

## Introduction

### Image et savoir, une relation ambiguë mais essentielle ?

Affirmer aujourd'hui que l'image fait partie de notre quotidien relève du truisme le plus défraîchi tant ce médium est devenu l'écume de nos jours envahissant toutes les sphères de nos activités aussi bien professionnelles que privées et transgressant parfois même les frontières de notre intimité. Tout individu né autour des années 1980<sup>1</sup> a de fortes probabilités, au moment de sa disparition, d'être incarné en un album photographique ou en un montage vidéo retraçant son itinéraire de vie. Depuis sa mise au monde en salle d'accouchement jusqu'à son effacement au funéraire, pour cette personne, les séquences d'images montées (et montrées !) constitueront l'ultime empreinte conservée de son existence<sup>2</sup>. Ainsi, la fin de vie ne signifie plus désormais poussière mais image dont le pouvoir originel de signifier l'absence se trouve conforté, voire amplifié, par la *réalité augmentée*.

Le constat de l'avènement d'une ère de connivence jamais atteinte à ce degré entre l'image et le monde contemporain a conduit nécessairement l'ensemble des disciplines scientifiques à questionner la place et le rôle de l'image dans la construction de leurs discours. Quelle que soit l'épistémologie de l'image développée par chacune, elles ne peuvent éviter de pénétrer, ne serait-

---

<sup>1</sup> Si la période peut apparaître comme un choix arbitraire, ce dernier procède du constat de la généralisation des équipements vidéo dans la plupart des familles (en Europe de l'Ouest) et du changement de pratiques sociales vis-à-vis de l'acte d'accouchement, les pères étant de plus en plus nombreux à assister à l'événement.

<sup>2</sup> On pense inévitablement ici au film sorti en 2004, *The Final Cut* d'Omar Naim avec Robin Williams. Dans un monde futur (mais si proche désormais), les gens acceptent de recevoir un implant qui enregistre chaque instant de leur vie. Au moment du décès, on fait appel à un monteur généralement réputé pour son brio à mettre en scène la vie du disparu, projetée lors de ses funérailles. Le film est ensuite distribué à la famille et aux amis *in memoriam*.

ce que furtivement, sur le territoire de l'histoire de l'art. Héritière d'une longue réflexion sur *l'icône*, cette dernière est sans doute la mieux armée pour cerner l'ontologie de l'image<sup>3</sup> souvent confinée dans un « imperçu » préjudiciable pour son appréhension par les autres entrepreneurs de l'image. Chaque jour, chacun peut observer la grande substitution du texte par l'image. La lecture du livre est en déshérence alors que la captation par l'image est triomphante. La sentence traduit le fonds de commerce d'une litanie prophétisée quotidiennement par les zélotes du livre. Cette antienne (excessive) ne renvoie pas à une baisse de la production du texte, celle-ci n'ayant jamais été aussi pléthorique qu'aujourd'hui en s'immiscant dans tous les interstices éditoriaux disponibles mais elle concerne plus directement les pratiques quotidiennes du saisissement de *l'in-formation*. Avec l'accélération du temps vécu (et perçu) au sein des sociétés connectées, l'image figure dans le monde des médias comme le vecteur idéal pour répondre aux injonctions de la temporalité de l'immédiat (si on accepte l'oxymore) dans laquelle il s'agit « de tout comprendre, tout de suite et facilement ». Face à la menace de cette illusion simpliste et à un égarement contingent dans le capharnaüm carnavalesque de l'image multipliée, il est souhaitable de diffuser une véritable intelligence de l'image pour en reprendre sinon la maîtrise du moins la conscience. Cela suppose de définir l'objet en préalable. Mais comment définir l'image sans la déformer au prisme des nombreux regards disciplinaires et communs ?

Le dictionnaire *Littre* présente plus de onze itérations explicatives pour l'image, depuis « ce qui imite, ce qui ressemble » à « métaphore », en passant par la notion « d'idée » ou de « représentation des objets dans l'esprit, dans l'âme ». Aux rayons de ce grand bazar, chacun peut trouver l'article qui lui convient, mais pour le chercheur, ces propositions restent un peu courtes. Il lui revient alors de préciser la notion, et du coup, la tentative apparaît dans son projet similaire au *Rocher de Sisyphes* ou à la *Toile de Pénélope* pour se cantonner aux « images » des antiquités grecques. Depuis les travaux fondateurs de l'iconologie en histoire de l'art, ceux des physiologistes de la vue, des cognitivistes sur la

---

<sup>3</sup> Sur la question de l'ontologie de l'image, chère à R. Barthes (*La chambre claire*, 1980), on consultera G. Didi-Huberman qui défend l'impossibilité d'une ontologie de l'image (*La condition des images*, 2008).

« physique » de l'image, le risque d'une répétition réchauffée des définitions proposées est toujours un obstacle rugueux pour celui qui tente de le franchir.

Ici, nous nous appuyons sur le texte du sociologue J.-P. Terrenoire (1985) qui part d'une banalité mais qui comme toute banalité « est établie après un travail considérable » en avançant que l'image est d'abord le produit d'un regard : un regard qui n'est pas le résultat d'une errance visuelle mais plutôt un « regard porté » sur l'environnement qu'il questionne et qui est à son tour « convié dans sa quête par la façon dont les objets se donnent à voir ». Le « regard porté » par le scientifique procède d'une dimension autre que celui du profane qui peut être un « regard porté » (*vers* ou *sur*) divaguant au rythme de la découverte. L'homme de science affirme la pleine conscience de son acte visuel et pose le parti pris de la raison comme manière de voir tout en reconnaissant que « l'image est un « montré » qui porte en lui le point de vue particulier de celui qui l'a créé » (Terrenoire 1985, 513). L'image produite n'a pas pour vocation de rester dans *l'empyrée* de la pensée. Elle est plus généralement destinée à être vue (et approuvée) par les membres de la communauté scientifique d'où est issu celui qui l'a réalisée même si parfois elle est offerte au regard d'un public plus large.

Dans tous les cas, comme le précise le sociologue, « l'image n'échappe pas à [un] langage déictique : peu ou prou, elle construit en elle le regard auquel elle se destine. Elle lui réserve une place, lui suggère une position, lui offre un point de vue » (*ibid*, 514). Enfin, comme tout langage, l'image a sa propre rhétorique (Goupe μ 1992) qui s'affiche souvent à travers des modalités icono-graphiques spécifiques à une discipline (Mendibil 2008). L'image est donc le résultat d'un regard porté et convié sur le monde (notre environnement), un saisissement visuel du visible plus ou moins formaté par un point de vue épistémologique significatif d'une discipline, d'une culture... et la plupart du temps « transcrit » sous une forme rhétorique codifiée implicitement par la matrice d'origine du regardeur-regardé. *Regardé* en effet, parce que si nous nous interrogeons généralement sur ce que nous faisons des images, il faudrait également penser dans une attitude dialectique à « ce que les images font sur nous » (Didi-Huberman 2006). Enfin, vouloir donner une définition généraliste de l'image, n'est-ce pas oublier (ou occulter) la profonde et multiple diversité

des objets iconographiques dont les singularités plurielles, dans leurs gestes, leurs productions, leurs formes et leurs « donner à voir » échappent à tout encapsulage générique ?

Le colloque *Image & Savoir* n'a pas souhaité s'enliser dans les débats académiques et toujours largement ouverts à propos de la substance conceptuelle de l'image ou de l'ubiquité de ses points de vue sur un même « instantané » et donc de sa capacité à dire ou à taire « le réel » même si, *in fine*, ces questionnements apparaîtront ponctuellement mais inévitablement dans les textes rassemblés dans cet ouvrage. La thématique soumise à la réflexion de collègues, appartenant à des disciplines différentes, a été ancrée sur le(s) rapport(s) que les savoirs tissent avec les images et sur les liens noués entre ces dernières et les savoirs. Le thème n'est certes pas inédit, mais nous voulions spécifiquement nous attacher à comprendre ce que *font de l'image* des disciplines aussi différentes que celles rangées classiquement dans la catégorie des sciences exactes, des sciences sociales ainsi que les recherches qui s'inscrivent dans les champs diversifiés des arts plastiques. La collaboration fructueuse dans l'organisation et le déroulement du colloque assurée par l'École supérieure des arts de La Réunion (ESAR) témoigne de cette focale élargie.

L'exploration de la relation image et savoir n'est pas une aventure récente, elle s'étend depuis Platon jusqu'aux grands directeurs de publication des revues illustrées du XIX<sup>e</sup> siècle, en passant par les *Encyclopédistes*. Dès que les techniques d'impression vont permettre, par un coût acceptable pour les éditeurs, de multiplier l'insertion des gravures et des photographies dans leurs revues, la question de l'image comme substitut à la compréhension de l'information textuelle est largement débattue. Dans une vision positiviste de « l'image-vérité » attachée au siècle, certains journalistes-éditeurs comme Édouard Charton (1807-1890) accordent même une pleine valeur morale à l'introduction de l'image dans leur texte, contribuant visuellement à l'instruction des masses populaires qui peinent encore à déchiffrer toutes les subtilités de l'écrit<sup>4</sup>. Si la posture d'une image qui dit le réel et qui participe

---

<sup>4</sup> L'homme politique dépasse celui du directeur de publication, lorsqu'il affirme, à propos de sa nouvelle revue, « *Le Magasin Pittoresque* n'a pas seulement été conçu dans un but de spéculation ou simple récréation historique, industrielle, artistique, savante ou littéraire ; un sentiment d'utilité morale y a aussi concouru » (Charton 1833, 99).

activement à une véritable éducation populaire est devenue obso-lète, ce qui sous-tend la problématique du colloque reste, comme à l'époque de Charton, la question de la transmission du savoir, du statut et de la nature de ce dernier. Dans le cadre institutionnel de notre réflexion, les savoirs interrogés sont ceux produits par les disciplines scientifiques et l'hypothèse d'une nature iconogra-phique pour certains est une piste défrichée dans cette publication. Dans une perspective différente mais tout aussi signifiante, la révélation (et la déconstruction) de *l'image-savoir*, comme pouvoir ou *im-pression idéologique* à l'usage des puissances dominantes, nourrit chez nos collègues anglo-saxons le domaine des *Visual Studies* ou encore celui de la *Visual Culture* dévoilant ainsi une facette en-core mal dépolie chez nous de la relation image, savoir et pouvoir.

Curieusement, les sciences exactes restent les grandes absentes du colloque, l'appel à communication n'ayant pas réussi à convaincre leurs représentants de franchir le pas pour présenter la place que tiennent les images numériques qu'elles produisent en abondance (imagerie médicale à résonance magnétique, photo-graphies d'astrophysiques, images satellitaires...) comme données ou outils de recherche et préciser les précautions d'usage dont elles entourent l'appréhension de leurs images, en particulier dans le cadre d'une diffusion « grand public ». En revanche, les sciences sociales, parmi lesquelles nous incluons de manière arbitraire et dans un bloc provisoire en symétrie aux précédentes, outre les disciplines classiques du domaine (anthropologie, géographie, his-toire, sociologie...), les analyses littéraires, les essais des civilisa-tionnistes des études du monde anglophone et les travaux des praticiens-chercheurs en arts plastiques, toutes ont répondu favo-rablement à notre sollicitation. Certaines d'entre elles disposent d'une expérience précoce et dense à propos du rapport complexe et ambigu, *image/savoir*, dans la mesure où l'icône a été au centre de leurs pratiques de terrain et en servant très souvent de support à la construction de leurs discours scientifiques. C'est le cas de l'anthropologie et de la géographie.

La première s'illustre de manière emblématique par sa réalisation de fonds photographiques et de documentaires ethno-logiques, voire de fictions, où le chercheur devient *acteur-participant* d'un *cinéma-vérité*, comme chez Jean Rouch (Heuch 2006), deve-nues avec le temps des archives reconnues. Pourtant, si ces

œuvres figurent au panthéon des « classiques »<sup>5</sup> du visuel anthropologique, leur accueil n'a pas été simple au départ et elles sont restées cloîtrées pendant quelques années après leur première représentation dans un entre-deux entre la science et l'art. Les nombreuses manifestations organisées sous l'égide du Comité international du film ethnographique (CIFE), élargi à la sociologie après 1959 (CIFES), illustrent de manière fidèle la difficulté à considérer (encore de nos jours) l'image ethnologique comme un discours scientifique recevable dont la forme et la nature donnent à réfléchir au même titre qu'une dissertation académique de la discipline.

À l'opposé de l'anthropologie, la géographie a longtemps cru à la vérité de ses images censées rendre compte d'une réalité spatiale saisie par un regard objectif. Elle s'est complue dans un véritable paradoxe puisqu'elle a été de tout temps une grande productrice et une forte consommatrice d'images, supposées transmettre objectivement le réel du terrain observé, sans cependant interroger ses pratiques iconographiques, ni même la réalité de l'existence d'une image ou d'un regard spécifiquement géographique. Il a fallu attendre la fin des années 1990 et le développement au sein de la discipline d'une réflexion épistémologique sur ce média<sup>6</sup> pour que les chercheurs prennent conscience de leur imprégnation des postures icono-graphiques forgées implicitement dans l'*habitus* de la discipline. Il ne s'agit pas bien sûr dans cette introduction de faire le tour des sciences sociales pour démontrer le bien-fondé de la thématique du colloque, les deux domaines évoqués suffisent par leurs traits incisifs sur la question à convaincre les praticiens de l'image de s'interroger sur leurs pratiques iconographiques et sur la nécessité de développer une iconologie constructive sur les images qu'ils donnent à voir. Les textes présentés dans ce recueil témoignent de l'inscription, sur les

---

<sup>5</sup> Parmi ces grands classiques, on peut citer, *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty (1884-1951), *Sous les masques noirs* (1938) de Marcel Griaule (1898-1956), *Les Maîtres fous* (1954) de Jean Rouch (1917-2004), ou encore, *Les derniers rois de Thulé* (1969) de Jean Malaurie, considérés aujourd'hui comme les « monuments » référentiels de l'anthropologie visuelle.

<sup>6</sup> Parmi les équipes de recherche qui ont travaillé la question, il faut mentionner le groupe de chercheurs appartenant au centre d'Épistémologie et d'histoire de la géographie (EH.GO) dont les travaux restent des repères innovants.

agendas de la recherche de la plupart des disciplines dont sont issus les auteurs, d'une réflexion épistémologique sur le sens et l'utilisation de l'image.

Pour permettre au lecteur de saisir plus facilement les différentes réflexions exposées au cours du colloque, nous avons agencé les textes retenus sous trois rubriques (ou parties). La première, *Image de la science et science de l'image*, s'intéresse à l'image scientifique convoquée sous différentes formes dans les discours savants chez Darwin, Humboldt ou chez les tenants des pseudo-sciences liées à l'anthropomorphologie de la période coloniale. Elle intègre également un essai relatant la complexité épistémologique et méthodologique du processus de *trans-formation* ou de métamorphose d'une observation textuelle de caractère plus ou moins scientifique en une représentation graphique (dessin aquarellé) signifiante sans trop *dé-former* la donnée initiale. La deuxième partie, *l'image médiatrice des savoirs*, déconstruit l'axiome commun attribuant à l'image un rôle de médiation vis-à-vis du savoir. Si cette propriété est affirmée dans les *Icones anatomicae*, dans d'autres domaines comme ceux des arts plastiques, elle est souvent détournée ou déplacée par des gestes artistiques expérimentaux. C'est aussi dans cette étape que se trouve défendue l'hypothèse de la nature scientifique de l'image. La dernière partie, *Savoir et poïétique de l'image*, offre une approche singulière du discours sur l'image artistique en libérant un champ d'expression aux plasticiens-chercheurs placés en position de « regardeur » de leur « œuvre en train de se faire », ce qui est le sens de la poïétique définie par P. Valéry. Là encore, les *images-empreintes* d'un corps (Berni Searle) souvent essentialisé, les *photographies-rebus* (Taryn Simon, Trevor Paglen) au déchiffrement impossible, les vertus thérapeutiques de certaines pratiques culturelles fondées sur l'image (*le Kôlam*), nous invitent à décroiser nos regards disciplinaires pour les condenser en réseau dans une perception, certes parfois hybride, mais surtout transgressive et donc porteuse de promesses riches en découvertes iconologiques.

### Bibliographie

BARTHES R., *La chambre claire : note sur la photographie*, Réimpr., Paris, Gallimard - Le Seuil, 1994.