toutefois de devoir rappeler constamment que l'histoire de l'art en tant que science historique des images (*historische Bildwissenschaft*) s'appuie sur une tradition de presque cinq cent ans. L'histoire de la discipline montre qu'elle fut pour ainsi dire toujours accompagnée de crises : la critique de ses méthodes et de ses buts appartient à sa nature propre, et les irritations furent d'autant plus grandes qu'elle croyait être libre de crises.
- 2 La raison en est que son objet est ouvert. Elle se consacre au recensement conservatoire et interprétatif d'artefacts visuels postérieurs à l'Antiquité. Si l'histoire de l'art affine avant tout ses méthodes face aux objets des arts plastiques libres de déterminations fonctionnelles, elle est compétente aussi pour le domaine des arts appliqués. Toutes les images créées après l'Antiquité tombent, par principe, dans le champ de ses tâches.
- 3 Pour les images, c'est la règle de l'inépuisabilité qui vaut. Qu'une question philosophique sur l'être soit insoluble, que l'interprétation d'un poème n'ait jamais de fin, vaut plus encore pour l'image, qui apparaît dans un autre médium que celui de l'écriture et qui

pour ainsi dire est insaisissable par la langue. Entre l'objet et la saisie interprétative s'ouvre une béance qu'on ne peut clore, laquelle oblige d'autant plus vivement à interroger sans relâche les conditions de ce qu'on fait. En ce sens, l'histoire de l'art n'est pas la dernière à profiter du fait que depuis quelques temps d'autres disciplines se consacrent à toutes sortes d'images depuis leurs propres perspectives.

- 4 Ce qui s'est produit a cependant plus été, parfois, une danse autour de la nouvelle idole « image » qu'une synergie des approches analytiques. Certains domaines de l'histoire des médias ont ignoré que l'archéologie et l'histoire de l'art se sont occupées depuis toujours de l'histoire préélectronique des images et des reproductions d'images ; de même, les « sciences de l'image » se sont définies pour partie en occultant de façon ciblée les disciplines compétentes.

Légendes noires I : distanciation de la théorie

- 5 Ce processus s'est accompagné de la production de légendes noires. Selon la première, l'histoire de l'art souffrirait d'une sous-exposition théorique. L'historien de la littérature Ernst Robert Curtius a donné en toute naïveté, dans l'introduction de son œuvre majeure de 1948 « La littérature européenne et le Moyen Age latin », le mot décisif selon lequel « la littérature [...] est porteuse d'idées, et non pas l'art ». Après une série de comparaisons du même genre, il en vint à conclure : « la science des images est sans peine, comparée à la science des livres »¹. Ce constat était d'autant plus inconcevable que Curtius avait développé ses propres recherches sur les *topoi* d'après le modèle de la théorie du pathos de l'histoire de l'art ; c'est pour cette raison qu'il dédia son opus, outre à son professeur académique Gustav Gröber, à Aby Warburg. C'est un sentiment de la dépendance de sa propre discipline qui le conduisit à nier toute pensée conceptuelle à l'histoire de l'art, vénérée comme une « superscience »².
- 6 Face au fait par exemple qu'Edgar Wind propagea Charles S. Peirce alors qu'aucun philosophe européen n'avait encore entendu son nom³, qu'Erwin Panofsky développa son concept de l'iconologie devant la Kant-Gesellschaft⁴, qu'Ernst Gombrich obtint le prix Hegel et que W. J. Thomas Mitchell fonda philosophiquement le « pictorial turn » puis de même Gottfried Boehm l'« iconic turn »⁵, il serait oiseux de se prononcer sur Curtius et ses successeurs. Le discours sur la disposition aconceptuelle de l'histoire de l'art était toutefois symptomatique en ceci qu'il ajoutait la forme d'une attaque disciplinaire à l'aversion commune vis-à-vis de l'image.
- 7 L'opinion selon laquelle l'histoire de l'art entretiendrait une approche plutôt irréfléchie envers ses objets signale un malentendu qui concerne l'ensemble de son domaine. Ce préjugé témoigne du malaise face à cette présence de l'image qui ne se laisse pas dissoudre en termes linguistiques et en concepts philosophiques. En ce que l'histoire de l'art fait de cette offense des ouvriers du concept la condition même de son activité, son entreprise en apparence aconceptuelle est plus philosophique que le sont les tentatives de la philosophie des écoles pour, pour ainsi dire, tramer l'image jusqu'à l'assécher. L'histoire de l'art n'est pas aphilosophique, mais morphologiquement en prise avec la terre ; ceci aussi, et justement, face aux images dites virtuelles et aux produits de l'art biologique⁶. La dernière introduction à l'histoire de l'histoire de l'art et de ses acquis méthodiques a confirmé de manière impressionnante que l'histoire des connaisseurs, du *Connoisseurship* est elle aussi, et justement elle, traversée de part en part par une philosophie intrinsèque de l'image⁷.

Désignation de l'objet

- 8 Ce qu'une image [*Bild*, n.d.T.] serait ne peut jamais être défini définitivement, mais seulement approché⁸, parce que l'objet accomplit des transformations permanentes, mais aussi parce que la langue allemande ne sait pas distinguer entre le *picture* matériel et l'*image* mental. La force de ce manque réside dans le fait que la diffusion entre l'artefact matériel et l'objet qu'on reconnaît à travers lui est conçue comme un processus ne pouvant, en principe, faire l'objet d'une distinction.
- 9 La définition de l'image présentée par Leon Battista Alberti, la plus générale, vise exactement cette interaction entre la matière et l'identification mentale. Un bouquet de racines n'est pas encore selon lui une image. On ne peut parler d'une image qu'à partir du moment où l'objet naturel a été transformé par l'homme au point que son intervention devienne reconnaissable en tant que telle, c'est-à-dire que l'acte de reconnaître permette de tracer une frontière entre formation naturelle et artefact⁹.
- 10 Une telle frontière est représentée par des coquilles vieilles d'environ soixante-dix mille ans de la « Blombos Cave » en Afrique du Sud, qui se signalent en tant qu'images par des perforations singulières¹⁰. Une coquille unique n'aurait pas été en mesure de montrer qu'elle avait été travaillée et personne, tombant sur un tel objet, n'aurait supposé au premier regard qu'il s'agissait d'une image. Mais tous les trous se trouvent à peu près au même endroit, si bien qu'il faut admettre que les coquilles étaient rassemblées en un bijou par un fil.
- 11 L'exemple montre qu'il faut une certaine quantité de phénomènes comparables pour que s'impose la certitude qu'aucune régie naturelle opérant selon le hasard n'a pu provoquer l'uniformité en présence. La condition fondamentale à la désignation d'un objet comme une image repose en conséquence sur le fait de constituer par la comparaison des ensembles d'objets en séries qui se distinguent de toutes les formes constituées par le hasard. La connaissance d'un grand nombre d'objets est nécessaire pour déterminer ce qu'est ou peut être une image dans chaque cas particulier. La première exigence envers toute forme de science de l'image est donc que la comparaison de grandes quantités d'objets doit se trouver au point de départ de toute analyse.

Instruments de travail

- 12 La nécessité de comparaisons étendues exige la mise au point de médias de travail complexes, tels qu'ils ont été développés depuis le 15^e siècle au plus tard¹¹. Giorgio Vasari, en « père » de l'histoire de l'art, a ainsi non seulement déployé avec ses « Vies » un inépuisable réservoir de méthodes de comparaison et d'appréciation, mais aussi systématisé la mise en place de médias réflexifs de l'image. Son entreprise de collection de dessins rassemblés en albums afin d'obtenir un instrumentarium pour le méta-œil comparant a été particulièrement influente¹². Était ainsi établi non seulement un type de collection, mais un instrument de travail pour l'histoire des images. Les images étaient devenues l'instrument de leur propre analyse.
- 13 L'un des exemples les plus marquants du raffinement précoce de ce médium analytique est ce qu'on appelle le « musée de papier » du prince romain Federico Cesi, qui avait doté l'association de naturalistes qu'il avait fondée du nom programmatique d'« Accademia dei Lincei », association de « lynx » aux yeux pénétrants. L'énorme collection de dessins dont

certains sont à couper le souffle, comprenant environ 2700 feuilles, embrasse les trois règnes de la nature, des citrons au cochon et des coraux ou autres pétrifications aux fossiles¹³. Dans cette tradition de véritables encyclopédies en images, le collectionneur romain Cassiano dal Pozzo a fondé le musée de papier comme le médium d'une science extensive des images. On enregistra avec une finesse de dessin toute particulière les études de costumes, telles qu'en présentent par exemple la statue d'un homme en toge. Vases et cuillers, instruments médicaux aussi bien que de musique, toutes sortes de fibules, lesquelles touchaient apparemment un faible du collectionneur, ainsi que poids, instruments liturgiques et instruments de mesure, se trouvaient parmi les œuvres systématiquement recensées¹⁴.

- 14 Qui parle aujourd'hui de la nécessité de refonder la science des images semble ignorer qu'elle était établie de manière pleine et entière au début du XVII^e siècle. Les collections de dessins ou de reproductions d'artefacts en tous genres ont rendu possible une pensée comparative qui était à même de décoder les originaux via le réseau des formes de comparaison possibles sur le papier. La science des images s'est déployée au moyen de l'usage médial de l'image comme instrument de connaissance.
- 15 Les techniques de l'image et les supports de papier se sont transformés, mais le principe de la saisie comparative des images est demeuré. L'usage de la projection lumineuse aux fins d'analyser les images est venu s'y adjoindre au XVII^e siècle¹⁵. L'invention de la photographie ayant rendu possible la fabrication mécanique de diapositives, la méthode de la double projection fut finalement mise au point par une série d'historiens de l'art, à commencer par Bruno Meyer et Heinrich Wölfflin¹⁶. D'autres disciplines ont exploité également depuis la fin du 19^e siècle les expériences ainsi faites¹⁷.
- 16 Les publications de Wölfflin, elles aussi, étaient marquées par le dispositif de la confrontation par paires¹⁸, laquelle doit être mise en relation, en ce qu'elle porte l'accent sur la « forme pure », avec l'avant-garde artistique contemporaine¹⁹. Cette formalisation signifiait une concentration sur la singularité unique des images. Le danger d'une réduction formelle mis à part, la condition irréductible de l'analyse scientifique des images était ainsi donnée, c'est-à-dire la saisie dans la comparaison des formes en tant que spécificité des images.
- 17 Sont venues se rassembler sous cette bannière les immenses archives d'images, telles celles de « Foto Marburg » qui sont désormais digitalisées et consultables sur Internet. Il a tenu au soin des outils de travail de l'analyse des images, exercé depuis des siècles, que l'histoire de l'art ait conduit la digitalisation plus tôt et de manière plus diverse que d'autres sciences humaines, depuis le début des années quatre-vingt. L'un des navires amiraux est « Prometheus », alliance de nombreuses banques de données d'histoire de l'art et d'archéologie²⁰.

Légendes noires II : fixation sur l'art d'élite

- 18 Tout ceci réfute dès le plan des outils de travail la seconde légende, constamment entendue, selon laquelle l'histoire de l'art ne s'occuperait pas des phénomènes actuels parce qu'elle serait consacrée avant tout à l'art d'élite du passé²¹. Mais cette restriction est elle aussi une invention. Raphaël, déjà, poursuivit dans son projet d'une reconstitution complète de la Rome antique une idée que l'on qualifierait aujourd'hui de science historique des images²². Celle-ci devint la norme au début du XVII^e siècle. Après plus

trente ans d'exploration de la Rome souterraine, parut en 1632 la *Roma sotteranea* d'Antonio Bosio, dont le frontispice cherchait à saisir l'activité profondément inspirée des archéologues chrétiens. L'étude de l'antiquité chrétienne, vis-à-vis de laquelle chaque particule était signifiante ainsi qu'il est inscrit sur l'image de l'ancienne église Saint-Pierre, s'étendit aussi à d'autres époques. En valorisant des objets semblant au premier abord indignes esthétiquement, l'archéologie chrétienne a entraîné une mutation des critères d'évaluation et du cercle des objets à considérer et à collectionner²³. Si la science des images se tourne également, de manière ahiérarchique, vers des œuvres qui ne relèvent pas de l'art au sens étroit, et si elle envisage, analyse et restitue ces objets avec pas moins d'intensité, on le doit aux archéologues chrétiens du XVII^e siècle qui ont systématisé cette approche.

- 19 Sous une forme sécularisée, les musées d'histoire de l'art – musées d'art ou d'arts appliqués – poursuivent cette tradition. Des affiches aux vêtements en passant par le design industriel, les vélos, carrosseries automobiles ou robots de cuisine, on y collectionne jusqu'à aujourd'hui tout ce qui, artisanal ou industriel, semble digne d'être conservé à titre exemplaire²⁴.
- 20 Les médias de l'image les plus récents ont tout particulièrement été collectionnés en tant qu'exemples de ce que la fixation sur l'art d'élite représente un appauvrissement également pour celui-là même. Alfred Lichtwark a ainsi établi, à partir de 1897, une section de photographie au musée des arts décoratifs de Hambourg²⁵. A travers le projet de rassembler non seulement la photographie artistique, mais aussi les instantanés de la vie quotidienne, l'histoire de l'art en tant que science de l'image commençait à s'emparer des médias de masse. La grande exposition berlinoise de 2004²⁶ a rappelé que le Museum of Modern Art de New York par exemple, l'un des vaisseaux amiraux de la discipline, a mené une démarche de sciences de l'image de grande envergure et l'entretient encore. C'est ainsi que naquit en son sein, à l'initiative d'Alfred Barr et d'Erwin Panofsky, la *Film library*, le « Vatican du film ». C'est à elle que remonte la recherche scientifique sur le film, parce qu'il y fut offert pour la première fois une possibilité de comparaison à grande échelle²⁷. Partant de cette vaste revendication, l'histoire de l'art s'est consacrée presque sans décalage temporel à étudier l'art vidéo émergeant dans les années soixante²⁸, puis les mondes d'images des réseaux²⁹.

Diachronie historique

- 21 Toutes ces approches fondées sur la comparaison reposent sur la supposition que les images se comportent de manière diachronique, et jamais seulement actuelle. Dans ce monde propre des formes-images, on ne distingue pas strictement entre les genres et les niveaux d'exigence, d'autant moins que l'œil et le toucher constituent des instruments non déterminés hiérarchiquement. C'est en ce sens que le concept des fonctions de Gottfried Semper a développé l'aspect matérialiste de l'« art » comme une dimension générale de l'« image », tandis qu'Aloïs Riegl poursuivait les rapports internes d'un *Kunstwollen* qui se moquait à nouveau de toutes les frontières du High et du Low. Sur la base de sa conviction que sans reconstruction de ce « vouloir » d'art, ni les boucles de ceintures, ni les motifs de tapis ne pouvaient être compris, Riegl a réussi dans son « Industrie artistique de la Rome tardive » à faire de l'intérêt du XVII^e siècle pour l'archéologie chrétienne la matière d'une histoire de l'art qui dépassait les perspectives individuelles, et qui était à même de comparer l'ornement et la sculpture impériale³⁰.

- 22 Walter Benjamin a placé ses espoirs en ce genre d'histoire de l'art, et aussi dans les recherches de la bibliothèque Warburg de sciences culturelles³¹. L'étage porteur de la bibliothèque Warburg n'était pas consacré à l'art mais à l'« image »³², et les intérêts de Warburg s'étendaient de la « Naissance de Vénus » de Botticelli aux feuilles volantes de la Réforme et aux timbres-poste de la République de Weimar. Il reprenait en cela le fil qui s'était introduit avec la photographie dans la réflexion et la pratique de l'histoire de l'art. En réaction à la propagande de la première guerre mondiale, Warburg travailla sur les « campagnes de presse illustrée » durant la Réforme : « car, l'éclaircissement sur Luther et son temps tout à fait mis à part, la fonction dans l'actuelle guerre de la fantaisie de l'atrocité est et reste inconcevable sans une analyse, dans la perspective de l'histoire des images, de la croyance en l'exhibition. »³³ En cherchant à comprendre, considérant la Réforme, la politisation des médias de l'image comme un problème psychomoteur fondamental, Warburg a réussi non seulement le texte fondateur de l'iconographie politique³⁴, mais aussi celui de l'histoire des médias visuels, laquelle conduisit à une histoire de l'art conçue comme « laboratoire de science culturelle d'histoire des images »³⁵. Dans l'introduction à cet article, Warburg mettait l'accent sur le fait que l'histoire de l'art devait satisfaire à sa responsabilité envers les arts par une extension de son champ aux « images [...] au sens le plus large »³⁶.
- 23 Il n'est sans doute pas d'autre domaine que celui des timbres qui ait souligné plus fortement la conviction de Warburg selon laquelle l'essence de communautés entières parvient à se nouer justement dans ce qui est petit, invisible et massivement reproduit. Il semble que son éthos politico-scientifique ait cherché un espace de mise à l'épreuve dans l'intérêt pour la forme et l'apparence des timbres³⁷.
- 24 C'est avec ces traditions que l'histoire de l'art a renoué ces quarante dernières années. Barbara Stafford, par exemple, se vit ainsi motivée, il y a plus de quinze ans, à en appeler à une véritable révolution culturelle qui devait prendre enfin les images au sérieux comme facteurs historiques de premier ordre³⁸. Les notions de « pictorial turn » et d'« iconic turn » furent forgées dans une impulsion semblable³⁹.
- 25 Il n'est pas sans raison, dans ce contexte, que l'idée du Centre d'art et de technologie des médias de Karlsruhe fut conçue par un historien de l'art, Heinrich Klotz⁴⁰. Comme pour démontrer que c'était une orientation strictement historique qui lui avait fourni l'élan pour un investissement d'avenir singulier, il a publié encore sur l'art médiéval pendant la construction de ce laboratoire de science des images⁴¹.
- 26 Un exemple particulièrement impressionnant de la quantité pratiquement inépuisable des cas où des inventions d'images s'appuient sur des modèles déjà existants et susceptibles d'être reconstitués est donné par la base de données, vieille de plus de cinquante ans, du *Census of Works of Art and Architecture known to the Renaissance*⁴². Depuis 1985, elle rend accessible par un système de recherche digital les Antiques connus durant la Renaissance selon leurs rapports internes. Le schéma formé par les relations internes des quelques 25 000 documents peut être considéré comme un remarquable symbole de la science de l'image, parce qu'il éclaire les réactions des images sur les images.

Conditions de la science de l'image

- 27 Le travail scientifique sur les images a pour condition préalable trois éléments : la définition de l'objet, la constitution d'archives d'images, et la connaissance de grandes

quantités d'images. Sans le constat rendu ainsi possible qu'en conséquence de leur logique interne, les images sont constituées de manière diachronique, la « science de l'image » reste superficielle. Ces conditions préalables étant remplies, alors la science de l'image peut être conduite dans chaque domaine, médecine, sciences naturelles, histoire des collections, design et technologie de l'art. Mais si ces conditions ne sont pas données, alors on est en présence d'une variante de l'esthétique. Une telle approche est possible et fertile, et sa valeur conceptuelle ne doit en aucun cas être dénigrée, mais elle ne peut revendiquer la notion de « science de l'image » que comme un nom d'emprunt⁴³.

- 28 Face à des tentatives variées d'idolâtrer l'image inconsciemment, de l'enclorre par la théorie, ou de l'instrumentaliser par la pratique, se pose le problème de la défense de sa singularité. Il n'en va pas ici des disciplines, mais de l'approche convenable de la spécificité et de la résistance d'un objet empiriquement défini. C'est sur elle que repose la contextualisation, la critique, et aussi l'admiration de l'image.

NOTES

1. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berne-Munich, Francke, 1948, p. 20, 22sq. (traduction française *La littérature européenne et le moyen âge latin* [1956], Paris, Pocket, 1991). Cf. à ce sujet : Horst Bredekamp, « Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung », Wolfgang Braungart (dir.), *Manier und Manierismus*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 109-129, 129.
2. Curtius, *op. cit.* (note 2).
3. John Michael Krois, « Edgar Wind. Methode, Verkörperung, Menschenbild », Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, Freia Hartung et John Michael Krois (dir.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin, Akademie-Verlag, 1998, p. 181-199, 184.
4. Erwin Panofsky, « Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst », Id., *Deutschsprachige Aufsätze*, édition préparée par Karen Michels et Martin Warnke, 2 t., Berlin, Akademie-Verlag, 1998, t. 2 p. 1064-1077, 1064 (traduction française « Contribution au problème de la description d'oeuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », Id., *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 235-255).
5. William J. T. Mitchell, « The Pictorial Turn », *Artforum*, 30, mars 1992, p. 89-94; traduction allemande in Christian Kravagna (dir.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin, ID-Verlag, 1997, p. 15-40 ; Gottfried Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », Id. (dir.), *Was ist ein Bild ?*, Munich, Fink, 1994, p. 11-38.
6. Söke Dinkla, *Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 1997 ; Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*, Berlin, 2001 ; Ingeborg Reichle, *Kunst aus dem Labor : zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*, Vienne-New York, Springer, 2005.
7. Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2006.
8. Boehm, *op. cit.* (note 6).

9. Leon Battista Alberti, *De Statua De Pictura Elementa Picturae*, édition préparée par Oskar Bätschmann et Christoph Schäublin, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 142. Sur les images formées par le hasard dans les bouquets de racines : Sheng-Ching Chang, *Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers "China illustrata" auf die europäische Kunst*, Berlin, Reimer, 2003, p. 35sq.
10. Francesco d'Errico, Christopher Henshilwood, Marian Vahaeren, Karen van Niekerk, « *Nassarius kraussianus* shell beads from Blombos Cave: evidence for symbolic behaviour in the Middle Stone Age », *Journal of Human Evolution*, 48, 2005, p. 3-24.
11. Arnold Nesselrath, « Raphael's Archeological Method », *Bibliotheca Hertziana et Musei Vaticani, Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1986, p. 357-371, 363sq.
12. Licia Ragghianti Collobi, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, Vallecchi, 1974.
13. David Freedberg, *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2002, p. 188.
14. « Tuyaux de plomb, armes, [...], harnachements, éperons, anneaux sigillaires et bullae, tessères, mesures de volume et de surface, balances et poids, mais aussi ustensiles du quotidien domestique tels que strigiles, pincettes, cure-dents, toutes sortes de vases, cuillers, stylets, lampes, clés, gobelets à dés, etc. » (Ingo Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Munich, Hirmer, 1999, p. 185).
15. Bodo von Dewitz (dir.), *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten - Die Sammlung Werner Nekes*, catalogue d'exposition Cologne, Göttingen, Steidl, 2002, avec de nombreux exemples historiques.
16. Silke Wenk, « Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion », Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (dir.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, Munich, Fink, 1999, p. 293-305, 294sq., 302sq.
17. Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1979, p. 156sq. Pour une étude récente montrant que la projection de diapositives utilisée par les historiens de l'art vers 1900 était inégalée dans les autres disciplines : Ingeborg Reichle, « Medienbrüche », *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, vol. 30, n° 1, 2002, p. 40-56, 42.
18. Heinrich Wölfflin, « Wie man Skulpturen aufnehmen soll », *Zeitschrift für bildende Kunst*, n. s., vol. 7, 1896, p. 224-228; n. s., vol. 8, 1897, p. 294-297. Réimpression in Erika Billeter (dir.), *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, Wabern-Bern, Benteli, 1997, p. 409-413 ; traduction française Wölfflin, Heinrich, « Comment photographier les sculptures », Rainer Michaël Mason, Hélène Pinet, Heinrich Wölfflin, *Pygmalion photographe. La sculpture devant la caméra. 1844-1936*, cat. exp., Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1985.
19. Cf. Martin Warnke, « Warburg und Wölfflin », Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (dir.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, Weinheim, VCH, 1991, p. 79-86 ; Norbert Schmitz, « Heinrich Wölfflin - Ein Kunsthistoriker der Moderne », Norbert Schmitz (dir.), *Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung*, Alfter, VDG, 1993, p. 129-159 ; Matthias Waschek (dir.), *Relire Wölfflin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1995.
20. « Foto Marburg » : <http://www.fotomarburg.de>. A propos de « Prometheus » : Horst Bredekamp, Dorothee Haffner, « Census, Imago, Technical Image, Prometheus: Projects of Digital Art History », Klaus-Dieter Lehmann (dir.), *Digital Ressources from Cultural Institutions for Use in Teaching and Learning. A Report on the American/German Workshop. The Andrew Mellon Foundation/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Munich, 2004, p. 37-49.
21. Ainsi dans un texte de fondation d'une « science de l'image » à définir à nouveaux frais : « L'histoire de l'art par exemple ne s'occupe que d'une part choisie des images, c'est-à-dire de l'image à laquelle on a attribué une valeur artistique. L'"image quotidienne" et d'autres images négligeables du point de vue de l'histoire de l'art restent exclues par cette discipline du fait de

l'image qu'elle a d'elle-même » (Petra Schuck-Wersig, *Expeditionen zum Bild. Beiträge zur Analyse des kulturellen Stellenwertes von Bildern*, Francfort sur le Main, Peter Lang, 1993, p. 18).

22. Arnold Nesselrath, *op. cit.* (note 12), p. 363sq.
23. Jörg Martin Merz, « Pietro da Cortona und das Frontispiz zu Antonio Bosios *Roma sotterranea* », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 30, 2003, p. 229-244.
24. *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Munich/Londres/New York, 2000, p. 101, 112 ; cf. par exemple l'exposition : *Die Bugattis : Automobile, Möbel, Bronzen, Plakate*, catalogue d'exposition, Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1983.
25. Alfred Lichtwark, *Die Bedeutung der Amateurphotographie*, Halle an der Saale, Knapp, 1894; réimpression in *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, p. 153.
26. Glenn D. Lowry, Ronald S. Lauder, Peter-Klaus Schuster, « Einführung », John Elderfield (dir.), *Das MoMA in Berlin*, Odtfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 9-12.
27. H. N. Abrams, The Museum of Modern Art (dir.), *The Museum of Modern Art New York. The History and the Collection*, New York, Abrams, 1984, p. 527 ; cf. Volker Breidecker, « "Ferne Nähe". Kracauer, Panofsky und "the Warburg tradition" », *Siegfried Kracauer - Erwin Panofsky. Briefwechsel*, éd. préparée par Volker Breidecker, Berlin, Akademie Verlag, 1996, p. 212 et Horst Bredekamp, « Divergierende Parallelen. Erwin Panofskys und Walter Benjamins Film-Essays », sous presse.
28. Birgit Hein, Wulf Herzogenrath (dir.), *Film als Film*, Stuttgart, Hatje, 1977; Wulf Herzogenrath (dir.), *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Stuttgart, Hatje, 1982.
29. Hans Dieter Huber, « Digging the Net - Materialien zu einer Geschichte der Kunst im Netz », Kai-Uwe Hemken (dir.), *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*, Cologne, DuMont, 2000, p. 158-174.
30. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienne, Staatsdruckerei, 1901 ; réimpression Berlin, Mann, 2000 avec une postface de Wolfgang Kemp.
31. Walter Benjamin, « Strenge Kunstwissenschaft », *Gesammelte Schriften*, vol. 3, *Kritiken und Rezensionen*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1972, p. 363-369 (première version), p. 369-374 (deuxième version) ; Wolfgang Kemp, « Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft », 1^{re} partie, « Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule », *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, vol. 1, n° 3, 1973, p. 30-50 ; 2^e partie, « Benjamin und Aby Warburg », *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, vol. 3, n° 1, 1975, p. 5-25.
32. Tilmann von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation*, Hambourg, Dölling und Galitz, 1992, p. 86sq.
33. Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonologie der Gegenwart*, Francfort sur le Main, Fischer, 1997, p. 29.
34. Warburg, « Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance », *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, 1^{re} section, vol. I, 1 et I, 2, édition préparée par Horst Bredekamp et Michael Diers, Berlin, Akademie Verlag, 1998, vol. I, 2, p. 483-558 ; Diers, *op. cit.* (note 34), p. 29-31 ; Martin Warnke, « Politische Ikonographie », Forschungsstelle Politische Ikonographie Universität Hamburg (dir.), *Bildindex zur Politischen Ikonographie*, Hambourg, Kunstgeschichtliches Seminar, 1993, p. 5-12, 11.
35. Warburg, *op. cit.* (note 35), p. 535. « Chaque jour », écrit à nouveau Warburg en 1917, « me fait de plus en plus historien des images » (cité d'après : Diers, *op. cit.* (note 34), p. 31).
36. Warburg, *op. cit.* (note 35), p. 490.
37. Charlotte Schoell-Glass, « Idea vincit? Das humanistische Projekt Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (1926-1929) », Richard Fabe, Enno Rudolph (dir.), *Humanismus in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2002, p. 57-75, sq. ; Ulrich Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen, Wallstein, 2003, p. 72-116 ; Dorothea McEwan, « IDEA VINCIT * *Die siegende, fliegende ‚Idea‘. Ein künstlerischer Auftrag von Aby Warburg », Sabine Flach, Inge Münz-Koenen, Marianne Streisand (dir.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, Munich, Fink, 2005, p. 121-151.

38. Barbara Maria Stafford, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge/Mass./Londres, MIT Press, 1991, p. xviii, 34-45.
39. Boehm, *op. cit.*, Mitchell, *op. cit.*(note 6). Cf. Horst Bredekamp, « Drehmomente - Merkmale und Ansprüche des *iconic turn* », Christa Maar, Hubert Burda (dir.), *ICONIC TURN. Die neue Macht der Bilder*, Cologne, DuMont, 2004, p. 15-26.
40. Heinrich Klotz, *Kunst der Gegenwart. Museum für Neue Kunst. ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe*, Munich-New York, Prestel, 1997.
41. Heinrich Klotz, « Anmerkungen zur architekturgeschichtlichen Bedeutung des Doms von Speyer », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 22, 1989, p. 9-14 ; réimpression in Id., *Architektur. Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1996, p. 30-37.
42. <http://www.census.de>.
43. Si cependant ce concept devait se maintenir dans son acception non spécifique, qu'il soit proposé encore une fois d'appeler « science radicale de l'image » l'archéologie et l'histoire de l'art, aussi bien que toutes les approches qui savent décrire et analyser l'image dans sa matérialité créée, et qui cherchent à élucider les règles morphologiques de son autonomie relative (Horst Bredekamp, Franziska Brons, « Fotografie als Medium der Wissenschaft - Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration », Christa Maar, Hubert Burda (dir.), *ICONIC TURN. Die neue Macht der Bilder*, Cologne, DuMont, 2004, p. 365-381, 379. Sur l'archéologie : Luca Giuliani, « Bilderflut und Bildwissenschaft », *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Munich, Beck, 2003, p. 9-19).