

Histoire et rôle de l'image entre iconoclasme et iconophilie

Autor(en): **Viallon, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Studies in Communication Sciences : journal of the Swiss Association of Communication and Media Research**

Band (Jahr): **8 (2008)**

Heft 1

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-791012>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PHILIPPE VIALON*

HISTOIRE ET RÔLE DE L'IMAGE ENTRE ICONOCLASME ET ICONOPHILIE

This article highlights an original side to the history of images: from ancient times until today, detractors and champions have confronted one another on the issue of images. While Plato criticized images for their double illusion, Aristotle saw them as capable of rivalling Nature herself. The monotheistic religions eschewed images so as to be free from idolatry, although Christianity quickly lifted the ban. Images were also at issue in the Oriental Roman Empire, between iconoclasts and iconophiles, or between the Reformed tradition and the Catholic church. As of the nineteenth century, images per se are not as criticized as the fact that they may be technically. Even today, television and internet are accused of many sins on account of their iconic dimension. The article concludes that images are the expression of three powers; the power to tell, to convey, and to understand.

Keywords: communication, picture, visual studies, history of the picture.

* Université de Genève, philippe.viallon@ses.unige.ch

1. Introduction : L'image, source d'une polémique qui traverse les âges

L'image a de tout temps eu ses détracteurs et ses défenseurs, ceux qui voyaient en elle un danger, une tromperie, et ceux qui appréciaient ses avantages, les plaisirs qu'elle pouvait procurer. Même après vingt-cinq siècles de débats, voire de guerres à propos des images, les positions restent toujours aussi tranchées qu'entre Platon et Aristote. Est-ce par sa nature même que l'image déchaîne les passions? Elle serait, mais l'étymologie peut être trompeuse¹, proche de l'imaginaire, notamment sous sa forme d'image mentale, voire proche de l'irrationnel, du côté obscur, car non contrôlable par rapport au texte qui fait loi, qui fait date, qui semble donner une emprise sur le monde. Est-ce parce qu'on l'a souvent opposé à l'écrit, symbole de vérité, de culture? Est-ce parce qu'elle a longtemps été associée à l'art et donc rejetée comme potentiellement frivole, inutile, voire perverse? Est-ce par hasard qu'elle a pu servir de moyen à des pouvoirs religieux, politiques, pour s'affirmer ou bien à des groupes sociaux pour se distinguer, pour employer le vocabulaire du sociologue Pierre Bourdieu (1986)?

Cette question est transversale à de nombreuses disciplines. Il ne s'agit pas ici de refaire ce que les paléontologues, les historiens de l'art, les historiens du cinéma ont bien fait, mais bien plus de rassembler les résultats acquis dans ces différentes disciplines et de les mettre dans la perspective des sciences de la communication et des médias tout en ayant conscience, comme l'écrit Horst Bredekamp (2005 : 4) que « ce que l'on tient pour une donnée historique n'est autre que la projection de notre propre réalité sur une réalité antérieure ». Il ne s'agit pas non plus dans ce texte d'écrire une histoire complète de l'image : une encyclopédie n'y suffirait pas. A l'ambition d'un tel projet, on voudrait seulement opposer le modeste désir de vulgarisation scientifique, d'aller chercher dans l'histoire quelques périodes particulièrement intéressantes où l'image a été l'objet de forts enjeux politiques, culturels. On souhaite donner quelques jalons dans une histoire riche, souvent tumultueuse, qui permettent de mettre en avant une constante assez extraordinaire qui remonte aussi loin que nos archives

¹ L'anglais dispose de deux mots pour évoquer l'image en français : *picture* et *image*, l'allemand un seul *Bild*, mais son étymologie n'a rien à voir avec l'imaginaire.

les plus anciennes et de comprendre de nombreuses réactions et points de vue aujourd'hui face à l'image. Un mot enfin sur la spécificité de cette approche par rapport à celle de l'histoire de l'art. On peut situer cette différence, d'une part, au niveau de son statut, d'autre part, au niveau du point de vue épistémologique. L'histoire des images médiatiques modernes est en grande partie commune avec celle des images, de toutes les images, que traite l'histoire de l'art. En effet, cette discipline s'intéresse aussi bien aux images qui avaient un but essentiellement esthétique (mosaïques, statues, ...) et étaient souvent uniques, mais aussi à des productions sérielles : les monnaies, les médailles, les poinçons, les poteries, tous les ornements de manière générale. Cette dimension ne doit pas être oubliée, même si les images de la première catégories ont été largement favorisées par la conservation patrimoniale jusqu'au 19^{ème} siècle. Même s'il est périlleux de déterminer quelles sont les limites de l'art, on peut constater que les critères habituellement usités (désintéressement, fonction, rareté [Moulin 1995], rapport à l'esthétique dans le cadre d'une vision bourgeoise de l'art) ne concernent qu'à la marge les images commerciales et/ou narratives et/ou informationnelles qui se succèdent à des rythmes impossibles à suivre dans les médias de masse aujourd'hui. Cela ne veut pas dire que cette discipline ne puisse pas tenir un discours légitime sur ces objets, mais le choix épistémologique fait ici vise à comprendre la place occupée par l'image au sein d'un dispositif communicationnel entre des pouvoirs et des peuples et à montrer les récurrences à travers les âges. Il faut enfin souligner la dimension quantitative : la presse, la télévision, Internet comme cause/effet de la globalisation sont des sources inépuisables d'images publiques ou privées² devenant publiques par leur diffusion. Les développements techniques ont grandement facilité leur production, ont abaissé leur coût, ont permis au plus grand nombre de devenir producteur d'images.

2. Aux origines de l'humanité

Les images les plus anciennes dont nous disposons de nos jours ne sont certainement pas les plus anciennes qui aient été créées : d'une part, de

² Sur cette opposition privé-public, on lira Dominique Mehl, *La télévision de l'intimité*.

nouvelles grottes sont régulièrement découvertes et reculent à chaque fois la date de l'image la plus ancienne. Ainsi, rien que pour l'Europe, la datation des grottes d'Altamira, de Lascaux, Cosquer et Chauvet a permis de reculer successivement jusqu'à – 30 000 ans. D'autre part, les seules images que nous connaissons sont celles qui ont pu parvenir jusqu'à nous. Cette évidence nécessite quelques explications : alors que pour la littérature on sait, grâce à des citations dans d'autres ouvrages, que de nombreux textes de l'Antiquité ont existé mais sont irrémédiablement perdus³, comment prouver l'existence d'une image de l'époque paléolithique, si ce n'est par sa présence aujourd'hui ? L'écrit, faut-il le rappeler, n'est apparu sous sa forme actuelle qu'au 5^{ème} siècle avant J.-C. Pour voir aujourd'hui une image issue de la préhistoire, il faut que des conditions matérielles exceptionnelles aient été et soient encore réunies (confinement, degré d'humidité faible et constant, ...), que l'on se préoccupe d'en faire des copies pour les offrir à l'intérêt d'un public de masse⁴ et les transmettre à la postérité.

Que montrent ces images ? Si l'on fait abstraction des marques non iconiques (traits laissés par des mains tirées sur le support), deux types différents de représentation mimétique émergent : les mains négatives et les scènes de chasse ou bestiaire (Clottes 2000 ; Delluc 2003). Les mains négatives ont été vraisemblablement réalisées en projetant avec la bouche une mixture de pigments sur une main posée sur un mur. En enlevant la main, il reste sa trace en négatif sur la pierre. Cette notion de trace est sans doute l'une des pistes de compréhension de ces mains négatives. S'agit-il de la main d'un individu particulier ? Leur nombre relativement petit laisse à penser qu'il avait un statut spécial (chef, sorcier, ...) (Leroi-Gourhan 1992). Est-ce la trace d'un groupe qui a ainsi marqué son territoire ? Ce qu'il y a d'émouvant dans ces représentations, c'est qu'elles sont très liées au corps qui les a produites. Elles commencent le processus de représentation visuelle par un procédé de copie analogique qui garan-

³ C'est un des ressorts de l'action du roman d'Umberto Eco *Le nom de la rose*.

⁴ Les responsables de la grotte de Lascaux ont dû, devant les conséquences désastreuses des visites à répétition sur les peintures pariétales, prendre des mesures énergiques : fermeture définitive de la grotte, sauf autorisation spéciale, et création d'une copie (Lascaux 2) dans les environs proches. Ceux de la grotte Cosquer, qui est sous-marine, ont anticipé toute dégradation en enregistrant en 3D toute la grotte et en la murant.

tie une certaine fidélité⁵. Ces représentations volontaires du corps sont à rapprocher d'autres, involontaires comme le Saint Suaire ou ces murs d'Hiroshima qui ont gardé l'ombre des personnes qui fuyaient la vague de chaleur mortelle. Dans la logique peircienne, on est à la fois dans l'indice (on a la trace la main) et l'icône (on reconnaît la main par la négative). Elles posent aussi la question de leur auteur. La bouche qui a craché le mélange coloré et la main appartiennent-elles à la même personne? Pour dire les choses en termes modernes, avons-nous à faire à des autoreprésentations ou bien y-a-t-il eu médiation d'un tiers? Au niveau de cet article, il n'est pas tant nécessaire d'apporter des réponses définitives à ces questions que de se les poser et d'envisager différentes solutions.

Les scènes de chasse sont nombreuses et variées : hommes et animaux sont représentés ensemble ; il y a également des dessins d'animaux isolés. Par delà les informations qu'apportent ces dessins rupestres aux différents scientifiques (notamment les paléontologues), la question de leur finalité s'impose. Les spécialistes (Clottes 2006; Whitley 2005; Anati 1997) sont d'accord pour envisager plusieurs possibilités qui s'organisent autour de trois axes qui ne s'excluent pas les uns les autres. Ces dessins ont pu servir de visualisation des prières envers les dieux ou comme remerciement après une chasse abondante (Lorblanchet 2006). On aurait là un premier exemple du rôle de l'image comme intermédiaire entre une puissance supérieure et les hommes, objet de culte ou ex-voto, forme précoce de chamanisme. Ils ont pu aussi être utilisés pour raconter l'événement à ceux qui n'avaient pas pu participer (femmes, enfants, vieillards) à la chasse ou à en garder la mémoire pour les jours moins fastes. Ce serait une fonction que nous connaissons bien aujourd'hui, celle de l'image narrative qui fait le succès des films et des séries télévisées après celui des grands romans, qui permettent de générer d'autres images, mentales celles-là, et de contribuer au développement d'une mémoire collective. Ces récits sont ceux qui participent à la construction des grands mythes, structurent les cultures, qui forment les civilisations. Enfin, ces dessins ont pu servir à expliquer aux jeunes, aux nouvelles générations les caractéristiques des différents animaux, ceux qu'il faut capturer vivants, ceux qui sont dangereux, ...

⁵ L'art contemporain a remis à jour cette pratique avec par exemple Pollock ou Yves Klein.

C'est l'image comme outil didactique ou scientifique qui sert à constituer un savoir transmissible au-delà de la tradition orale. Ces trois grandes fonctions, – médiation vers la divinité, outil de la mémoire personnelle et collective et constitution-accumulation d'un savoir – sont des caractéristiques permanentes de l'image au fil des siècles comme les prochains chapitres vont le montrer.

Dans ces traces visuelles vieilles de 30 000 ans, aucune trace d'opposition à l'image. Certes, les paléontologues ont trouvé des dessins effacés, gommés, superposés et, en utilisant des méthodes de rayonnement (rayons X, lumière ultraviolette, infrarouge ou rasante, et autres démarches d'introspection complexes), ils sont arrivés à faire ressortir différentes couches, différentes époques. Cette pratique de recouvrement d'un dessin par l'autre renvoie sans doute plus à une économie de moyens qu'à une volonté destructrice. Les cas de peintres ayant recouvert une toile peinte par un autre sujet sont fréquents dans l'histoire⁶. Que ces dessins aient été recouverts par la même personne ou non, importe peu. A partir du moment où le dessin est utilisé pour couvrir un autre dessin, ce n'est pas le signifiant qui est en jeu, mais le signifié. Mais l'absence de cas attestés d'opposition à l'image dans la préhistoire ne prouve pas qu'il n'y en ait pas eue. Leur présence aujourd'hui semble prouver que si opposition il y a eu, c'était à telle ou telle image, pas à l'image en soi. On peut penser que nos ancêtres avaient peut-être d'autres impératifs plus vitaux qu'une prise de position de principe sur un média peu utilisé et très difficile à diffuser.

3. Platon contre Aristote

Les premiers textes écrits parvenus jusqu'à nous mettent en scène deux géants de la pensée occidentale, Platon et Aristote, le deuxième s'opposant au premier sur de nombreux points, bien qu'il ait été son élève. L'image est un de leurs points d'achoppement et il semble que leur débat, vingt-cinq siècles après, ne soit toujours pas clos.

⁶ Citons par exemple Vincent van Gogh qui a peint son Autoportrait avec pipe et verre sur un portrait sous-jacent de femme au sein dénudé comme l'a révélé l'analyse aux rayons X menée par Sjaar van Heugten (1995).

Platon développe sa théorie dans de nombreux ouvrages. Dans la *République*, il définit les conditions de réalisation d'une cité juste, où il existe un rapport harmonieux et hiérarchisé entre trois classes : les artisans, paysans et commerçants qui subviennent aux besoins de la communauté, les gardiens qui la défendent et les philosophes qui la dirigent. Ces trois classes correspondent aux trois parties de l'âme, tout aussi hiérarchisées, l'appétit, l'énergie et la raison. Nulle place pour l'art, nulle place pour l'image. Même les poètes sont couronnés et ... bannis de cette cité idéale. Pour son bon fonctionnement, il faut apprendre le Bien, le Juste, notamment en distinguant les différents degrés de l'être, le niveau ontologique : au sommet de la hiérarchie se trouvent les Idées pures, ensuite viennent les objets mathématiques qui existent indépendamment de notre esprit, ensuite les êtres vivants et artificiels, enfin tout en bas les images (ombres, reflets naturels, œuvres d'art). Pourquoi Platon n'accorde-t-il pas plus d'importance à une œuvre d'art qu'à un reflet ? Pour lui, seules les Idées comptent. Nous autres, pauvres humains, sommes enfermés dans la caverne et ne pouvons voir que les ombres de ces Idées. L'art qui copie le sensible est donc le plus éloigné de son idéal, c'est une sorte de double tromperie, une copie de copie avec aujourd'hui, mais ce n'était pas le cas à son époque, une ambition de vérité. Cette idée, il la reprend dans *La République* en évoquant les trois sortes de lit : l'Idée de lit, dont l'auteur est Dieu, le lit du menuisier et celui du peintre. Seul l'Idée de lit est vraie, le menuisier ne fait que copier. Quant au peintre, il recopie l'apparence du lit du menuisier.

Dans un autre texte, *Le Sophiste*⁷, Platon fait la distinction entre deux types d'imitation : l'imitation-copie, qui consiste à produire une copie fidèle du modèle, mais qui ne cherche pas à le remplacer et l'imitation *eikastique*, qui cherche à remplacer le modèle, c'est elle qui cherche à faire illusion : pour Platon, l'œuvre d'art ne peut remplacer l'objet ou le concurrencer qu'en faisant illusion. Il en conclut qu'il existe quatre degrés de connaissance au niveau épistémologique : l'intelligence (*episteme*) à laquelle seuls quelques rares élus parviennent en s'affranchissant de leur sens, puis la raison (*dianoia*) ou connaissance mathématique qui travaille de manière hypothético-déductive, puis la croyance (*pistis*) qui fait que

⁷ Platon, *Le Sophiste*: 235b–263c.

nous croyons ce que nos sens nous donnent à percevoir, qui confond le sensible et l'être et qui amène à la constitution de la doxa, opinion commune faite de préjugés. Vient enfin l'illusion de sens (*eikasia*) qui fait que l'on confond les images avec les choses qu'elles représentent.

En résumé pour Platon, l'œuvre d'art et l'image sont par essence incapables de pouvoir manifester un absolu. Elles ne touchent que le sensible et ne peuvent pas par nature atteindre l'être ou la vérité. Face à la pensée intellectuelle, au logos, l'art est condamné à n'être que pure apparence et donc à être rejeté. On en a parfois conclu que, pour le philosophe, le texte était supérieur à l'image. C'est oublier que Platon avait une vision très nuancée de l'intérêt de l'écrit : si, d'un côté, il appelle de ses vœux la parole et la communication orale qu'il pratique lui-même dans ses promenades maïeutiques avec ses disciples, d'un autre côté, il condamne fortement l'écrit dans *Phèdre*⁸ où il présente le mythe de Teuth. Teuth est un savant qui vient présenter à son roi l'invention de l'écriture et qui, au lieu d'être récompensé comme il le croyait, se voit sévèrement tancé sur les conséquences de son invention : fainéantise des hommes, perte de la mémoire, suffisance apportée par un faux savoir, gaspillage de l'accès des connaissances à tous, ... Écriture et image se trouvent donc rejetées par Platon pour des raisons différentes.

Aristote a une approche beaucoup plus nuancée. Pour lui, l'art n'est ni une copie de la nature, ni une copie des apparences. Dans la *Physique*⁹, il développe l'idée que l'art ne prétend pas imiter rigoureusement la nature, mais qu'il veut rivaliser avec elle. Ce qui l'amène à dire, dans la *Poétique*¹⁰, que non seulement l'art est philosophique, mais qu'il permet d'avoir accès à ce que nous cache la nature et ce que l'observation naturelle ou empirique des phénomènes ne nous révèle pas. Une restriction est néanmoins à apporter : bien qu'Aristote parle de l'art, il ne mentionne que la poésie comme forme artistique. Comme son maître, il distingue différents types d'activités humaines : celles en vue d'une fin (*poiésis*) qui sont dans les domaines de la fabrication, de la technique, celles qui sont de l'ordre de l'action morale et politique (*praxis*) et celles visant à la connaissance pure

⁸ Platon, *Phèdre*, XX

⁹ Aristote, *La Physique*, XX

¹⁰ Aristote, *ibid.*, livres 4 et 9.

(*théoria*). Cette taxinomie se distingue de celle de Platon à la fois par le fait que chez Aristote la *praxis* remplace la *dianoia*, mais surtout par le fait qui nous intéresse particulièrement que rien ne distingue l'artisan de l'artiste.

En résumé, les deux philosophes de l'Antiquité ont des positions très antagonistes sur l'image et/ou l'art : Platon affirme que l'image est tromperie, car seul le monde des Idées est réel, que l'artiste, producteur des images, est un ignorant alors que pour Aristote l'art peut amener à une meilleure connaissance.

4. L'aniconisme des religions monothéistes

Dans la religion juive, c'est dès *La genèse* (1 26-27) qu'est évoquée la création de l'homme à l'image de Dieu ; le *Décatalogue* (20-4 et 5) pour sa part affirme : « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. » et ajoute « Tu ne te prosterner point devant elles, et tu ne les serviras point ... ». Le judaïsme voulait s'opposer au paganisme et au chamanisme qui voyaient dans la nature un ensemble d'objet (les astres, les sources, les bois, ...) susceptibles d'être adorés et en conséquence il combattait toute forme de reproduction de ces éléments païens. C'est la grande force des religions monothéistes de concentrer l'activité des croyants sur un objet unique, Jahvé/Dieu/Allah, et en conséquence de combattre les représentations qui offrent autant de variations possibles de l'unicité. Le catholicisme primitif va emprunter au judaïsme non seulement les textes, mais aussi cette opposition à l'image. Cependant, l'association entre le pouvoir romain et l'iconographie impériale qui l'accompagne (Gamboni 2002), d'une part, et l'église, d'autre part, qui va se traduire par la conversion de l'empereur à la nouvelle religion, va peu à peu faire disparaître cet interdit au profit d'une utilisation de l'image destinée autant à donner une vision prestigieuse de l'institution qu'à récupérer des croyances païennes, à défaut de pouvoir les éradiquer, pour les orienter dans le sens désiré. On comprend pourquoi plus tard l'église catholique a abandonné l'interdit vétérotestamentaire dans ses dix commandements. L'islam a, pour sa part, repris cet interdit, même si son application n'a pas été toujours

constante¹¹. Le Coran ne mentionne pas explicitement une opposition à l'image ; en revanche, il est très clair sur le rejet fort de l'idolâtrie : le prophète, à son retour de La Mecque, fait détruire les idoles et interdit à ses proches de conserver des représentations visuelles. Le livre saint insiste également sur la dimension transcendante de Dieu et le rejet de l'image de Dieu qui en découle. D'autres formes très riches de la représentation visuelle (calligraphie, arabesques, formes géométriques, ...) vont remplacer l'image et visent à solliciter une imagination active, créatrice (Corbin 2003), à conserver une image vivante, vraie, qui va mener le croyant à propre vérité plutôt qu'à lui imposer une vision extérieure.

5. L'iconoclasme byzantin

Les premiers historiens qui se sont intéressés aux 8^{ème} et 9^{ème} siècles dans l'empire romain d'orient ont principalement retenu la destruction des images, ces icônes représentant Dieu ou les Saints, d'où le nom d'iconoclasme qui a été donné à deux périodes, de 730 à 787 et de 813 à 843. Pourquoi ? Il est plus facile de résumer un ensemble de luttes pour le pouvoir, d'oppositions idéologiques ou de concurrences financières avec un objet concret et visible comme l'image que de détailler la complexité d'une situation aux nombreux protagonistes et aux enjeux multiples. D'autre part, comme le souligne Horst Bredekamp (1975 : 229), « Bilderstreit ist nicht mehr vornehmlich ideologische Auseinandersetzung wie in der Spätantike, sondern Bestandteil und Mitinitiator sowohl der Ausbildung wie der Austragung gesellschaftlicher Widersprüche. [...] Nicht mehr die ideologische Besetzung macht nun die vorwiegende Bedeutung des Bildes aus, sondern seine Geltung im konkret-ökonomischen und im politischen Bereich [...] ». Pour l'Eglise d'Orient, l'icône a une dimension sacrée et permet le lien avec la présence divine au même titre que les textes sacrés. Les opposants des images n'étaient pas contre le Christ, mais contre l'adoration des images et la richesse et le pouvoir qui en découlaient : ils critiquaient le fait que les croyants ne faisaient plus la différence entre le

¹¹ On connaît par exemple des miniatures perses mettant en scène le prophète Mahomet et notamment une le montrant, de manière un peu paradoxale, faisant détruire les idoles dans un lieu de prière.

modèle et sa représentation. Ils ont ainsi souligné le fait que l'image et son adoration s'étaient développées sans jamais avoir été questionnées ou théorisées par la hiérarchie de l'Église. L'ambiguïté du texte, produit par le Concile de Nicée II et censé résoudre la question, montre bien son embarras, voire son incapacité à la régler.

L'histoire contemporaine, notamment Grabar (1984) et Cormack (1993), a revisité cette période et a retenu la présence de nombreuses forces : le clergé, l'empereur, les paysans, l'armée. Sur le terrain, les grandes propriétés foncières de l'Église sont face aux lopins de terre des petits paysans, du point de vue politique c'est une opposition entre état et église, au niveau militaire, on est proche de la guerre civile entre l'armée et les nombreux moines. C'est une véritable lutte de classe (Bredekamp 1975 : 203) qui se développe et qui va prendre l'image comme enjeu. L'image n'est pas tant la cause de l'affrontement que la forme que prend l'opposition. Beaucoup plus que l'image, c'est le clergé qui gagne et va gérer ses terres comme il l'entend, asseoir son pouvoir au détriment de l'armée, de l'Empereur et des paysans.

6. L'image, enjeu de la Réforme et de la Contre-réforme

Les destructions des tableaux, des statues et autres bas-reliefs par les protestants sont une des caractéristiques qui a le plus marqué les esprits de l'époque de la Réforme. Pourtant, les textes des grands réformateurs n'évoquent cette question qu'à la marge. Luther pense que les images ne sont ni bonnes ni mauvaises en soi, c'est leur usage qui est déterminant. Peter Jezler (2001) résume le point de vue du théologien en disant qu'elles sont « adiaphora », c'est-à-dire ni utiles, ni nuisibles. Si Zwingli et Calvin ont été plus sévères face aux images, on ne peut que constater que les premiers textes du Français ne mentionnent pas le problème et on a plutôt l'impression qu'il a réagi aux premières destructions.

Les spécialistes contemporains (Bredekamp 1975; Gamboni 1994, 1997, 2002; Christin 1991) sont à peu près d'accord sur la place à accorder à ce combat dont l'image fut un des enjeux les plus visibles. Avec la destruction matérielle des images, les protestants pouvaient montrer leur différence. Olivier Christin (1991) raconte comment les statues qui avaient été installées dans la rue pour forcer les protestants à s'agenouiller

et donc pour les humilier ont été parmi les premières à être profanées. Plus la réaction des catholiques était violente devant le sacrilège, plus les réformés pensaient plaire à Dieu en détruisant ces idoles. Autre élément important : les découvertes faites lors de travaux sur le parvis de la cathédrale de Berne à la fin du 20^{ème} siècle ont mis à jour de nombreuses statues volontairement endommagées, mais dans une certaine logique (Dupeux, Jezler & Wirth, 2001) : ce sont principalement les visages qui ont été mutilés. C'est la preuve que ce n'est pas l'image en elle-même qui a dérangé les protestants, mais l'utilisation de l'image pour représenter de la divinité. Comme le souligne Olivier Christin (1991), « la mutilation laisse deviner des intentions : elle en conserve le message et le rend intelligible ». D'ailleurs la destruction a trouvé ses limites dans la raison : les vitraux des églises n'ont pas toujours été cassés, car leur remplacement aurait été trop onéreux et trop compliqué.

Le fait que la production artistique va s'orienter vers les intérieurs bourgeois dans les régions protestantes, aux Pays-Bas par exemple, est un autre signe que l'image n'est pas refusée pour elle-même, mais pour son rôle dans la représentation divine. Si, d'un point de vue théorique, en réaffirmant la nécessité de détruire les images de la divinité, les réformateurs revenaient aux sources des grandes religions monothéistes, ils pouvaient avoir aussi d'autres préoccupations en tête : en prônant l'abolition des indulgences, ils attaquaient autant un dévoiement doctrinal qu'une pratique commerciale. « Après l'abolition des festivités consacrées aux saints, l'année compta trente jours ouvrables de plus. [...] Désormais tous les efforts économiques visèrent à la productivité et à l'efficacité en ce monde. » (Jezler 2001 : 27).

Les responsables de la Contre-réforme n'ont pas eu la tâche facile (Bredenkamp 1975) : à la fois ils ne pouvaient plus encourager les abus liés à l'image qui avaient été si bien mis en avant par les protestants, mais ils ne pouvaient pas non plus abandonner l'usage de l'image, puisqu'ils se refusaient dans le même temps à apprendre à lire au peuple pour qu'il puisse s'édifier lui-même à partir des textes sacrés. Ils devaient aussi trouver une voie entre le commandement qui condamne l'image et « l'incarnation du Christ autorisant l'image du Christ fait homme » (Goliot-Lété 2006 : 179). Voulant garder son rôle d'intermédiaire entre Dieu et le peuple et donc son pouvoir, le clergé catholique a trouvé une solution (Christin

2001) qui a consisté à vouloir en même temps expliquer la pensée du Christ par des images et l'usage que le peuple devait avoir de ces images. Ce renvoi à une sorte de mode d'emploi des images ne paraît pas très convainquant dans le contexte de l'époque, mais il devient très important pour la période contemporaine.

7. De l'original à la production industrielle

Dans la perspective choisie de mettre en avant des tensions à propos de l'image, l'époque industrielle apporte une dimension nouvelle, car c'est au sein même des zéloteurs de l'image que va naître le conflit. L'image existait déjà sous des formes variées : religieuses ou laïques, uniques ou en petites séries comme cela a été souligné dans l'introduction. Avec l'imprimerie, elle s'était développée d'abord sous forme de *Flugblätter*, de canards (les ancêtres de la presse à sensation), de calendrier, d'almanachs, puis comme livre. La presse va encore accroître sa diffusion, notamment avec la baisse du prix du journal tout au long du 19^{ème} siècle (Cazenave & Ulmann-Mauriat 1995) qui va favoriser sa diffusion. Cette démocratisation de l'image est évidente lorsqu'on considère la tradition du portrait de famille : autrefois apanage des classes très aisées sous forme de peinture, il s'embourgeoise, au sens concret du terme, avec la photographie au cours du 19^{ème} siècle : de nombreux photographes ont fait ainsi fortune en parcourant les villes de province et répondant au désir de la bourgeoisie locale de marquer son statut. Au siècle suivant avec la démocratisation de l'appareil photo initiée par Kodak, le phénomène a atteint les classes populaires par imitation. C'est justement cette invention de la photographie et un peu plus tard, celle du cinéma, qui ont suscité des oppositions : la polémique a fait rage autour d'un éventuel statut artistique. Peut-on considérer ces produits issus de nouveaux médias comme art ? Ce n'est pas l'image en soi qui est mise en question ; les arguments essentiels des opposants tournent autour de la part de la machine dans le processus de création et le caractère reproductible du produit. Bien sûr, il faut faire la part des corporatismes dans les discussions, mais le problème de fond reste. Au siècle suivant, la question n'est toujours pas réglée puisque Walter Benjamin (1926) fait paraître son ouvrage sur l'art à l'époque de sa reproductibilité où, tout en critiquant la perte de l'aura de l'œuvre d'art, il voit des aspects positifs

dans la culture de masse à la différence par exemple d'un Adorno (1995). Il ne s'agit pas ici de recommencer le travail d'explication que les historiens de l'art ont très bien fait, mais de montrer qu'une fois de plus l'image est au centre d'une polémique. Cette fois, ce n'est plus entre ses défenseurs et ses critiques, mais au sein même de ses partisans entre ceux qui privilégient l'image artistique et ceux qui favorisent l'image dans son ensemble, entre une vision d'une culture savante et celle d'une culture de masse. On pourrait dire qu'à partir de la fin du 19^{ème} siècle, il y a eu déplacement de la polémique: l'image, en tant que média est acceptée, au moins dans la culture occidentale, sa valeur épistémologique est acquise (Latour & Weibel, 2002), c'est sa nature, son usage et son intérêt qui sont discutés.

8. Les intellectuels contemporains et l'image

Pour la période contemporaine, les polémiques à propos de l'image sont aussi nombreuses qu'intéressantes: que ce soit le système éducatif qui a méconnu la télévision pendant des décennies sous prétexte que la seule vraie culture est celle des livres, que ce soit les cinéphiles qui chérissent le cinéma d'auteur au public choisi et honnissent les productions hollywoodiennes à grand public ou les débats qui sont menés autour d'une possible dimension artistique de la publicité, on ne peut contester l'actualité de la question. Là encore, les dimensions de cet article ne permettent pas d'offrir une vision complète: deux penseurs contemporains français seront choisis à titre d'exemple des arguments actuels en faveur et contre l'image. Il s'agit de Régis Debray (1992) et de Serge Tisseron (1996, 2002, 2004).

Le premier synthétise sa pensée par rapport à l'image dans son ouvrage *Vie et mort de l'image* et notamment dans un petit appendice où il développe douze thèses. Il décrit trois systèmes de croyance qui mettent chacun en relief l'importance d'un média: la logosphère platonicienne où seule l'Idée est importante et qui s'exprime par la parole, la graphosphère cartésienne qui se fie «aux objets visibles, mais à condition de bien construire avec ordre et mesure et de bien poser les équations» qui s'exprime par l'écriture et la vidéosphère où «qu'importe les Idées et la méthode pourvu que les images soient bonnes». Régis Debray concède aux images leur accessibilité à tous contrairement aux mots, mais souligne immédiatement le revers de cette qualité: si toutes les cultures ont le même

langage, de quoi vont-elles parler? Il leur reproche également l'absence d'une dimension méta-iconique qui permettrait aux images de s'analyser comme le langage peut s'analyser grâce à sa fonction métalinguistique. Il insiste surtout sur le poids qu'exerce le média sur notre vision du monde: « nous avons l'esthétique, la morale et la politique de nos prothèses [...] Le sujet reçoit comme implacable et naturel ce qui est artificiel, construit par ses propres dispositifs. » L'argument le plus fort est enfin, sans doute, celui de l'équation visuelle « le visible = le réel = le vrai ». Pour Régis Debray, il se met en place un « terrorisme de l'évidence » de l'image qui se fait au détriment de l'imaginaire, de l'utopie et de la dimension temporelle. On est très proche de l'opposition platonicienne à l'image.

A l'inverse, Serge Tisseron n'hésite pas à prendre le contre-pied du courant de pensée dominant parmi les intellectuels qui tend à critiquer fortement toute image qui n'a pas une ambition esthétique. La seule énumération du titre de certains de ses ouvrages éclaire déjà son point de vue: *Le bonheur dans l'image*, *Les bienfaits des images* ou *La télé en famille, oui*. Cela ne veut pas dire que le psychiatre-psychanalyste accepte l'image sans discernement, tout au contraire, il montre entre autres comment les images nous fascinent à cause de notre désir de savoir, de notre narcissisme et de notre besoin d'appartenance à un groupe. Afin de profiter des bienfaits de l'image et de résister à ses méfaits, il propose plusieurs voies: d'abord insister sur la dimension « point de vue » de toute image, s'entraîner à relever les failles dans les images, reconnaître la dimension éminemment subjective de la compréhension des images. « La possibilité de nous émouvoir pour de vrai pour des choses que nous savons pertinemment être fausses. » (Tisseron 2002: 16), la proximité déclenche l'intérêt et la distance permet l'abandon (Tisseron 2002: 19). C'est donc moins la nature du spectacle qui importe que le regard que nous portons sur lui (Tisseron 2002: 40).

9. Conclusion: Les trois pouvoirs liés à l'image

Ce très rapide parcours à travers les siècles montre à la fois des récurrences, mais aussi des divergences. L'image comme grand système de médiation a été utilisée très tôt dans l'histoire et son usage s'est répandu au fur et à mesure des possibilités techniques. La mobilité de plus en plus grande des

individus, le coût de production et de diffusion de plus en plus bas des images, le perfectionnement technique croissant au niveau de la création ou de la réception de l'image ont facilité son essor et sa multiplication. Aussi loin que l'on puisse remonter, l'image a été opposée à d'autres systèmes de signification comme la parole ou l'écrit, elle a été critiquée pour ses modes de production de sens ou pour ses usages. L'histoire a vu des groupes s'opposer jusqu'à la mort sur des questions d'image. Mais il faut faire la part des choses et différencier entre l'image comme forme artistique, l'image comme système de représentation et l'image comme copie de la réalité. Les iconoclasmes ont des raisons et des formes variées. Ils peuvent être religieux, politiques, économiques ou idéologiques, l'un n'excluant pas l'autre. Olivier Christin (1991) souligne qu'ils peuvent être seulement « destructeurs » – comme c'est le cas, par exemple, pour les Talibans qui ont fait exploser les statues géantes de Buddha à Bamyane le 8 mars 2001 – ou aussi « reconstructeurs » quand la Révolution française transforme l'église Sainte Geneviève en Panthéon en mars 1791. Qui est à l'origine de destructions d'images ? Il peut s'agir d'un mouvement global de la population – par exemple, tout peuple qui est libéré ou se libère de l'emprise d'un occupant étranger -, comme cela peut être l'affaire d'un petit groupe qui a le pouvoir : par exemple, le déboulonnage le 9 avril 2003 de la statue de Saddam Hussein dans Bagdad par les troupes américaines. Ces images qui sont détruites le sont comme attributs ou expression de l'ancien pouvoir pour symboliser la mise en place d'un nouveau pouvoir. Leur destruction même est à son tour l'objet d'images qui sont elles aussi « utilisées à des fins politiques et/ou symboliques » (Gamboni 1994)¹². Que le nouveau symbole n'arrive pas toujours à créer une nouvelle réalité, de nombreux peuples « libérés » l'ont appris à leurs dépens et, à l'heure où nous écrivons, les Irakiens sont toujours dans l'attente d'un nouveau pouvoir stabilisé.

Comme système signifiant, l'image permet d'affirmer des vérités, de faire sens, de dire le pouvoir et ce pouvoir s'est manifesté et se manifeste encore aujourd'hui à trois niveaux : celui de la production, celui de la diffusion et celui de la compréhension.

¹² De manière paradoxale, ces destructions d'images sont à l'origine de nombreuses autres images : pour parfaire leur objectif politique, elles sont la plupart du temps largement mises en scène et médiatisées.

9.1. *Le pouvoir de produire les images*

Toutes les réflexions qui ont précédé ont nécessité un accès libre à de nombreuses images, à des textes en relation avec des images, à des travaux scientifiques dont les auteurs ont pu eux-mêmes accéder librement à des sources, des archives et publier tout aussi librement leurs résultats. On sait quelles formes peuvent prendre les réécritures de l'histoire dans les périodes totalitaires¹³. Par la force de l'analogie qui lui est reconnue par beaucoup, l'image a été et est l'objet de nombreuses sollicitudes. Pendant longtemps, l'analphabétisme de la très grande majorité de la population a été doublé par une très grande difficulté à produire des images : absence de formation, coût de la production sont les principales raisons de ce frein. Produire des images et des textes a été l'apanage d'une élite qui a constitué des réseaux de communication : les routes romaines qui étaient largement réservées au pouvoir politique, militaire et administratif, les messageries du Moyen Âge qui sont à l'origine des services postaux en Europe et qui ont été mises place par les banquiers, soucieux d'obtenir rapidement et de manière confidentielle des informations importantes pour leur activité professionnelle. Les artistes, formés dans des ateliers italiens, puis hollandais, français ou autres, voyagent, attirés par les cours et les mécènes ; ils peignent, sculptent, dessinent pour les grands de ce monde. La presse qui se développe à partir du 17^{ème} siècle en Europe est principalement textuelle. Dans les églises, le peuple s'éduque en regardant les images et en écoutant les commentaires du prêtre.

Avec la baisse du coût de la presse résultant de l'industrialisation et les progrès de l'instruction publique, le 19^{ème} siècle va marquer un tournant : l'image devient accessible à un plus grand nombre et en plus grande quantité. Mais il faut attendre le 20^{ème} siècle pour que le grand public passe du statut de consommateur à celui de producteur d'images. Si la peinture et le dessin nécessitent un apprentissage, la technique va permettre à tout un chacun de produire des images : Kodak, puis d'autres sociétés, ont largement contribué à démocratiser la création d'images. Ces images certes

¹³ Dans le film *1984* tiré du roman éponyme de G.O. Wells, on se rappelle la célèbre réplique d'un responsable d'un système totalitaire qui est en train de détruire une photographie, dernière preuve de l'existence d'une réalité que le pouvoir a fait disparaître "a photograph?, which photograph?".

étaient de l'ordre de la sphère privée et y restaient, mais elles ont modifié la perspective, elles ont contribué à la désacralisation du média (Flichy 2004) : du portrait peint de l'ancêtre trônant dans la salle d'apparat, on est passé à la photo dans le portefeuille. Le numérique, que ce soit par l'abaissement du coût de la production ou la facilité de la diffusion, a marqué encore un nouveau tournant : le coût quasi nul de la photographie, une fois le matériel acheté, a multiplié le nombre de photos et fait de tout un chacun un créateur possible.

9.2. Le pouvoir de les diffuser ou de ne pas les diffuser

Fabriquer des images est la première étape de l'acquisition du pouvoir de l'image, les diffuser est la seconde. On peut distinguer deux niveaux, celui des anciennes technologies de diffusion (presse, radio, télévision en diffusion terrestre) et les plus récentes (télévision en diffusion satellitaire, Internet).

Les médias traditionnels ont été depuis leurs débuts tiraillés entre liberté et censure. Leur marge d'autonomie est plus ou moins grande selon les régimes politiques, selon les époques. Si l'industrialisation a permis le développement de la diffusion, elle n'a pas garanti les conditions de sa diffusion. Le choix des images, celui des commentaires qui les accompagnent, est déterminé par la marge de liberté d'expression accordée par le pouvoir, par les intérêts et la volonté des responsables de la diffusion, par les choix idéologiques affirmés ou cachés. De nombreux exemples dans l'histoire montrent l'efficacité de la censure, en période de guerre comme en période de paix, à cause de la dimension matérielle des médias : en contrôlant le papier et les émetteurs de télévision, on peut contrôler la quasi-totalité de l'information et donc des images diffusées.

La circulation des images ne connaît en revanche guère de limites avec Internet et ses capacités croissantes en termes de débit : que ce soit de manière ciblée par envoi ou de manière ouverte par site ou blog, des milliards de photos sont disponibles : photos d'une fête d'anniversaire d'une adolescente du Kentucky, d'un révolutionnaire d'Amérique centrale masqué ou d'un couple japonais en voyage de noces à Paris, tout est visible sur Internet. Sphère privée et sphère publique, photos esthétiques et photos ratées, photos montrant des « beaux » objets et photos porno-

graphiques s'y mélangent et sont accessibles à tous. On peut avec Didi-Hubermann (2006: 38) penser que cette masse est un des moyens de cacher l'image. Il n'en reste pas moins que pour la première fois l'image est visible par presque tous et peut être diffusée par presque tous, c'est une réelle démocratisation. Cela ne doit pas occulter les problèmes posés par le fossé numérique entre pays riches et les autres, entre pays démocratiques et les autres, mais on ne peut nier le fait que jamais dans toute l'histoire la diffusion d'information – l'image fait partie de l'information – n'a été aussi facile pour tout un chacun. Que cette nouvelle donne exige un cadre de réglementation pour éviter les excès, cela paraît évident : à toute nouvelle liberté correspond un apprentissage de son usage. Le problème législatif est cependant nouveau : les conceptions des libertés d'opinion, de presse sont différentes d'un pays¹⁴ à l'autre, les législations nationales sont tout aussi variées, alors que les utilisateurs ne connaissent pas de frontières. Si certains en profitent pour avoir des activités illégales, d'autres en font un instrument de communication au sens noble du terme. En Europe occidentale, l'évidence de la liberté des images comme celle des textes peut finir par occulter le fait que de nombreux pays dans le monde ne bénéficient pas de cette liberté. On pourrait proposer d'utiliser l'usage public de l'image comme baromètre du degré de liberté que les gouvernants accordent à leurs citoyens. Mais trop de libertés dans ce domaine peut mener au crime comme le montrent les affaires de pédophilie.

9.3. Le pouvoir de les comprendre

Même dans une situation de production et de diffusion idéales de l'image, un problème n'est pas résolu, c'est celui de sa compréhension. Il se situe à deux niveaux, celui de son auteur et celui de son lecteur. Les nombreux émetteurs de l'image ont en effet des devoirs vis-à-vis d'elle. Ce serait un des éléments d'une éthique de l'image : de même qu'un texte a besoin d'éléments d'accompagnement concernant sa date, son origine, son contexte, d'une mise en perspective, de même une image devrait permettre d'identifier son auteur, de donner ses conditions de production et

¹⁴ Même en Europe de l'Ouest, des différences importantes existent entre les régimes de fonctionnement de la presse.

de diffusion, en un mot il faudrait que chaque image soit accompagnée d'un appareil textuel aidant à sa compréhension.

Un lecteur, pour sa part, doit être capable de lire un texte ou une image et nous n'envisageons pas une simple perception physiologique en parlant de lecture. Il s'agit d'avoir une réelle compétence de déchiffrement des différents éléments de l'image. Il faut malheureusement constater qu'aucun pays, à notre connaissance, n'a introduit un apprentissage systématique de la lecture des images ; seules quelques initiatives individuelles ou des mesures très générales souvent noyées dans un vague apprentissage des médias ont été prises. Tout se passe comme si la cécité des citoyens face à l'image était doublée d'une cécité des gouvernants face à la cécité de leurs concitoyens. Cette affirmation ne signifie pas que les individus soient désarmés face aux images, cette vision d'un récepteur passif a été balayée par la recherche (Dayan 1996), mais ils manquent d'un appareil d'analyse. De même que l'école apprend non seulement à lire, mais aussi à comprendre des textes et à comprendre comment ils signifient, de même elle devrait avoir la même volonté pour l'image.

Ces vingt-cinq siècles d'histoire montrent donc une image légitimée ou combattue par les pouvoirs, qu'ils soient religieux, politiques, militaires ou intellectuels, mais surtout une iconocratie, c'est-à-dire un pouvoir fondé sur l'empire du regard et de la vision (Mondzain 1996). On ne peut que constater la multitude des cas où l'image se trouve au centre des confrontations. Dans le débat des idées, toute critique n'est pas loin de l'éloge et Dario Gamboni (2002) et Horst Bredekamp (1975) sont d'accord pour souligner l'un « the mutual dependance of iconoclasm and iconophily » et l'autre la « ständige Dialektik zwischen Bildablehnung und Bildbejahung ».

Références

- ADORNO, THEODOR (1995). *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck.
- ARISTOTE. *La physique*.
- ARISTOTE. *La poétique*.
- ANATI, EMMANUEL (1997). *Die Höhlenmalerei: die Bilderwelt der prähistorischen Felskunst*. Zürich : Benziger.
- BENJAMIN, WALTER (1976). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

- BIBLE. Ancien Testament, Génèse, Décalogue.
- BOURDIEU, PIERRE (1986). *La distinction. Critique du jugement social*. Paris: Editions de minuit.
- BREDEKAMP, HORST (1975). *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BREDEKAMP, HORST (2005). *Le déclin du néo-platonisme*. Saint-Pierre de Salerne: Gérard Monfort.
- CAZENAVE, ELISABETH & ULMANN-MAURIAT, CAROLINE (1995). *Presse, radio et télévision en France de 1631 à nos jours*. Paris: Hachette.
- CHRISTIN, OLIVIER (1991). *Une révolution symbolique: l'iconoclasme huguenot et la Réforme*. Paris: Editions de Minuit.
- CLOTTES, JEAN (2000). *Le musée des roches*. Paris: Seuil.
- CORMACK, ROBIN (1993). *Icônes et société à Byzance*. Paris: Gérard Monfort.
- CORBIN, HENRY (2003). *Le paradoxe du monothéisme*. Paris: L'Herne.
- DAYAN, DANIEL & KATZ, ELIHU (1996). *La télévision cérémonielle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DEBRAY, REGIS (1992). *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- DELLUC, GILLES & BRIGITTE (2003). *La vie des hommes de la préhistoire*. Rennes: Ed. Ouest-France.
- DIDI-HUBERMANN, GEORGES (2006). *Penser les images*. Nantes: Editions Cécile Defaut.
- DUPEUX, CECILE; JEZLER, PETER & WIRTH, JEAN (éds.) (2001). *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*. Zürich: Verlag NZZ.
- FLICHY, PATRICE (2004). *Une histoire de la communication moderne*. Paris: Ed. de la découverte.
- GAMBONI, DARIO (1994). *Die Zerstörung der kommunistischen Denkmäler als Bildersturm. Historische und typologische Fragestellungen in Bildersturm in Osteuropa – Die Denkmäler der kommunistischen Ära im Umbruch. ICOMOS – Hefte des deutschen Nationalkomitees XIII: 19–28*.
- GAMBONI, DARIO (1997). *The Destruction of Art: Iconoclasm et Vandalism since the French Revolution*, New Haven/London: Reaktions books/Yale University Press.
- GAMBONI, DARIO (2002). *Potential Images*. London: Reaktion books.
- GAMBONI, DARIO (2002). *Image to Destroy, Indestructible Image*. Dans: BRUNO LATOUR & PETER WEIBEL (éds.). *Iconoclasm: Beyond the Image Wars*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. Cambridge et London: MIT Press.
- GOLIO-LETE, ANNE & ALII (2006). *Dictionnaire de l'image*. Paris: Vuibert.
- GRABAR, ANDRE (1984). *L'iconoclasme byzantin: Le dossier archéologique*. Paris: Flammarion.
- JEZLER, PETER (2001). *Des bonnes oeuvres à l'iconoclasme réformateur*. Dans: C. DUPEUX, P. JEZLER & J. WIRTH (éds.). *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*. Zürich: Verlag NZZ.
- LATOUR, BRUNO & WEIBEL, PETER (éds.) (2002). *Iconoclasm: Beyond the Image Wars*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. Cambridge et London: MIT Press.

- LEROI-GOURHAN, ANDRE (1992). *L'art pariétal: langage de la préhistoire*. Grenoble: J. Millon.
- LORBLANCHET, MICHEL (2006). *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*. Paris: Errance.
- MEHL, DOMINIQUE (1996). *La télévision de l'intimité*. Paris: Seuil.
- MONDZAIN, MARIE-JOSEE (1996). *Image, icône, économie*. Paris: Seuil.
- MOULIN, RAYMONDE (1995). *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion.
- PEIRCE, CHARLES (1987). *Textes fondamentaux de sémiotique*. Paris: Klincksieck.
- PLATON. *La République*.
- PLATON. *La Physique*.
- PLATON. *Phèdre*.
- TISSERON, SERGE (1996). *Le bonheur dans l'image*. Paris: Les empêcheurs de penser en rond.
- TISSERON, SERGE (2002). *Les bienfaits des images*. Paris: Odile Jacob.
- TISSERON, SERGE (2004). *La télé en famille, oui!*. Paris: Bayard Jeunesse.
- VANHEUGTEN, SJAAR (1995). *Images radiographiques des tableaux de Vincent Van Gogh*. Amsterdam: Collection du Musée Van Gogh.
- WARNKE, MARTIN (1973). *Bilderstürme*. Dans: M. WARNKE (éd.). *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. München: Hanser: 7–13.
- WHITLEY, DAVID S. (2005). *Introduction to Rock Art Research*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- WIRTH, JEAN (2001). *Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au Concile de Trente*. Dans: C. DUPEUX, P. JEZLER & J. WIRTH (éds.). *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*. Zürich: Verlag NZZ.