

---

## Entretien avec James Elkins

**Carlo A. Célius, Sophie Raux, Riccardo Venturi et James Elkins**

Traducteur : Géraldine Bretault



### Édition électronique

URL : <http://perspective.revues.org/6156>  
DOI : [10.4000/perspective.6156](https://doi.org/10.4000/perspective.6156)  
ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015  
Pagination : 55-64  
ISBN : 978-2-917902-27-1  
ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Carlo A. Célius, Sophie Raux, Riccardo Venturi et James Elkins, « Entretien avec James Elkins », *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 02 juillet 2017. URL : <http://perspective.revues.org/6156> ; DOI : [10.4000/perspective.6156](https://doi.org/10.4000/perspective.6156)

---

## Entretien avec James Elkins

par Carlo A. Célius, Sophie Raux et Riccardo Venturi



*On ne devrait plus avoir à présenter James Elkins, l'un des historiens de l'art les plus prolifiques et les plus marquants de ces vingt dernières années. Pourtant l'homme n'est certainement pas aussi connu du lectorat français que sa popularité internationale pourrait le laisser supposer. Professeur à la School of the Art Institute à Chicago depuis 1989, il est l'auteur ou l'éditeur de vingt-cinq ouvrages et de plus de cent vingt articles et essais. Plusieurs de ses livres ont été traduits en espagnol, en italien, en chinois,*

*en coréen ou en tchèque ; des anthologies de ses textes existent déjà ou sont sur le point de paraître en allemand, en russe, en espagnol et en estonien. Mais rien de tel dans le domaine francophone...*

*Né en 1955 à Ithaca, dans l'état de New York, James Elkins a entrepris des études d'histoire de l'art à la Cornell University. Il s'oriente ensuite vers la pratique artistique à l'University of Chicago, puis achève une thèse d'histoire de l'art en 1989 **Perspective in Renaissance Art and in Modern Scholarship**. Depuis, ses centres d'intérêt n'ont cessé d'évoluer et de s'élargir, témoignant d'une curiosité insatiable pour tous les aspects des mondes visuels : ses grands domaines de recherche vont de l'historiographie de l'histoire de l'art à la théorie des images<sup>1</sup>.*

*Animés par une réflexion critique originale, toujours portés au-delà des frontières de la discipline, ses travaux s'inscrivent dans les courants les plus actuels du renouveau de la recherche en histoire de l'art. S'il a été l'un des grands promoteurs des **visual studies**, il n'a jamais caché son « scepticisme » face à la difficulté d'élaborer une science du visuel qui accorde autant d'intérêt à un tableau de Rembrandt qu'à une image macroscopique de paramécies<sup>2</sup>. Son travail de déconstruction des canons de l'histoire de l'art académique a trouvé des prolongements dans deux directions. La première s'inscrit dans les débats portant sur l'évolution de la discipline dans le contexte de la mondialisation : comment penser et comment écrire aujourd'hui une histoire de l'art globale qui ne soit pas ethnocentrée ?<sup>3</sup> La seconde interroge ce qu'il considère comme l'un des grands impensés de l'histoire de l'art : l'écriture. Parce qu'elle ne peut pas être un véhicule neutre de la pensée, parce que ses formes sont conditionnées par des attentes disciplinaires et académiques bien définies, l'écriture en histoire de l'art mérite un retour réflexif sur ses pratiques. Les ouvrages*

en préparation qu'il consacre à cette question **What Is Interesting Writing in Art History?** et **Writing with Images** veulent rompre avec le formalisme académique, la tradition de l'isolement et de la sacro-sainte auctorialité du chercheur. Le processus d'élaboration des manuscrits s'expose en temps réel (**live writing**) sur Internet et s'offre à l'interaction des lecteurs invités à contribuer à leur élaboration.

Toujours surprenant, au faîte de sa notoriété, James Elkins a annoncé cette année sur les réseaux sociaux qu'il cesse de publier dans le champ de l'histoire de l'art, des **visual studies** et de la théorie de l'art pour se consacrer à d'autres projets intellectuels. Il prépare, à l'horizon 2020, **A Journey**, un ouvrage de fiction qui marquera l'aboutissement de ces recherches expérimentales sur la manière dont le texte advient face aux images. [Sophie Raux]

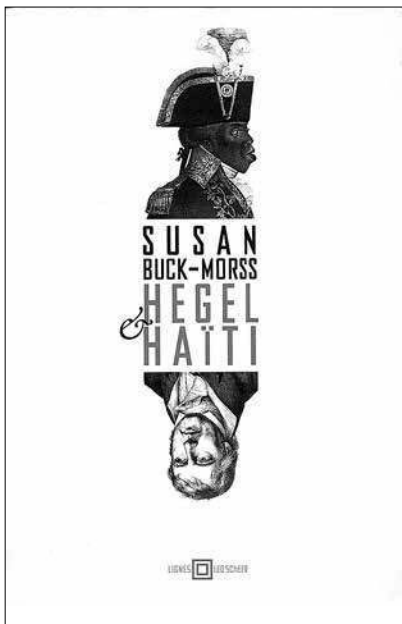
**Carlo A. Célius.** Documents statistiques, analyses de textes, discussions diverses, considérations sur l'univers académique..., tout vous permet de dresser un constat sans appel : l'histoire de l'art est et demeure un discours occidental-centré. Et vous ne semblez pas percevoir les possibilités d'un dépassement, dans le cadre d'une histoire globale de l'art. D'autant plus que les approches qui auraient pu présenter des alternatives (théories postcoloniales, théories de l'image, études des cultures visuelles...) ne vous paraissent pas offrir des perspectives satisfaisantes. Mais l'histoire à faire – cela ressort de nombre de publications consacrées au sujet – semble être avant tout celle d'un « art » parvenu à « l'âge global », qui coïnciderait avec l'art dit contemporain dans ses diverses expressions. Or, à bien y regarder, ces créations relèvent d'un système spécifique, celui du prolongement du système des beaux-arts (certes en transformation), c'est-à-dire un type d'organisation, d'institutionnalisation de la création plastique parmi d'autres, un domaine spécifique de création, diffusé en dehors de l'Europe où il s'est mis en place à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et qui a connu une longue hégémonie. L'histoire de l'art constitue un des discours générés par ce système auquel elle reste fortement attachée. Son occidentalisme n'a alors rien de bien étonnant. Il se pourrait donc que « l'art global » soit tout simplement la phase ultime de l'expansion maximale d'un modèle, d'un domaine (qui se maintient en se transformant) et l'histoire qu'on voudrait globale, tout simplement la recherche d'un discours d'accompagnement adéquat. Or le défi (que semblent pointer l'anthropologie des images et les études visuelles) ne serait-il pas de parvenir à penser la création plastique (foyer de production d'images, parmi d'autres, dans une société donnée ?) dans ses diverses formes d'organisation, de cristallisation, dans le temps et dans l'espace?

**James Elkins.** Je vous remercie pour cette question. C'est un plaisir de vous « rencontrer », même si ce n'est que par le biais d'un forum numérique. J'espère que nous aurons prochainement l'occasion d'échanger de vive voix.

Je conviens qu'il n'est guère étonnant que le discours sur l'art global soit « occidental-centré ». Je suis aussi d'accord avec Thomas DaCosta Kaufmann, lorsqu'il fait remarquer que le XX<sup>e</sup> siècle n'est pas la première étape de l'histoire globale de l'art – il fait notamment référence aux conquêtes espagnoles pendant la Renaissance. Et je suis d'accord avec Susan Buck-Morss pour dire qu'Haïti, par exemple, doit être considéré dans un ensemble de relations bien plus complexe et global, lié non seulement à l'esclavage mais aussi à l'histoire de la philosophie allemande (fig. 1)<sup>4</sup>.

Personnellement, je fais la distinction entre l'art global et les écrits qui le décrivent. Il arrive que cet art s'oppose au capitalisme mais, comme nous le savons, la majeure partie de l'art contemporain ignore la critique

1. Susan Buck-Morss, *Hegel et Haïti*, Paris, 2006.



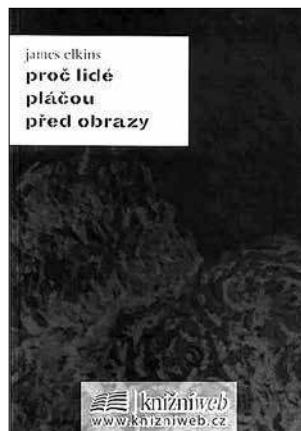
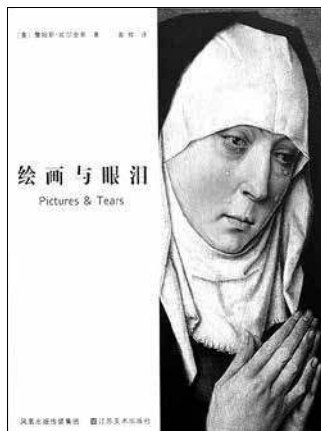
politique. Ces dix dernières années, l'art global a connu une évolution rapide, avec une diversification complexe des pratiques qui renvoie à bien des égards à la variété des contextes – local, « glocal », provincial, régional et national. S'il semble vain de contester l'« occidental-centrisme » du monde de l'art contemporain dans son ensemble, on constate tout de même une grande diversité des « types d'organisation », comme vous le disiez.

Écrire sur l'art global, il me semble, s'éloigne singulièrement de ces aspects. Au cours de la dernière génération, la variété des écrits sur l'histoire globale de l'art a décliné. L'écriture s'est uniformisée. Les travaux de recherche reconnus en histoire de l'art, en particulier, ont adopté un certain style, ainsi que toute une série de protocoles, de règles et d'habitudes qui les ont normalisés. Il est impossible pour un jeune chercheur chinois, par exemple, d'accepter un poste pour enseigner dans une université d'Europe de l'Ouest ou d'Amérique du Nord, à moins que ce chercheur ne soit familier de ce style d'écriture.

Pourtant, il est pratiquement impossible de distinguer l'art global des écrits qui s'y consacrent. Le formidable historien de l'art Piotr Piotrowski, décédé au printemps 2015, proposait une « histoire de l'art horizontale » : il s'intéressait aux modalités d'écriture de l'histoire de l'art aptes à rendre hommage à des traditions marginales ou oubliées. C'est une excellente analyse, que je continue d'utiliser dans mes propres travaux. Piotrowski ne semble toutefois pas remarquer que l'ouvrage *Art Since 1900*, qu'il critique, est rédigé dans un certain style, selon des règles d'argumentation, des théories éprouvées, des méthodologies coutumières et des récits attendus : il se contente de dire en passant que l'ouvrage est très bien écrit<sup>5</sup>. *Art Since 1900* est un bon exemple du style généralement admis dans les écrits sur l'art : il associe *October*, le poststructuralisme français et la théorie de l'école de Francfort, dans une combinaison qui fait consensus pour la rédaction de l'histoire, la théorie et la critique d'art. Piotrowski en appelle à une diversification des avis sur l'art, des sujets de recherche, mais aussi des styles de rédaction. Je suis sensible à cette problématique. Il règne une uniformité sclérosante parmi les modes d'écriture de l'histoire de l'art, alors même que l'on constate une expansion considérable des *sujets* de l'art et de l'histoire de l'art.

J'écris depuis l'aéroport de Schiphol, près d'Amsterdam (une de mes résidences secondaires). Juste avant d'ouvrir cette correspondance, j'ai envoyé un courriel à la maison d'édition Singapore University Press pour proposer mon ouvrage *The Impending Single History of Art: North Atlantic Art History and its Alternatives*. Ce livre réunira toutes mes réflexions sur ce sujet, qui est à mon avis le plus important auquel devra

2. Éditions en plusieurs langues d'ouvrages de James Elkins (de gauche à droite) : Джеймс Элкинс *Исследуя визуальный мир*, Almira Ousmanova, Anastassiya Denishchik éd., Vilnius, 2010 (russe) ; *YHui hua yu yan lei*, Taipei Shi, 2011 (chinois) ; *Proč lidé pláčou před obrazy : příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*, Prague, 2007 (tchèque) ; *Dipinti e lacrime : storie di gente che ha pianto davanti a un quadro*, Milan, 2009 (italien).



répondre la prochaine génération d'auteurs sur l'art. J'espère le publier chez Singapore University Press pour tenter de lutter contre l'homogénéisation croissante des écrits sur l'art publiés par les presses universitaires d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord (fig. 2).

**Sophie Raux.** Dans votre ouvrage séminal, *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (2003)<sup>6</sup>, vous portiez déjà un regard critique sur la pratique des études visuelles, trop souvent centrée selon vous sur le « high art », les images et les médias contemporains. Vous appelez de vos vœux le développement d'un projet plus ambitieux sur le plan théorique et épistémologique qui élargisse le questionnaire aux images anciennes, aux images non artistiques et non occidentales afin d'aboutir à l'élaboration d'un champ ouvert à une approche plus globale de l'image et du visuel. Vous êtes actuellement en train de publier les travaux du séminaire international que vous avez dirigé en 2011 au Stone Summer Theory Institute de la School of Art Institute à Chicago, sous le titre *Farewell to Visual Studies*<sup>7</sup>. Comment faut-il comprendre cet « adieu » aux études visuelles ? Est-ce l'aveu de votre renoncement à un projet qui n'aurait pas réussi à se doter des cadres conceptuels et des outils théoriques nécessaires à ses ambitions ? Ou est-ce plutôt un adieu à une certaine conception trop étroite des études visuelles ? En d'autres termes, est-ce un nouvel appel à poursuivre l'effort critique que vous avez engagé depuis plus de dix ans contre une certaine routinisation des études visuelles qui ne chercheraient pas ou pas assez à élargir leur propos à l'ensemble des artefacts visuels et à affronter les véritables défis théoriques et épistémologiques auxquels elles devraient faire face ?

**James Elkins.** Sophie, c'est formidable de pouvoir vous rencontrer lors de cette discussion ! (Il faut dire que les échanges numériques sont bien pratiques à cette époque de voyages incessants. Alors que je me déplace beaucoup – soixante-quinze pays à mon actif –, je n'ai que peu d'amis parmi les chercheurs français. Ce qui demeure pour moi une anomalie fascinante.)

*Farewell to Visual Studies* est une entreprise gigantesque : plus de quarante chercheurs y ont contribué, représentant une vingtaine de pays. Je l'ai co-édité avec Sunil Manghani, merveilleux lecteur de Roland Barthes, et Gustav Frank, spécialiste de la littérature allemande<sup>8</sup>. Nous voulions que cet ouvrage permette de réévaluer la position des études visuelles en cette seconde décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. Il nous semble que les études visuelles, la culture visuelle, la *Bildvetenskap*, et la *Bildwissenschaft* de la langue allemande manquent d'autocritique sur leur discipline, et versent souvent dans la complaisance. Il y a une sorte d'euphorie autour des études visuelles, parce que ce domaine a permis de sortir de la sphère des beaux-arts, et de penser le visuel et le politique sous un angle inédit en histoire de l'art. Mes co-éditeurs et moi-même souhaitons produire un ouvrage qui recense les critiques sur les études visuelles, afin que cette discipline puisse engager son autocritique.

Je vais vous donner deux exemples. Premièrement, nous souhaitons présenter les écrits des germanistes aux lecteurs anglophones. La *Bildwissenschaft* produit une immense quantité d'ouvrages et d'essais, dont la plupart ne sont lus ni au Royaume-Uni, ni en Amérique du Nord. La *Bildwissenschaft* a des préoccupations autres, et un style différent des écrits produits dans d'autres pays (fig. 3), de sorte que les études visuelles non germaniques ne pourraient que gagner en complexité en les intégrant. Je pense que la discipline des études visuelles se décline selon quatre ou

3. Horst Bredekamp, *Das Technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin, 2008.



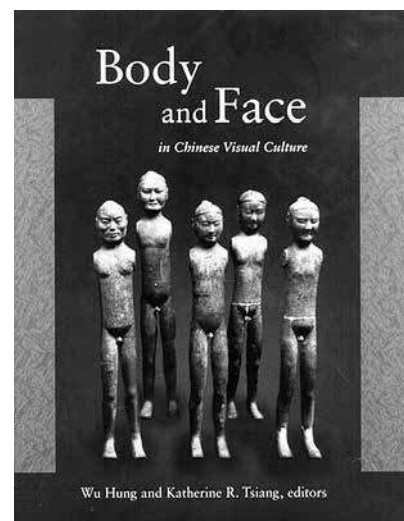
cinq « saveurs » dans le monde – voir aussi les études visuelles chinoises (fig. 4), qui n’ont absolument rien à voir avec leurs homologues européennes ou américaines – et nous espérons que notre ouvrage contribuera à cette complexité des études visuelles.

Deuxièmement, nous souhaitons proposer plusieurs histoires des études visuelles. En tant que discipline, les études visuelles sont « présentes » : elles s’intéressent de manière disproportionnée à l’art contemporain, et tendent à ignorer l’art pré-moderne. Ce « présentisme » a été critiqué, par exemple, par Keith Moxey et Michael Ann Holly, que nous citons dans notre ouvrage *Farewell to Visual Studies*. Ce « présentisme » s’accompagne d’un second « présentisme » qui me paraît peut-être encore plus important : les études visuelles ne font remonter leur propre histoire qu’à la fin des années 1980 (le premier cursus de doctorat) ou, avant cela, aux études culturelles britanniques des années 1960. Or, si nous accordons une meilleure attention aux différences nationales parmi ces écrits, l’histoire des études visuelles n’est plus la même. Notre livre s’intéresse également à des auteurs comme Béla Balázs, et nous suggérons de nouvelles manières de penser l’histoire des études visuelles, en situant leur origine avant la Seconde Guerre mondiale.

Et pour répondre à votre dernière question, j’aimerais que *Farewell to Visual Studies* élargisse les études visuelles « à tous les artefacts visuels ». J’aimerais beaucoup que cette discipline s’intéresse davantage à la science et aux images en dehors du champ artistique. Malheureusement, je semble être le seul intéressé, ce qui explique pourquoi je ne l’ai pas mis en avant davantage dans cet ouvrage.

Comme vous le savez sans doute, je travaille actuellement à la rédaction de deux ouvrages d’histoire de l’art. (C’est expliqué sur mon site Internet. Je suis même surpris que vous ne m’en ayez pas parlé : les gens ont tendance à ne me parler que de cela cette année !) Un des deux livres que je suis en train d’écrire s’intitule *The Impending Single History of Art*. Le second est un ambitieux manuel intitulé *Visual Worlds*, que j’écris avec Erna Fiorentini de la Humboldt-Universität à Berlin. Ce livre s’adresse aux étudiants qui entrent à l’université et propose une introduction à l’ensemble du monde visuel, dans tous les domaines. Ce qui me laisse la possibilité de manipuler des images de toute nature, sans me cantonner aux beaux-arts. Mais ce n’est pas un ouvrage d’études visuelles : il est impossible, à mon avis, de rendre hommage aux images non populaires, techniques et scientifiques dans le cadre des études visuelles, ni même de la *Bildwissenschaft*. C’est dans ce sens que *Visual Worlds* est vraiment « un adieu aux études visuelles ».

**Sophie Raux.** *Aujourd’hui le champ des études visuelles peut se prévaloir d’une trentaine d’années d’existence dans le paysage académique international, et des synthèses historiographiques commencent à voir le jour. Dans votre introduction au volume collectif Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline (2012)<sup>9</sup>, vous dressez une cartographie des pôles les plus actifs dans le champ, en citant l’espace anglo et nord-américain, l’Amérique latine, la Scandinavie et le monde germanique, la Chine et Taïwan. Alors que la French theory a contribué à nourrir de nombreuses approches des études visuelles, comment expliquez-vous l’éclipse de la France dans le panorama actuel de la recherche internationale ? Est-ce un problème de visibilité qui pourrait être dû, par exemple, au manque d’institutionnalisation des études visuelles dans notre pays, ou à un problème linguistique, les Français*



4. Wu Hung, Katherine R. Tsiang, *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge, 2005.

*publiant peu en anglais ? Ou considérez-vous que la recherche française est restée trop imperméable à l'« in »-discipline des études visuelles et que sa contribution est encore aujourd'hui marginale ?*

**James Elkins.** Quelle merveilleuse et complexe question. J'espère être en mesure d'y répondre comme il se doit ! Permettez-moi de vous livrer une série d'*aperçus*. (J'emprunte ce terme à Georges Didi-Huberman, qui a donné une magnifique conférence au sujet de l'*aperçu* à Prague en mai 2015.)

La voix de la France se fera toujours entendre, puisque sa position est tout simplement centrale. Je ne parlerais pas d'éclipse, car pour moi, le modèle poststructuraliste français est une condition *sine qua non* à l'existence même des études visuelles. Je fais référence non seulement à l'analyse foucauldienne de la politique et des institutions, mais aussi aux idées de Barthes sur le pouvoir de l'image et à celles de Gilles Deleuze sur la différence culturelle et l'identité, qui ont inspiré de nombreux auteurs, d'Hélène Cixous à Catherine Malabou en passant par François Laruelle. Ce ne sont pas, à proprement parler, des spécialistes des études visuelles, mais les études visuelles s'appuient sur leurs écrits.

D'autre part, la question des rapports entre la théorie visuelle et la pratique des études visuelles demeure. Je fais la distinction entre les textes lus en tant qu'histoire de l'art, et ceux qui sont lus pour l'histoire de l'art. Tous les étudiants en études visuelles lisent des analyses poststructuralistes, en commençant peut-être par celles de Michel Foucault. Ces auteurs sont indispensables pour la perception que la discipline a d'elle-même. Mais tout en étant des outils pour les études visuelles, ils n'en sont pas des exemples. Les textes français se situent à une position fascinante, car indéterminée : ils font partie des études visuelles tout en leur étant destinés.

Au lieu d'« éclipse », je parlerais plutôt « d'attente ». J'étais à Zurich en mai, pour une conférence sur les doctorats axés sur la pratique que les académies suisses aimeraient décerner aux doctorants, indépendamment des universités. Nous avons évoqué l'existence de ce type de doctorats depuis les années 1970 au Royaume-Uni, et j'ai rappelé qu'ils existent au Japon avec une ancienneté comparable (plus de vingt « universités d'art » décernent des doctorats au Japon). À Zurich, certaines personnes ont objecté que les pays germanophones sont en retard dans ce débat sur les doctorats. Pour moi, ce retard est une vertu. Il leur permet de réfléchir à tout ce qui a pu être écrit et pensé sur les doctorats au cours des quarante dernières années, pour tenter de proposer de nouveaux modèles. Et je suis sûr qu'ils le feront ! Car le retard, comme a pu le dire Dipesh Chakrabarty, est une opportunité. La situation parmi les universitaires français est la même : les études visuelles sont arrivées à un moment intéressant de leur évolution, et une nouvelle intervention serait plus que bienvenue.

La question de la langue et des publications est aussi cruciale, comme vous le faites remarquer. Dans *The Impending Single History of Art*, je consacre un chapitre à l'analyse des compétences linguistiques des historiens de l'art. Étant donné que l'anglais est actuellement la *lingua franca* de l'histoire de l'art (quelle expression merveilleusement appropriée !), il importe de savoir avec précision de quelle manière l'anglais est utilisé, ce qu'on attend de lui, et comment il est évalué. Je fais une distinction entre la capacité à parler, à lire ou à écrire l'anglais. Il est courant d'avoir des compétences orales en anglais. Cette capacité d'expression et d'écoute permet aux individus d'assister à des conférences internationales, de comprendre et de répondre aux questions en anglais. Lire l'anglais est encore autre chose. La plupart des chercheurs français lisent l'anglais, de même que la plupart des chercheurs anglophones lisent le français, l'allemand, l'italien et d'autres langues européennes. Seulement cette compétence pose problème car il y a une différence notable entre lire correctement et lire couramment.

Prenons un exemple à partir de l'allemand : pendant cinq ans, j'ai fait partie de la commission d'examen annuelle pour Eikones, le pôle de recherche à Bâle. Chaque année, nous lisons une large part de leur production, si bien que j'ai lu une vingtaine d'ouvrages parmi les conférences et les monographies d'Eikones. Les sources anglaises et françaises figurent toujours dans les notes de bas de page, seulement la question reste ouverte de savoir dans quelle mesure certains contributeurs d'Eikones se sont penchés sur ces textes anglais et français. C'est un phénomène sensible et impossible à quantifier, mais qui a pourtant son importance, car dans la mesure où le nombre de chercheurs grossit, une tradition ou une habitude pourrait voir le jour, qui consisterait à citer des ouvrages sans réellement entamer de dialogue sérieux avec eux. « Lire correctement » reviendrait alors à entretenir une sorte de conversation superficielle avec un autre chercheur.

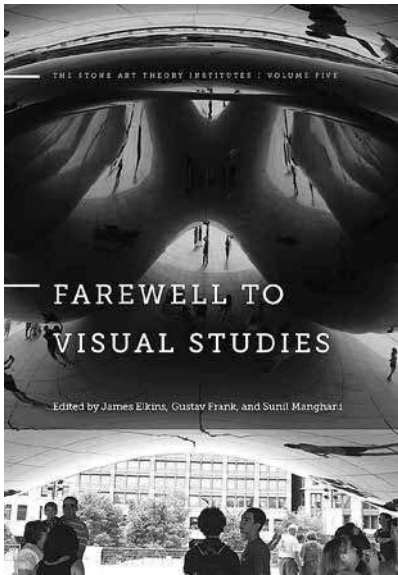
La troisième des compétences évoquées, soit la capacité à écrire l'anglais, est à la fois la plus importante et la plus délicate (je suis désolé, mon petit *aperçu* est en train de se transformer en dissertation). Je connais plusieurs chercheurs de langue maternelle française. Ils ont un excellent niveau de conversation et de lecture en anglais ; leur niveau écrit en anglais est parfois très élevé, mais insuffisant pour publier des essais dans des revues anglophones, ou soumettre des propositions de manuscrits à des presses universitaires anglophones. Pour les chercheurs n'ayant jamais connu cette situation, cela peut sembler trivial ; après tout, il est toujours possible d'engager un relecteur. Mais c'est un réel obstacle, dont les effets se font sentir parmi des communautés entières de chercheurs.

**Riccardo Venturi.** *En un mot, ma première question porte sur le rôle de la peinture à l'heure du règne des images, ou sur la place de la peinture dans la théorie de l'image, telle qu'elle est envisagée dans l'histoire de l'art et dans les études visuelles. La peinture est-elle notre modèle pour les images en général ? C'est une question ancienne (traitée en France par exemple par Hubert Damisch et Yve-Alain Bois), récemment débattue lors des conversations proposées par le Stone Art Theory Institute<sup>10</sup>. Sommes-nous en mesure d'évaluer la spécificité de la peinture sans adopter une position moderniste quant à la spécificité de son médium ?*

**James Elkins.** J'ai toujours beaucoup aimé cette question et j'apprécie la manière dont elle est posée. Sur le ton de la polémique, les gens se demandent : « Pourquoi devrais-je prêter attention à la peinture ? Ne pouvons-nous pas simplement la laisser de côté ? ». D'un point de vue nostalgique, ils disent : « Le renoncement à la technique signifie que la peinture est en grande partie oubliée ». Sur le plan historique, ils affirment : « Depuis l'avènement des multimédias et de l'ère *post-medium*, la peinture ne peut plus être un modèle ». Elle se pose dans l'esprit de l'éternel retour nietzschéen : Thierry de Duve constate que la peinture meurt et ressuscite tous les cinq ans. Elle se pose dans un esprit révisionniste : Richard Schiff a récemment reproché à la critique l'état dans lequel se trouve la peinture<sup>11</sup>. Je me demande dans quelle mesure ce large faisceau de questions ne signifie pas qu'une bonne approche de la question de la peinture en tant que modèle ne peut plus être historiographique ou théorique, mais affective. Je vais y revenir dans un instant.

Comme vous le disiez, cette question est apparue dans l'ouvrage publié par le Stone Art Theory Institute, intitulé *What Is an Image?*. Elle découle d'un phénomène curieux : nous avons devisé pendant plusieurs heures sur la nature des images, sans avoir déterminé au préalable si la peinture était un exemple idéal ou pas. Notre séminaire réunissait trente intervenants, engagés dans des sessions intenses, de neuf





5. James Elkins, Sunil Manghani, Gustav Frank éd., *Farewell to Visual Studies*, (Stone Art Theory Seminars, 5), University Park, 2015.

heures du matin à six heures du soir, pendant trois ou quatre jours : soit un très large panel de chercheurs issus de différents domaines, et de plusieurs pays... et pourtant nous étions absolument incapables de nous entendre sur un exemple optimal de ce que pourrait être « une image ».

Alors j'ai posé la question : la peinture est-elle notre modèle ? Ou peut-être notre exemple ? Est-ce fondamental pour notre compréhension de ce qui constitue une image ? Ou est-ce simplement l'exemple le plus facile et le plus évident, sans relation ontologique ou épistémologique spécifique avec notre sujet ? Pour Jacqueline Lichtenstein, par exemple, la peinture est incontournable et centrale, mais avec une restriction de taille : elle pense que l'histoire de l'art en général accorde trop peu d'attention aux tableaux en tant que peintures. Elle estime que les historiens de l'art ont tendance à considérer de manière abstraite les qualités picturales et matérielles des tableaux, et à les traiter comme de simples images. Pour W. J. T. Mitchell, également présent lors de nos discussions, les tableaux n'occupent aucune position particulière en tant que modèles, hormis celle qui leur a été accordée par l'idéologie de l'histoire de l'art et la critique. Pour Gottfried Boehm, la peinture, et en particulier peut-être la peinture abstraite du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, occupe une place centrale et privilégiée pour imaginer ce que peut être une image et une illustration (ou *Bild*), et la manière dont elle peut créer du sens. Pour

Marie-José Mondzain, la peinture est non seulement un modèle essentiel d'« image », terme déjà contestable en soi, mais aussi de représentation, de fidélité, d'incarnation, et d'autres concepts fondamentaux de la pensée judéo-chrétienne.

Cette conversation passionnante n'a pourtant pas trouvé de résolution. Ce fut un de mes moments préférés pendant la conférence *What Is an Image?*. Cette indétermination s'explique certainement par la diversité des discours représentés dans notre séminaire. Pour certaines personnes, la question était ontologique (je compterais Gottfried Boehm dans cette catégorie). Pour d'autres, elle était idéologique (W. J. T. Mitchell). Pour d'autres encore, elle était historique et liée à la discipline (Jacqueline Lichtenstein). Enfin, selon certains, elle était théologique (Marie-José Mondzain). Vous pourriez encore ajouter sémiotique et structurelle (Yve-Alain Bois), voire même phénoménologique et psychanalytique (Hubert Damisch)<sup>12</sup>.

Mais pour en revenir à mon observation liminaire : il y a tant de manières de répondre à cette question, et tant de disciplines invoquées à ce sujet, qu'il pourrait être intéressant de la considérer non pas comme une question ordinaire, à laquelle on peut répondre en appliquant un discours philosophique, mais comme une question d'une autre nature, appelant un autre type de réponse. La question : « La peinture est-elle un modèle pour l'image ? » pourrait être assimilée à un des aphorismes de Ludwig Wittgenstein sur la certitude, du type : « Est-ce que j'ai deux mains ? ». En d'autres termes, il n'est peut-être pas possible de poser cette question de manière rationnelle à partir du langage philosophique dont elle semble découler.

C'est pourquoi j'ai suggéré de l'envisager comme une question liée aux affects, au désir. Les questions de type : « Pourquoi avons-nous besoin d'en faire des modèles ? » ou « Pourquoi refusons-nous que les peintures soient des modèles ? » pourraient conduire à une question plus profonde : « Que voulons-nous que les tableaux soient ? ».

**Riccardo Venturi.** *Je m'intéresse en particulier au rôle du cinéma au sein de la théorie de l'image. Dans What is an Image? – un des traitements les plus complets sur la question, qui donne la parole à des chercheurs américains et européens –, peu de*

*contributeurs abordent frontalement les images dans le contexte du cinéma. Ce qui est curieux, car il ne fait aucun doute que le cinéma – « l'œil du siècle » (Francesco Casetti)<sup>13</sup> – incarne la véritable révolution visuelle du XX<sup>e</sup> siècle. L'histoire de l'art est-elle apte à traiter efficacement le cinéma ? La circulation du regard, l'expérience collective du cinéma ou l'audience sont-ils des obstacles majeurs pour une considération plus large ?*

**James Elkins.** Vous avez tout à fait raison, et les nombreux contributeurs de *What Is an Image?* ont presque tous pris l'image fixe pour exemple – et par voie de conséquence, comme modèle – de l'image en général. Il en va de même parmi les contributeurs de *Farewell to Visual Studies* (fig. 5), publié prochainement, qui comporte toutefois des exceptions non négligeables : sous la houlette de Gustav Frank, nos germanistes ont tenté de réintégrer l'étude du cinéma dans les études visuelles, depuis une perspective inédite.

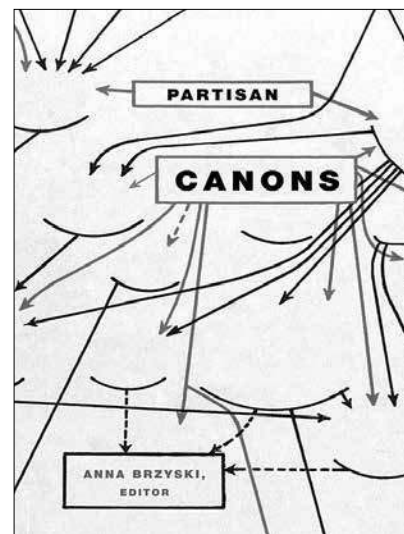
Les études visuelles anglo-américaines se sont toujours intéressées au cinéma, à commencer par le spectaculaire texte critique de Douglas Crimp, « Getting the Warhol We Deserve », un essai polémique contre l'interprétation erronée que donne Rosalind Krauss des études visuelles<sup>14</sup>. Pourtant, les études visuelles anglo-américaines n'ont jamais envisagé le cinéma comme exemple central d'un des beaux-arts : c'est la photographie qui a occupé cette place. La raison étant que de nombreuses universités d'Amérique du Nord et du Royaume-Uni disposent depuis longtemps de départements d'étude du cinéma ou des médias, qui sont antérieurs à l'émergence des études visuelles en tant que domaine à part entière. D'autre part, la photographie venait à peine d'être acceptée parmi les beaux-arts lorsque les études visuelles ont pris corps dans les années 1980, si bien qu'il était plus simple de l'introduire dans cette nouvelle discipline. En conséquence, les livres de Deleuze sur le cinéma sont lus dans le cadre des études visuelles, mais pas en tant que textes fondamentaux. Alors qu'au contraire, Barthes, Pierre Bourdieu et Vilém Flusser sont abondamment cités.

En rédigeant *Farewell to Visual Studies*, Frank et moi, aux côtés de Lisa Cartwright, nous souhaitions proposer une histoire alternative de ce domaine, en incluant des figures comme Béla Balázs et Hugo Münsterberg. Pour Cartwright, cette histoire aboutit aux études en laboratoire ; pour Frank et moi, elle renvoie à une théorisation linguistique précoce du cinéma, en allemand et en anglais, adoptée par ce que Frank appelle « les études visuelles version 1 » – c'est-à-dire les écrits allemands antérieurs à la Seconde Guerre mondiale.

C'est ainsi que je pourrais expliquer l'écart minime, mais non négligeable, entre les études visuelles et le cinéma. Il y a beaucoup de contre-exemples, mais je pense que cette explication est utile. Le cas de l'histoire de l'art est différent : elle continue de privilégier la peinture, la sculpture et l'architecture de l'art d'avant 1960 (ceci est documenté, par exemple, dans l'ouvrage *Partisan Canons* [fig. 6]<sup>15</sup>). Le cinéma est central dans l'étude de la performance, de l'art temporel et d'autres inventions issues du conceptualisme, mais cette théorisation engage la phénoménologie, le théâtre et l'aspect performatif, en empruntant des notions théoriques à Henri Bergson, J. L. Austin et à la théorie de la performance, et pas tant à la théorie du cinéma ou à Deleuze. Donc il n'est guère surprenant que les chercheurs de la conférence *What Is an Image?* – des historiens de l'art pour la plupart –, se soient contentés de faire référence aux images fixes, à la photographie, à la peinture et à la documentation.

Ce qui soulève une possibilité fascinante. J'ai assisté à une conférence au printemps 2015 à Copenhague, qui avait aussi pour titre *What Is an Image?*. L'organisateur, Bent Fausing, a plaisanté avec moi, en disant que

6. Anna Brzyski éd.,  
*Partisan Canons*, Durham,  
2007.



nous devrions avoir une troisième conférence portant le même titre dans cinq ans. Si une telle chose devait se produire, serait-il envisageable de fonder cette conférence sur le cinéma – en commençant par-là, au lieu de le cantonner au rang d'exemple secondaire ? Je vous laisse juges.

---

Les réponses de James Elkins ont été traduites par Géraldine Bretault.

1. James Elkins, *On Pictures and the Words that Fail Them*, Cambridge/New York, 1998 ; *The Domain of Images*, Ithaca, 1999 ; *Master Narratives and Their Discontents*, Londres, 2005 ; *What Photography Is*, New York, 2012 ; *Six Stories from the End of Representation: Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980-2000*, Stanford, 2008.
2. James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, New York, 2003 ; James Elkins et al. éd., *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline*, New York, 2012 ; James Elkins, Sunil Manghani, Gustav Frank éd., *Farewell to Visual Studies*, (*Stone Art Theory Seminars*, 5), University Park, 2015.
3. James Elkins, *Stories of Art*, New York, 2002 ; *Chinese Landscape Paintings as Western History*, Hong Kong/Londres, 2010 ; *Is Art History Global?*, New York/Londres, 2006 ; James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim éd., *Art and Globalization*, (*Stone Art Theory Seminars*, 1), University Park, 2010.
4. À propos de la réflexion de Kaufmann sur les globalismes pré-modernes, voir Elkins, Valiavicharska, Kim, 2010, cité n. 3 ; Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel éd., *Circulations in the Global History of Art*, Farnham, 2015, avec une introduction de Thomas DaCosta Kaufmann, p. 1-22. Pour Susan Buck-Morss sur Haïti, voir ses contributions à *Art and Globalization*, cité ci-dessus, ainsi que son livre *Hegel, Haiti, and Universal History*, Pittsburgh, 2009.
5. Piotr Piotrowski, « On the Spatial Turn, or Horizontal Art History », dans *Umeni/Art*, 5, 2008, p. 379 ; Hal Foster, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, 2004.
6. Elkins, 2003, cité n. 2.
7. Elkins, Manghani, Frank, 2015, cité n. 2.
8. Elkins, Manghani, Frank, 2015, cité n. 2 ; ces thématiques sont également discutées dans Elkins et al., 2012, cité n. 2.
9. Elkins et al., 2012, cité n. 2.
10. James Elkins, Maja Naef éd., *What Is an Image?*, (*Stone Art Theory Institutes*, 2), University Park, 2011, p. 79-89.
11. Voir [www.theartnewspaper.com/comment/reviews/exhibitions/156620](http://www.theartnewspaper.com/comment/reviews/exhibitions/156620) (consulté le 26 septembre 2015).
12. Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, 1990. Ce débat passionnant avec Jacqueline Lichtenstein apparaît dans Elkins, Naef, 2011, cité n. 10. Voir aussi Anna Brzyski éd., *Partisan Canons*, Durham, 2007 ; Douglas Crimp, « Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture », dans *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, 1, hiver 1998, [www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue1/crimp/crimp.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/crimp/crimp.html) (consulté le 26 septembre 2015).
13. Francesco Casetti, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, New York, 2008.
14. Crimp, 1998, cité n. 12.
15. Brzyski, 2007, cité n. 12.