

LA CULTURE VISUELLE DU XIX^E SIÈCLE : HIGH AND LOW

Bernard Vouilloux (Université Sorbonne Paris 4)

Émergence d'un questionnement

L'intérêt que nous portons à l'histoire matérielle, à la « culture » des époques révolues, aux manières de vivre et de sentir qui avaient cours incite à se demander ce que les hommes du XIX^e siècle pouvaient *voir* en sortant dans la rue, en lisant les quotidiens et les revues, en fréquentant les foires et les kermesses, les expositions et les salles de spectacles, les bibliothèques et les cabinets de lecture, de quels objets ils s'entouraient chez eux, dans quels réseaux de pratiques et de savoirs ils les inséraient, étant entendu que cet environnement visuel aura d'abord été celui des grandes villes et que l'on ne voyait pas la même chose autour de 1900 (année où se tint à Paris une Exposition universelle mémorable) qu'autour de 1820 (époque des panoramas et des premiers passages). Dans le temps même où il inventait des moyens de reproduction qui allaient assurer aux images une diffusion à grande échelle (lithographie, photographie, photogravure...), le XIX^e siècle se trouva confronté à un problème d'une ampleur inédite, celui de la hiérarchisation culturelle des artefacts visuels. Ainsi y aurait-il eu, serait-on tenté de penser, d'un côté, la « peinture », celle qui était conservée dans les musées (de création récente) comme celle qui s'exposait régulièrement au Salon, et, de l'autre, les « images »¹ : gravures à deux sous, lithographies pour albums de *keepsake*, caricatures de presse (comme on les comprend au XIX^e siècle), illustrations de romans, magazines illustrés, affiches de réclame, vignettes à collectionner, etc. Ce n'est pas aussi simple. Certains peintres (souvent représentés dans la littérature de fiction : le Pierre Grassou de Balzac, Garnotelle dans *Manette Salomon* des frères Goncourt, Fagerolles dans *L'Œuvre* de Zola...) recherchèrent les suffrages d'un vaste public et ne négligèrent aucun moyen pour y parvenir : scènes domestiques aguichantes à la Biard, participant de la peinture « juste milieu » (selon l'expression de Léon Rosenthal), élaboration de formules picturales anticipant la reproduction par la photographie (l'œuvre de Gérôme diffusée par le marchand Goupil)... Inversement, les recherches menées par les premiers folkloristes et la curiosité qui poussa beaucoup d'écrivains et d'artistes, tels Champfleury et Courbet, vers les arts

¹ Le terme est pris ici dans son sens médiologique (représentation iconique à exemplaires multiples) et non dans son sens sémiotique (représentation tenue pour « ressemblante » dans un système figuratif déterminé, selon la définition que j'ai proposée ailleurs).

populaires font apparaître que bien des motifs ou des figures tenus pour caractéristiques de ces derniers pouvaient provenir, par des voies parfois tortueuses, de la culture savante.

Ces institutions (le musée) ou ces événements institutionnels (le Salon), ces techniques (la lithographie, la photographie), ces types d'objets strictement iconiques (la caricature) ou associant médium verbal et médium iconique (le *keepsake*, le roman illustré, l'affiche), s'ils balisent, à divers titres, ce qui forme l'environnement visuel de la société française au XIX^e siècle, engagent donc pour cette même société la question de leur hiérarchisation. Pour l'historien, ce sont les principales implications esthétiques, sociologiques, épistémologiques, de cette mutation qu'il convient d'examiner, le « regard-sur » devant reconstruire le « regard-de ». Se pose dès lors à lui une question de méthode : quels instruments mobiliser ?

L'analyse de ces institutions, de ces événements, de ces techniques, de ces objets a donné lieu en France à des travaux qui relèvent principalement de l'histoire littéraire, de l'histoire de l'art et de cette discipline plus récente à laquelle on donne le nom d'histoire culturelle². L'accueil que les chercheurs ont réservé à ces questions depuis au moins une trentaine d'années participe d'un renouvellement de leurs objets et de leurs problématiques qui vise à cerner ce que l'on pourrait appeler un fait culturel total. C'est en effet à partir des années 1980 que la recherche universitaire a commencé à travailler de manière systématique sur les illustrations, la photographie, les spectacles, les expositions universelles, etc., ouvrant ainsi de nouveaux espaces d'intelligibilité à côté de ceux qui ont longtemps concentré l'essentiel des études littéraires et de l'histoire de l'art sur la seule exégèse des corpus auctoriaux consacrés.

Une telle ouverture a sans nul doute été rendue possible par les échanges interdisciplinaires qu'avait favorisés la période antérieure en incitant des champs disciplinaires solidement structurés, comme ceux de l'histoire littéraire et de l'histoire de l'art, à accueillir des questionnements venus de la sociologie ou de l'anthropologie culturelle (on pensera aux travaux de Marc Soriano et de Pierre Francastel). Remontant encore plus loin, il serait loisible de repérer l'impulsion de ce renouvellement dans la focalisation de l'historiographie d'orientation marxiste sur les enjeux sociaux et politiques liés à la vie culturelle (au sens large), et en particulier aux expressions littéraires et artistiques : en attestent, par exemple, plus encore que ceux d'un Frederick Antal, d'un Arnold Hauser ou d'un Giulio Carlo Argan, les travaux pionniers de Walter

² On trouvera un aperçu de ces travaux dans la seconde section de la bibliographie ci-dessous (qui inclut ceux qui relèvent des *Visual Studies*). La première section propose une sélection des études relevant des *Visual Studies* et de champs connexes. La bibliographie donne les références complètes des ouvrages et articles des auteurs dont le nom, dans le texte, est suivi d'un astérisque ainsi que des titres mentionnés en abrégé dans les notes.

Benjamin* sur les passages parisiens et sur Baudelaire, avec tous les aléas dus à une réception après-coup, ou l'essai décisif de Meyer Schapiro* sur Courbet et l'imagerie populaire.

Recourir à la notion de « culture visuelle » et à la problématique du *high and low* pour aborder cet ensemble de questions revient toutefois à les placer d'emblée dans une perspective très particulière dans la mesure où l'une et l'autre expressions renvoient à des courants importants de la recherche et de l'enseignement dans les pays anglo-saxons et dans les pays appartenant à leur sphère d'influence³. Les pages qui suivent se proposent de situer brièvement ces divers courants, puis d'en esquisser une lecture critique aux fins de voir en quels termes les différentes strates de la production et de la réception culturelles étaient appréhendées au XIX^e siècle et en quels termes nous pouvons les analyser.

Le champ des Visual Studies et la question du high and low

L'expression de « culture visuelle », qui traduit « *visual culture* », est associée pour nous à ce qu'il est convenu d'appeler les *Visual Studies* ou encore les *Visual Culture Studies*, qui sont entrées dans les programmes d'enseignement universitaire américains dans les années 1990 (le tout premier date de 1989). On fait remonter l'apparition des *Visual Studies* à des travaux – comme ceux de Laura Mulvey* sur le cinéma – qui ont émergé une vingtaine d'années plus tôt, William J. Thomas Mitchell* en étant considéré comme le théoricien le plus connu et le plus influent (son premier livre, *Iconology*, publié en 1986, n'a été traduit en français qu'en 2009). C'est lui qui a plaidé pour la spécificité d'un sous-champ, celui des *Image Studies*, au motif que la notion de culture visuelle déborde de toutes parts l'étude des seuls supports iconiques, pour autant qu'elle engage aussi des questionnements sur les approches de la perception, qu'elles soient psychanalytiques, phénoménologiques, cognitives ou neurologiques. Au « *pictorial turn* » décrit et prescrit par Mitchell* en 1994 répond au même moment sur le continent l'« *iconic turn* » de Gottfried Boehm*, constitutif d'une « science des images » (*Bildwissenschaft*)⁴. L'autonomisation d'un autre secteur de recherches, les *Word and Images Studies*, sanctionnée par la création d'une association en 1987⁵, est

³ La place notable qu'occupent, dans la première section de la bibliographie, les « introductions » et les anthologies est un indice de la très forte pénétration de ce type d'approches dans les universités nord-américaines et anglaises, où elles sont réservées aux étudiants *undergraduate*.

⁴ William J. Thomas Mitchell*, *Picture Theory*, pp. 11-34 (« The Pictorial Turn ») ; Gottfried Boehm*, « Die Wiederkehr der Bilder ». Pour un état comparatif des *Visual Studies* et de la *Bildwissenschaft*, voir l'article de Keith Moxey*.

⁵ Association of Word and Image Studies / Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image (IAWIS/AIERTI). On remarquera le souci qu'ont les universitaires américains de donner un *nom* à ce qu'ils *disent* : la multiplication de ces étiquettes « métathéoriques », le surplomb du savoir par le faire-savoir ne sont peut-être pas étrangers aux différents malentendus qui embrouillent le « dialogue transatlantique », comme en attesteraient

une autre conséquence des remaniements qu'ont connus alors la recherche, puis l'enseignement universitaire, principalement dans les pays anglo-saxons, mais aussi en Europe du Nord.

Les travaux qui s'inscrivent dans le champ des *Visual Studies* se sont réclamés très tôt des figures marquantes de ce que l'on appelle outre-Atlantique la « *French Theory* » (par exemple, Lacan et Luce Irigaray, pour Mulvey*), références qu'elles partageaient en partie (dans les années 1970) avec un courant apparu antérieurement, en Grande-Bretagne, les *Cultural Studies*. Celles-ci, brillamment promues par des auteurs comme Richard Hoggart*, Raymond Williams* et E. P. Thompson*, s'étaient donné au départ pour objet l'ensemble des modes de vie des classes laborieuses anglaises, dans lesquels les images avaient leur place. Si leur horizon premier était celui de la politologie et de la sociologie marxistes, vues au prisme critique de la nouvelle gauche anglaise (*New Left*), c'est dans les années qui suivirent la création, en 1963, du Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies qu'elles greffèrent sur cette base culturaliste des apports venus du structuralisme et de la sémiologie (Greimas), portés alors par la *French Theory*, et de la théorie politique de Gramsci, à laquelle elles reprirent la notion d'hégémonie. À partir des années 1980, les *Visual Studies* comme les *Cultural Studies* furent confrontées à des problématiques nouvelles – études féministes, études sur la race, le genre (*gender*), la sexualité (*gay and lesbian, queer*), les relations de pouvoir (*post-colonial*), etc. –, qui sur certains points recoupaient leurs interrogations et sur d'autres les discutaient ou les contestaient, le fonds théorique étant assuré alors par les penseurs français dits « poststructuralistes » (Derrida, Foucault, Baudrillard, Bourdieu...), ainsi que par les figures de proue qui avaient émergé des campus américains (Gayatri Chakravorty Spivak, Avital Ronell, Judith Butler...)⁶. L'enchevêtrement des thématiques et des disciplines (Mitchell* théorisant même le champ des *Visual Studies* comme « *de-disciplinary exercise* ») ne cesse ainsi de remodeler le paysage des *Humanities* en le faisant éclater entre ce que les détracteurs de cette évolution nomment « *Everything Studies* »⁷.

La notion de culture visuelle n'est pourtant pas l'apanage de ces courants théoriques, comme le montre d'ailleurs l'examen des références qui donnent leur armature argumentative aux

encore les destins américains du *Deconstructionism*. La gestion des carrières universitaires, poussant à cette confusion entre publication et publicité, subordonnant les idées au *marketing*, ne peut que favoriser l'apparition de nouveaux courants (qui rendrait nécessaire une actualisation de l'ouvrage que François Cusset* leur a consacré en 2003).

⁶ Sur le versant continental, les champs traversés par Mieke Bal* depuis les années 1980 (poétique des genres, narratologie, approches féministes, *Word and Images Studies*...) reflètent bien ce croisement des problématiques.

⁷ Voir, par exemple, la tribune de Timothy Burke (Swarthmore College), « Cooper v. Rowling », sur son blog – URL : <http://blogs.swarthmore.edu/burke/blog/2007/08/06/cooper-v-rowling/>. James Elkin*, quant à lui, réclame davantage de rigueur. Pour un état récent du champ, voir l'ouvrage collectif qu'il a codirigé, *Theorizing Visual Studies : Writing Through the Discipline*, publié en 2012. En juillet 2011, il a organisé, avec Sunil Manghani et Gustav Frank, à l'École de l'Art Institute de Chicago, un séminaire significativement intitulé « *Farewell to Visual Studies* ».

ouvrages de deux auteurs volontiers mis en avant par les tenants des *Visual Studies*, Michael Baxandall* (pour ses travaux sur la culture visuelle de l'Italie des XIII^e et XIV^e siècles) et Svetlana Alpers* (pour ses travaux sur la culture visuelle des Pays-Bas au XVII^e siècle), qui participent avec Linda Nochlin* (dans une perspective féministe), Michael Fried* (dans une perspective formaliste) et Timothy Clark* (dans une perspective marxiste) de ce que l'on appelle parfois la *New Art History* : chez les uns et les autres, c'est de l'exploration de vastes corpus textuels et iconiques qu'ont émergé des problématiques qui donneront ensuite leur point de départ aux *Visual Studies*. S'il fallait entreprendre la généalogie de la notion (exercice auquel se livrent beaucoup d'auteurs), il apparaîtrait tout d'abord qu'elle se trouve occuper une place importante dans l'œuvre d'Ernst Gombrich, qui s'est intéressé notamment au dessin d'enfant et à la caricature (intérêt partagé par Ernst Kris, lui aussi issu de l'école viennoise d'histoire de l'art) et qui, en s'attachant à démonter le mythe de l'« œil innocent », porté au XIX^e siècle par Ruskin entre autres, a mis en évidence, dans le droit fil de la théorie de la *Gestalt*, la façon dont les systèmes de représentation se construisent à l'aide de schémas visuels acquis à la faveur d'apprentissages⁸. Même un historien de l'art comme Panofsky, qui passe pour le défenseur (et quasiment le parangon) d'une conception humaniste et logocentrique de l'histoire de l'art, a élargi la base de son iconologie en la faisant porter sur l'ensemble des « arts visuels » (comme l'indique le titre du recueil d'essais qu'il publia en 1955 à New York)⁹ : une pauvre gravure anonyme peut ainsi entrer dans les réseaux intericoniques que mobilise la lecture iconologique des œuvres du « grand art ». Mais c'est sans nul doute chez Warburg que la notion de culture visuelle se dessine le plus nettement pour la première fois, comme le montre notamment son tout dernier travail, pour le *Bilderatlas Mnemosyne*, dont certaines planches juxtaposent des reproductions d'œuvres d'art (tableaux, sculptures, gravures), des timbres-poste et des dessins ou des photographies tirés de la presse¹⁰. Épistémologiquement, il est donc légitime de soutenir que la notion de culture visuelle (bien différente, on l'a compris, de celle de culture artistique) s'enracine pour partie dans le XIX^e siècle, et ce n'est nullement un hasard si les diverses reconfigurations de l'histoire des images entreprises sur le continent depuis une trentaine d'années, en France avec Georges Didi-

⁸ Ernst Hans Gombrich, « L'art et l'imagerie à la période romantique » (1949), *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, trad. de l'anglais par Guy Durand, Mâcon, Éditions W, 1986, pp. 217-228 ; *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale* (1960), nouv. éd. augmentée, trad. de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1987.

⁹ Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »* (1955), trad. de l'anglais (USA) par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁰ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke, mit Claudia Brink, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, 2te Abt., t. II, 1, Berlin, Akademie Verlag, 2008.

Huberman*, dans les pays de langue allemande avec Hans Belting*, Horst Bredekamp* ou Gottfried Boehm*, promoteurs d'une *Bildwissenschaft*, renouent avec le programme warburgien d'une anthropologie des images.

Quant à la distinction du *high and low*, elle trouve elle aussi son premier contexte, comme son nom l'indique clairement, dans la sphère anglo-saxonne, où elle est débattue au sein de deux champs distincts : les *Cultural Studies* et la philosophie de l'art. Dans la manière dont les *Cultural Studies* ont traité cette question, une évolution est perceptible. Dans un premier temps, des chercheurs comme Richard Hoggart* mirent l'accent sur la déculturation subie par la classe ouvrière anglaise dans les années 1950 du fait de son exposition à l'industrie culturelle de masse nord-américaine. Cette vision « pessimiste », proprement critique, recoupait celle des théoriciens de l'École de Francfort, Adorno et Horkheimer, qui avaient commencé à travailler sur ces questions dès le lendemain de la guerre, l'un et l'autre ayant pu se familiariser avec la *Kulturindustrie* au cours de leur exil américain¹¹. La convergence mérite d'être signalée, car les tenants des *Cultural Studies* témoignaient en général à l'égard de cette lecture critique du marxisme d'une méfiance au moins égale à celle de la *New Left* à l'égard de la pensée marxiste orthodoxe. Il sera néanmoins reproché plus tard à l'École de Francfort d'avoir défini la culture de masse en des termes exclusivement négatifs – ceux notamment de l'aliénation –, le grand art étant érigé en norme, dans la mesure où il était considéré comme le seul vecteur d'émancipation de par la réflexivité critique qu'il implique : en bref, Francfort jouait Schoenberg contre le jazz¹². Aussi, dans les phases suivantes de leur développement, les *Cultural Studies* allaient-elles de plus en plus mettre l'accent sur les stratégies positives par lesquelles les classes dominées peuvent s'approprier cette culture de masse, cette « culture du pauvre », cette « sous-culture », et par là construire leur identité en se formant leur propre culture, une culture populaire (il est permis d'établir un parallèle avec le tout dernier travail de Michel de Certeau sur l'« invention du quotidien »)¹³. Dans ce contexte, l'oscillation entre industrie culturelle de masse (imposée par le capitalisme d'un côté, subie passivement de l'autre) et culture populaire (en tant qu'activement appropriée par les classes populaires) n'est évidemment par fortuite – il sera nécessaire d'y revenir.

La philosophie de l'art a également pris part à ce questionnement. Il n'est pas inutile de rappeler à cet égard que si les *Cultural Studies* se sont développées dans des départements de

¹¹ Voir notamment Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Dialectique de la raison : fragments philosophiques* (1947), trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, en particulier le chapitre « Industrie culturelle, l'*Aufklärung* comme tromperie des masses ».

¹² Ce grief sera aussi adressé aux travaux de Bourdieu sur la photographie, « art moyen », et sur la distinction.

¹³ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.

littérature, de littérature comparée et d'histoire, particulièrement poreux à la *French Theory*, la philosophie de l'art, aux États-Unis comme en Angleterre, a traditionnellement pour cadre institutionnel les départements de philosophie, dans lesquels les courants analytiques sont largement dominants. Il n'empêche que, de ce côté-là aussi, une évolution est perceptible. Pendant longtemps, l'esthétique analytique, comme du reste l'esthétique continentale, a surtout travaillé à partir d'exemples tirés du grand art. Les arts populaires ou les arts de masse, quand ils étaient convoqués, l'étaient dans la perspective du questionnement classique (kantien) sur l'évaluation ou l'appréciation des œuvres, puis, plus récemment sur les bénéfices cognitifs ou éthiques qu'il est possible d'en tirer¹⁴, et en général le débat *high-low* se soldait au bénéfice du *high*. Certes, un Stanley Cavell pouvait travailler sur un objet aussi peu académique que la comédie hollywoodienne du remariage¹⁵ ; Nelson Goodman pouvait soutenir que « la plupart des œuvres d'art sont mauvaises¹⁶ » et que la question de leur valeur se voyait accorder encore une trop grande place en esthétique. C'est toutefois au cours des années 1980 que s'est amorcée une reconsidération de ces questions, avec des philosophes comme Richard Shusterman* (*Pragmatist Aesthetics*, 1992, traduit la même année sous le titre *L'Art à l'état vif*), qui se réclame, comme Cavell d'ailleurs, de la pensée pragmatiste d'un Dewey, ou Noel Carroll*, dont le livre *A Philosophy of Mass Art*, publié en 1998, a marqué, on le verra, un jalon important. En France, le questionnement de Carroll* a eu pour écho les travaux menés par Roger Pouivet* et entamés par son livre *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, publié en 2003.

Redéfinitions

Les propositions des *Cultural Studies* et de la philosophie analytique de l'art peuvent-elles nous aider à mieux comprendre la culture visuelle du XIX^e siècle ? Les instruments et les méthodes qu'elles mettent en circulation appellent, pour commencer, un certain nombre d'ajustements définitionnels.

Tout d'abord, il convient de clarifier les rapports entre une conception culturaliste, et donc extensive de la culture (comme ensemble de cadres et de modes de vie), et une conception normative, qualifiée par ses détracteurs d'« élitiste », distinction qui passe dans la langue

¹⁴ Pour une discussion de ces questions, voir Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

¹⁵ Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* (1981), trad. de l'anglais (USA) par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1993.

¹⁶ Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action* (1984), trad. de l'anglais (USA) par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Éd. de l'Éclat, 1996, p. 49.

allemande par celle qui oppose *Kultur* et *Bildung*. Dans tous les cas, quels que soient les objets et la période étudiés, il ne saurait être question de *projeter* sur eux les catégories et les conflits axiologiques du présent : il s'agit bien plutôt d'*objectiver* les critères qui, dans les sociétés concernées, président à la production des valeurs, décident de la valeur des objets et du plus ou moins grand degré de légitimité des pratiques eu égard aux normes véhiculées par la culture dominante. En second lieu, il est souhaitable d'opérer une discrimination entre les usages descriptifs et les usages axiologiques du terme *art*, qui n'a pas le même sens, au XIX^e siècle, selon qu'il renvoie, d'un côté, aux arts populaires ou aux arts appliqués (en un sens qui est celui du grec *tekhnê*), et de l'autre, à Delacroix ou à Courbet (en un sens qui est celui des « beaux-arts »). Là encore, il ne s'agit pas de promouvoir des catégories ou des critères, mais d'explicitier leurs modes de formation, d'inculcation et de diffusion.

Au terme de ce double examen on différenciera donc 1^o) les habitus culturels des classes populaires (comme, au XIX^e siècle, la fréquentation des foires), 2^o) les phénomènes qui relèvent d'une culture visuelle non iconique (comme, toujours au XIX^e siècle, la littérature sur le rêve ou bien les politiques de conception, d'aménagement et de décoration des espaces urbains), 3^o) ceux qui relèvent plus spécifiquement de l'usage des images matérielles, des représentations iconiques (de l'imagerie d'Épinal ou des vignettes photographiques de la collection Félix Potin aux tableaux exposés au Salon), 4^o) d'autres, enfin, qui concernent plus étroitement les objets (textes ou artefacts visuels) qui sont nommés « artistiques » (si l'on s'en tient à une définition institutionnelle de l'art, avec George Dickie)¹⁷ ou qui sont, pour reprendre la distinction de Genette, constitutivement ou conditionnellement artistiques¹⁸.

En dernier lieu, il importe surtout de distinguer entre culture (ou art) populaire et culture (ou art) de masse. Selon Noel Carroll* et Roger Pouivet*, X est une œuvre d'art de masse si et seulement si elle satisfait conjointement les trois conditions suivantes : 1^o) c'est une œuvre d'art à instances multiples (un CD ou un DVD, par exemple) ou à types (la série télévisée policière) ; 2^o) elle est produite et diffusée par une technologie de masse (le cinéma, la radio, la télévision, la reproduction numérisée, Internet) ; 3^o) par ses formes narratives, par les sentiments qu'elle cherche à provoquer, par son contenu, elle est accessible au moindre effort et au premier contact par le plus grand nombre, c'est-à-dire par un public qui n'a suivi aucune formation particulière pour la recevoir.

¹⁷ George Dickie, *Art and the Aesthetic : An Institutional Analysis*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1974.

¹⁸ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.

Du côté des *Cultural Studies* comme de la théorie critique de l'école de Francfort, on s'accorde généralement à situer l'apparition de l'industrie culturelle de masse (*Kulturindustrie*) ou des arts de masse (*mass art*) au milieu du XX^e siècle, l'Amérique libérale ayant pris le relais après 1945 des essais prometteurs déployés auparavant à Moscou, Rome et Berlin dans le « formatage » des esprits par les moyens de la presse, de la radio, du cinéma, de l'iconographie, des parades militaires et des mises en scène du pouvoir¹⁹. Il serait par conséquent totalement anachronique de mobiliser ces notions pour rendre compte des mutations que connaît le XIX^e siècle²⁰. Cela étant, il ne fait aucun doute que ce même siècle aura vu se mettre en place des régimes techniques de reproduction et de diffusion qui posent les conditions d'apparition des arts de masse, comme en témoignent l'essor de la presse à partir de la monarchie de Juillet, les techniques de reproduction ou de production des images, l'importance croissante de la « réclame » (dans les journaux, sur les murs des villes), etc.

Il est donc clair que l'industrie culturelle de masse ne saurait se confondre avec la « culture populaire » ou l'« art populaire ». Habituellement, et c'est encore le cas dans nombre de disciplines, on considère comme telles des expressions construites et transmises *par* le peuple et *pour* le peuple. Moyennant une détermination dudit « peuple » qui resta longtemps grevée par des présupposés d'origine « romantique » (authenticité, spontanéité, naïveté, etc.), c'est bien ainsi qu'on l'entend au XIX^e siècle tant en Allemagne, avec la constitution du corpus du *Knaben Wunderhorn* par Arnim et Brentano, qu'en France avec le début des études folkloristes ou les travaux « archéologiques » de Champfleury sur les faïences patriotiques de la Révolution ou l'imagerie populaire. Mais il est également possible de considérer comme « populaires » l'ensemble des dispositifs qui mettent à la disposition d'un vaste public certaines productions de l'art dit d'élite, par l'édition ou par l'exposition. Enfin, il est nécessaire de faire droit à une acception que les *Cultural Studies* ont mise en évidence à partir du moment où elles ont insisté sur les stratégies d'appropriation et d'auto-construction des classes populaires et sur la façon dont même les produits de l'industrie culturelle de masse sont susceptibles de faire l'objet d'une acculturation populaire. Entendue en ce dernier sens, la culture populaire ne renvoie pas seulement à un corpus défini génétiquement et génériquement (contes, légendes, coutumes...), mais aussi à un ensemble d'attitudes comportementales, d'*habitus* de réception et de manières de faire dans le rapport au monde, et en particulier à l'égard des objets de la haute culture : les

¹⁹ Un modèle de ce type d'analyse est l'ouvrage d'Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

²⁰ C'est tout le problème posé par l'extension en amont de la notion d'intermédialité, apparue dans les années 1990.

réinterprétations populaires de la culture savante sont après tout un phénomène depuis longtemps observé dans d'autres périodes historiques et d'autres aires culturelles.

Pour approcher les conflits axiologiques dans lesquels est prise la production culturelle du XIX^e siècle, différentes perspectives doivent être mises en jeu : la *culture* étant comprise dans son acception tantôt culturaliste, tantôt normative, il convient de différencier la *culture visuelle*, la *culture iconique* et la *culture artistique* et d'articuler dans la notion de *culture populaire* ses trois niveaux, *génétique* (la culture produite et/ou transmise par les couches populaires), *didactique* (la culture pour le peuple) et *comportemental* (dans les rapports effectifs au monde).

Sachant par ailleurs que c'est aussi durant cette période que se mettent en place les outils techniques qui permettront à terme l'apparition d'une industrie culturelle de masse au milieu du XX^e siècle, sommes-nous assurés de disposer de tous les éléments qui entrent dans la composition de l'univers culturel du XIX^e siècle ? Pour en rester à la littérature, entre une littérature de statut électif, s'inscrivant dans le « régime vocationnel » décrit par Nathalie Heinich*, et une littérature populaire, en quelque sens qu'on l'entende – une littérature du peuple (assez rare, si l'on s'en tient à l'auto-édition) ou une littérature mise à disposition du peuple (par l'édition) parce que considérée comme étant à sa portée –, toute sa place doit être faite à la notion de divertissement (*entertainment*) : entre Victor Hugo, dont certains titres, vite populaires, ont fait en un sens un écrivain populaire, et Agricol Perdiguier, il nous faut penser la place, dans l'édition, la presse, les cabinets de lecture, les bibliothèques privées qui fut celle d'auteurs comme Paul de Kock, Paul Féval, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, Georges Ohnet, etc. La catégorie qu'il faudrait circonscrire recouvre peu ou prou ce que Sainte-Beuve, dans son célèbre article de 1839, nommait la « littérature industrielle »²¹. Une littérature, disait-il, qui semble n'obéir à aucune autre nécessité que celle de constituer pour son auteur une source intarissable de revenus – attitude qu'il imputait à Balzac, et là se trouve justement le point faible de son analyse, car la correspondance de Baudelaire, de Zola, de bien d'autres montre que ce souci ne leur fut pas étranger. Bien plus justes sont les deux autres éléments du diagnostic de Sainte-Beuve : l'un qui met cette littérature en relation avec le développement de la presse – « ce bruyant rendez-vous, ce poudreux boulevard de la littérature du jour²² » – et avec le développement concomitant de l'annonce, puis de la réclame ; l'autre qui fait état de l'« invasion de la démocratie littéraire ».

²¹ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « La littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 4^e série, XIX, 1^{er} septembre 1839, pp. 675-691.

²² Id., *ibid.*, p. 681, ainsi que la citation suivante.

Une fois admise l'équivalence entre la « littérature industrielle » et une littérature de divertissement, la conséquence à en tirer s'impose d'elle-même : à la différence d'œuvres littéraires exigeantes comme *Les Misérables*, qui peuvent être de grands succès populaires sans appartenir à proprement parler à la littérature diffusée auprès des classes populaires jusqu'au milieu du XIX^e siècle (comme la Bibliothèque bleue et la littérature de colportage), les produits de ladite « littérature industrielle » – ce n'est pas leur faire injure que de le remarquer – satisfont presque complètement deux des critères dégagés par Noel Carroll* dans sa définition du *mass art* : ils procèdent par types et, par leurs structures, leur topique, par les émotions qu'ils cherchent à susciter, ils sont en mesure de satisfaire non pas peut-être le plus grand nombre de consommateurs – il faut déjà qu'ils sachent lire –, mais un ensemble significatif de lecteurs. La notion de littérature de divertissement pourrait être étendue à tout un secteur de la production théâtrale, depuis le vaudeville jusqu'au théâtre de boulevard, qui retiennent depuis quelque temps l'attention des chercheurs : bien que l'obstacle de la lecture tombe, la diffusion est néanmoins plus limitée.

Si elle dissipe l'équivoque attachée à l'adjectif « industriel », la notion de divertissement a également le mérite de correspondre parfaitement à tout un ensemble de manifestations de la vie culturelle française au XIX^e siècle, relevant plus particulièrement de la sphère visuelle ou iconique, comme les dioramas et panoramas, la pantomime, le tableau vivant, les vues stéréoscopiques, le cinéma, (les guides de Paris publiés à partir des années 1840 peuvent donner une idée de cette « offre culturelle » très diversifiée)²³, manifestations dont certaines sont d'autant plus intéressantes qu'elles s'inscrivent dans un parcours de déclassement (comme Julius von Schosser le montra de manière magistrale avec son étude sur le portrait en cire²⁴ et comme j'ai essayé de le faire pour le tableau vivant, qui passe en quelques décennies des salons de l'aristocratie cultivée aux spectacles de cabaret et de music-hall) ou dans des stratégies de requalification (comme on le

²³ « Un coup d'œil, même rapide, aux éditions successives des guides de Paris, depuis leurs débuts dans les années 1840 jusqu'à la fin de la Belle Époque, suffit à révéler cette évidence : les loisirs et les divertissements prenaient une place toujours plus grande dans la vie parisienne. Les guides de la capitale – leur multiplication est à elle seule un signe de temps libre – comportaient des notices consacrées aux loisirs et aux spectacles de plus en plus importantes, tandis que celles concernant les sites historiques et les monuments célèbres restaient inchangées (or visiter de tels lieux est aussi, bien sûr, une forme de loisir). À la fin du siècle, la vie de Paris, si l'on doit en juger d'après les guides, était dominée par les activités suivantes : une variété infinie de théâtres, l'opéra, l'opéra-comique, le vaudeville, les music-halls, les cafés-concerts, les cafés, les restaurants, les bals populaires, les cirques, les champs de courses, les promenades (dans les rues comme dans les parcs et jardins), les magasins, et les excursions le long de la Seine et dans les faubourgs, excursions qui pouvaient avoir pour but la baignade, le canotage, les guinguettes au bord de l'eau, les bals, les pique-niques ou de simples promenades » (Robert L. Herbert, *L'Impressionnisme. Les plaisirs et les jours* [1988], trad. de l'anglais [USA] Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 1988, p. 59). Référence que je dois à Frédéric Martin, que je remercie.

²⁴ Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire* (1911), trad. de l'allemand par Édouard Pommier, Paris, Macula, 1997.

voit avec l'intérêt qui pousse vers la pantomime des auteurs comme Gautier, Nerval, Champfleury ou Victor Marguerite).

Objectivation vs projection

Ces ajustements, aussi nécessaires soient-ils, ne résolvent pas l'une des difficultés que pose l'étude de la culture visuelle : elle réside dans la juste appréciation des facteurs techniques, des dynamiques économiques et des enjeux socio-politiques qui sont à prendre en considération si l'on veut comprendre la perception que les hommes du XIX^e siècle pouvaient avoir des mutations en cours.

La France de la Restauration vit s'affirmer deux tendances : l'une, régie par l'économie de marché, visait logiquement à l'expansion de celui-ci ; l'autre, animée par les idées répandues par la Révolution, puis endiguées par l'Empire, tendait tout aussi logiquement à l'élargissement de l'espace des libertés. Ces deux tendances furent compatibles aussi longtemps que les revendications politiques libérales convergeaient avec les intérêts économiques (par l'« alliance objective » entre le libéralisme politique et le libéralisme économique), comme c'est particulièrement net dans le secteur de la presse avec l'apparition du *Journal des Débats* ou du *Globe*, ce dernier défendant, dans les domaines de la littérature et des arts, les positions des romantiques ; l'apparition d'une presse satirique, avec *La Silhouette*, préfiguration de *La Caricature*, allait dans le même sens : tous ces organes de presse avaient pour ennemi commun les lois de censure qui bridaient leur essor. Dans ce premier moment, on voit très bien comment les progrès techniques de l'imprimerie et de la reproduction des images (lithographie) purent servir conjointement les desseins du libéralisme économique et du libéralisme politique. Mais comment ne pas remarquer que les deux courbes ne pouvaient indéfiniment se confondre ? C'est en effet à partir du moment où la recherche d'un plus grand profit, inhérente à la loi du marché, nécessitera que soit obtenue l'adhésion d'un public encore plus nombreux que pourra s'organiser dans le champ des idées et des arts une dissidence qui prendra la forme de ce que l'on commencera à appeler dans les années 1830 l'« avant-garde ». On comprend du même coup comment la démocratie, en tant que règne de l'opinion majoritaire, y compris la « démocratie littéraire » dont parle Sainte-Beuve, put susciter des réserves même chez un libéral comme Tocqueville et comment la critique qu'en opérèrent un Baudelaire ou un Flaubert les inclina à épouser une posture d'individualisme aristocratique qui allait donner ses traits à une conception de la

littérature comme activité symboliquement dominante et économiquement dominée²⁵. C'est en effet sous le Second Empire que s'élargit la fracture entre l'Art majuscule et l'industrie du divertissement. C'est également durant les décennies suivantes que se dessine ce que l'historienne américaine Suzanne Berger a caractérisé comme une « première mondialisation » (*first globalization*), favorisée par la circulation des informations et des capitaux, et dont les politiques de colonisation ne sont qu'un aspect²⁶. Tandis que beaucoup dénoncèrent l'abrutissement des foules par le journalisme et l'édition, il se trouva néanmoins tout au long du siècle des acteurs importants de ce monde, acquis aux idées saint-simoniennes ou républicaines, comme Hetzel, comme Larousse, pour soutenir la pertinence du projet émancipateur, porté également par ces figures, tel Louis-Gabriel Gauny, mises par Jacques Rancière au centre de ses travaux postalthussériens²⁷.

Des conflits axiologiques suscités par le déclin des arts et traditions populaires, par l'apparition des classes ouvrières et d'un prolétariat urbain, par l'expansion d'une littérature de divertissement et d'arts de divertissements, il n'en manque donc pas au XIX^e siècle. Je me suis borné ici à en cerner quelques aspects, en essayant d'abord de montrer comment les travaux réalisés sur le continent depuis plus d'un demi-siècle pouvaient recouper sur certains points les propositions défendues dans les pays anglo-saxons et ailleurs²⁸ depuis l'apparition des *Cultural Studies* et l'expansion des *Visual Studies*. A donc été totalement laissée de côté la question du point de vue axiologique qui peut être le nôtre, en France, sur toute cette partie de la production culturelle qui jusqu'à présent n'entre pas dans les programmes de l'enseignement secondaire, ni dans ceux des premier et deuxième cycles universitaires, ou qui n'y entre qu'au titre de « données contextuelles ».

Pour en rester à l'enseignement supérieur, deux questions peuvent être débattues. La première conduit à se demander si la vocation de l'Université, dans ses missions d'enseignement, est d'établir et de transmettre un canon ou bien si elle est d'aider ceux qu'elle forme à construire

²⁵ On reconnaît la thèse soutenue par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Éd. du Seuil, 1992.

²⁶ Suzanne Berger, « Puzzles from the First Globalization », in Miles Kahler et David Lake (dir.), *Politics in the New Hard Times : The Great Recession in Comparative Perspective*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2013.

²⁷ Voir *Louis-Gabriel Gauny : le philosophe plébéien*, éd. Jacques Rancière, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1985. Du même auteur, voir encore *La Parole ouvrière* (en collaboration avec Alain Faure), Paris, UGE, « 10/18 », 1976 ; *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981 ; *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 1983 ; *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987 ; *Courts voyages au Pays du peuple*, Paris Éd. du Seuil, 1990. Comme Rancière y a insisté, ses travaux ultérieurs sur la « politique des images » et le « partage du sensible » s'inscrivent dans la continuité de cette archéologie de la parole ouvrière.

²⁸ L'ouvrage coordonné par James Elkins* et al., *Theorizing Visual Studies : Writing Through the Discipline*, présente une cartographie mondiale des principaux centres et de leurs relations.

un jugement autonome, en mettant à leur disposition les objets et les outils qui sont ceux du savoir en train de se construire. Par ailleurs, s'il est vrai que la recherche renoncerait à elle-même si elle devait exclure certaines catégories d'objets au motif qu'elles seraient esthétiquement moins dignes d'intérêt et donc moins légitimes, est-elle fondée, en contrepartie, à les mettre au service de théories « présentistes », pour reprendre le terme de François Hartog²⁹ ? À considérer les reformulations les plus radicales de la *French Theory* par les *Cultural Studies* et leurs divers succédanés, le soupçon vient, en effet, que la dénonciation rétroactive des différents régimes de domination, ethniques, sexuels et sociaux court le risque d'aboutir, au nom d'une critique du canon menée du point de vue des minorités, à l'édification d'un contre-canon tout aussi dogmatique que celui qu'il prétend combattre. Poser ces questions, c'est déjà y répondre : un dogme, aussi bien intentionné soit-il, n'a jamais favorisé l'émancipation des sujets ; les canons ne sont bons qu'à la guerre.

Il faut ajouter, enfin, qu'en dépit de la globalisation de la recherche, il subsiste encore des spécificités nationales, dont la raison doit être recherchée non dans on ne sait quelle identité culturelle transhistorique, mais tout simplement dans l'histoire économique, sociale, politique, institutionnelle, des pays dans lesquels chaque tradition universitaire a pris corps : ces spécificités peuvent expliquer que la France, au cours de ces trente dernières années, se soit trouvée moins exposée que des pays comme l'Angleterre (du fait du tropisme anglo-saxon) ou même l'Allemagne (du fait de la brutale interruption due au nazisme) aux problématiques massivement raffinées sur les campus américains (lesquels lui retournaient en quelque sorte, passée par leur filtre, une partie du matériau de pensée qui avait été élaboré dans les années 1960 et 1970) et s'est montrée globalement soucieuse de ne pas faire de l'étude du passé un enjeu, quand ce n'est pas un otage, des « luttes » du présent. Certains peuvent s'en émouvoir, qui y voient l'indice d'une stagnation, voire d'une régression, par rapport aux « avancées » de la période précédente. Pourtant, contrairement à ce qu'ils soutiennent, la recherche française, loin d'être coupée de « ce qui se fait ailleurs », n'ignore pas qu'« il n'existe aucun document de culture qui ne soit en même temps un document de barbarie³⁰ ». Pour le meilleur, elle n'a pas encore rompu avec sa vocation *critique*, laquelle commande de faire passer au premier plan l'attention *philologique* aux objets (à

²⁹ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2003.

³⁰ Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien » (1937), trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, t. III, p. 186.

l'historicité de leurs formes), quels qu'ils soient, et le souci *philosophique* des perspectives multiples dans lesquelles l'explicitation de leurs cadres d'analyse nécessite de les replacer³¹.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie n'a aucun caractère exhaustif (les références se comptent par milliers). Elle vise seulement à donner quelques repères.

1. Sélection de travaux sur les Cultural Studies, les Visual Studies, la Bildwissenschaft, la question du high and low

- *ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983. *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, traduit de l'anglais (USA) par Jacques Chavy, Paris, Gallimard, 1990.
- *BAL, Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- *BAL, Mieke, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York and London, Routledge, 1996.
- *BAXANDALL, Michael, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, The Clarendon Press, 1971. *Giotto et les Humanistes. La découverte de la composition en peinture, 1350-1450*, trad. de l'anglais par Maurice Brock, Paris, Éd. du Seuil, 1989.
- *BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972. *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.
- *BELTING, Hans, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C. H. Beck, 1990. *Image et Culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. de l'allemand par Franck Muller, Paris, Éd. du Cerf, 1998.

³¹ Deux principes qui, me semble-t-il, sont très clairement affirmés dans le programme de l'axe « Cultures visuelles » de l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion (IRHIS, UMR 8529, CNRS-Université de Lille 3), premier du genre en France – URL : <http://irhis.recherche.univ-lille3.fr/TransversalAccueilCV.html>. Voir aussi le site dédié à la culture visuelle proposé par le Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (Lhivic, EHESS) – URL : <http://culturevisuelle.org/>

- *BELTING, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001. *Pour une anthropologie des images*, trad. de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004.
- Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* (depuis mars 2003) – URL : <http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/bildwelten>
- *BOEHM, Gottfried, « Die Wiederkehr der Bilder », in Gottfried Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Fink, 1994, pp. 11-38.
- *BOEHM, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007.
- *BOEHM, Gottfried, « Ce qui se montre. De la différence iconique », in Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, pp. 27-47.
- BOWMAN, Paul (dir.), *Interrogating Cultural Studies : Theory, Politics and Practice*, London, Pluto Press, 2003.
- *BREDEKAMP, Horst, *Theorie des Bildakts* (Frankfurter Adorno-Vorlesungen, 2007), Berlin, Suhrkamp Verlag, 2010.
- BRUNET, François, « (Re)defining Visual Studies », *InMedia*, 3, 2013, mis en ligne le 23 avril 2013 – URL : <http://inmedia.revues.org/543>
- BRYSON, Norman, HOLLY, Michael Ann, et MOXEY, Keith, *Visual Culture : Images and Interpretations*, Oxford, Polity Press, 1990.
- *CARROLL, Noel, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- *CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.
- *DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, 1990
- DIKOVITSKAYA, Margaret, *Visual Culture : The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2005.
- Eikones*, NFS Bildcritik (depuis octobre 2006) – URL : <http://www.eikones.ch/>
- *ELKINS, James, *Visual Studies : A Skeptical Introduction*, New York and London, Routledge, 2002.
- *ELKINS, James, MCGUIRE, Kristi, BURNS, Maureen, CHESTER, Alicia, et KUENNEN, Joel (dir.), *Theorizing Visual Studies : Writing Through the Discipline*, New York and London, Routledge, 2012.
- FREEDBERG, (David), *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989. *Le Pouvoir des images*, trad. de l'anglais (USA) par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998.

- *HOGGART, Richard, *The Uses of Literacy : Aspects of Working-Class Life*, London, Chatto and Windus, 1957. *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. de l'anglais par Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Présentation de Jean-Claude Passeron, Paris, Éd. de Minuit, 1970.
- HOWELLS, Richard, et NEGREIROS, Joachim, *Visual Culture : An Introduction*, 2nd ed., Hoboken (NJ), Wiley, 2011.
- JONES, Amelia (dir.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York and London, Routledge, 2003.
- Journal of Visual Culture* (depuis avril 2002) – URL : <http://www.journalofvisualculture.org/>
- KNIGHT, Deborah, « Aesthetics and Cultural Studies », in Jerrold Levinson (dir.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 783-795.
- MIRZOEFF, Nicholas (dir.), *The Visual Culture Reader*, New York and London, Routledge, 1998 (rééd. 2002).
- MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, New York and London, Routledge, 1999.
- MIRZOEFF, Nicholas, *The Right to Look : A Counterhistory of Visuality*, Duke, Duke University Press, 2011.
- *MITCHELL, William J. Thomas, *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986. *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. de l'anglais (USA) par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- *MITCHELL, William J. Thomas, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- *MITCHELL, William J. Thomas, « Que veulent réellement les images ? », in Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, pp. 211-247 (version écourtée d'un chapitre de son livre *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, pp. 28-56).
- *MITCHELL, William J. Thomas, « Je m'attendais à un silence indifférent... », entretien réalisé et traduit de l'anglais (USA) par François Cusset, *Études américaines*, 126, 2010, pp. 33-40 (à l'occasion de la publication en France d'*Iconologie*).
- *MITCHELL, William J. Thomas, *Cloning Terror, The War of Images from 9/11 to the Present*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- *MOXEY, Keith, « Visual Studies and the Iconic Turn », *Journal of Visual Culture*, 7, 2, 2008, pp. 131-146.
- *MULWAY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3, 1975, pp. 6-18.

- *NOCHLIN, Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *Art News*, January 1971, pp. 22-39 et 67-71 (repris dans *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder (CO), Westview Press, 1988, pp. 147-158).
- *NOCHLIN, Linda, « “Why Have There Been No Great Women Artists ?” Thirty Years After », in Carol Armstrong and Catherine de Zegher (dir.), *Women Artists at the Millenium*, Cambridge, MIT Press, 2006, pp. 21-32.
- NOWITZ, David, « Ways of Artmaking : The High and the Popular Art », *British Journal of Aesthetics*, 29, 1989, pp. 213-229.
- NOWITZ, David, « Aesthetics of Popular Art », in Jerrold Levinson (dir.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 733-747.
- *POUIVET, Roger, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.
- *POUIVET, Roger, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou Mineur. Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.
- *SHUSTERMAN, Richard, *Pragmatist Aesthetics : Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992. *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. de l'anglais (USA) par Christine Noille, Paris, Éd. de Minuit, 1992.
- SMITH, Marquard, *Visual Culture Studies*, Londres, Thousand Oaks (Ca), New Delhi, Singapour, Sage, 2008 (bibliographie, pp. XVI-XVII).
- STOREY, John (dir.), *Cultural Theory and Popular Culture : A Reader*, Athens, University of Georgia Press, 2000.
- STURKEN, Marita, et CARTWRIGHT, Lisa, *Practices of Looking : An Introduction to Visual Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2001 (reed. 2009).
- « Visual Culture Questionnaire », *October*, 77, 1996, pp. 25-70 (réponses de Svetlana Alpers, Emily Apter, Carol Armstrong, Susan Buck-Morss, Tom Conley, Jonathan Crary, Thomas Crow, Tom Gunning, Michael Ann Holly, Martin Jay, Thomas Dacosta Kaufmann, Silvia Kolbowski, Sylvia Lavin, Stephen Melville, Helen Molesworth, Keith Moxey, D. N. Rodowick, Geoff Waite, Christopher Wood).
- *THOMPSON, E. P., *The Making of the English Working Class*, London, Victor Gollancz Ltd., 1963.
- WALKER, John A., et CHAPLIN, Sarah, *Visual Culture : An Introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- *WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society : 1780-1950*, London, Chatto and Windus, 1958.

2. Sélection de travaux portant sur la culture visuelle en France au XIX^e siècle

- *BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk* (1928-1929, 1934-1940), hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2 Bände, 1983. *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, 1989.
- *BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, revidierte Taschenbuch-Ausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, Band I/2. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1994.
- BOUYSSY, Maité, *L'Urgence, l'Horreur, la Démocratie. Essai sur le moment frénétique français (1824-1834)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- CHARLES, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.
- *CLARK, Timothy James, *Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1973. *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, trad. de l'anglais (USA) par Anne-Marie Bony et Françoise Jaouën, Dijon, Les Presses du Réel, 2007.
- *CLARK, Timothy James, *The Absolute Bourgeois : Artists and Politics in France, 1848-1851*, London, Thames and Hudson, 1973. *Le Bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, trad. de l'anglais (USA) par Carole Iacovella, Villeurbanne, Art éd., 1992.
- *CLARK, Timothy James, *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and His Followers*, London, Thames and Hudson, 1985.
- COMMENT, Bernard, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1990. *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* (1990), trad. de l'anglais (USA) par Frédéric Maurin, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- De Géricault à Delacroix. Knecht et l'invention de la lithographie, 1800-1830*, catalogue d'exposition (L'Isle Adam, musée d'Art et d'histoire Louis Senlecq, 27 novembre 2005-19 février 2006), Paris, Somogy, 2005.
- DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- *FRIED, Michael, *Courbet's Realism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990. *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne II*, trad. de l'anglais (USA) par Michel Gautier, Paris Gallimard, 1993.
- *FRIED, Michael, *Manet's Modernism : Or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996. *Le Modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860. Esthétique et origines de la peinture moderne III*, trad. de l'anglais (USA) par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2000.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et Langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002.
- HAMON, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1995.
- HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001 ; édition revue et augmentée, 2007.
- *HEINICH, Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- KAENEL, Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996 ; réédition mise à jour, Genève Droz, 2004.
- LE MEN, Ségolène, *Les Abécédaires français illustrés du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1985.
- LE MEN, Ségolène, *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux, Société des Bibliophiles de Guyenne, 1994.
- LE MEN, Ségolène, *Seurat et Chéret. Le peintre, le cirque et l'affiche*, Paris, CNRS Éditions, 1994.
- LE MEN, Ségolène, *Le Magasin des enfants, la littérature pour la jeunesse (1750-1830)*, Montreuil, Bibliothèque Robert Desnos, 1998.
- LE MEN, Ségolène, *Daumier et la Caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008.
- LE MEN, Ségolène, « La recherche sur la caricature du XIX^e siècle : état des lieux », *Perspective*, 2009-3 (Dossier XIX^e siècle), pp. 426-460.
- LE MEN, Ségolène, et MAGNIEN, Aline (dir.), *La Statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2004.
- LE MEN, Ségolène, et RENONCIAT, Annie, *Livres d'enfants, livres d'images*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux (« Les dossiers du musée d'Orsay », 35), 1989.
- LEMOINE, Bertrand, *L'Architecture de fer. France, XIX^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 1986.

- LENOBLE, Benoît, *Le Journal au temps du réclanisme. Presse, publicité et culture de masse en France 1863-1930*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Dominique Kalifa, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2008.
- LOBSTEIN, Dominique, *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006.
- MOLLIER, Jean-Yves, SIRINELLI, Jean-François, et VALLOTTON, François (dir.), *Culture de masse et Culture médiatique en Europe et dans les Amériques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
- *NOCHLIN, Linda, « Issues of Gender in Cassatt and Eakins », in *Nineteenth Century Art : A Critical History*, New York, Thames and Hudson, 1994, pp. 255-273.
- ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- RENONCIAT, Annie, *Images lumineuses. Tableaux sur verre pour lanternes magiques et vues sur papier pour appareils de projection*, Collections du Musée National de l'Éducation, Paris et Rouen, Institut National de la Recherche Pédagogique et Musée national de l'Éducation, 1995.
- ROUBERT, Paul-Louis, *L'Image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie : 1839-1859*, Paris, Monum et Éd. du Patrimoine, 2006.
- ROUILLÉ, André, *La Photographie en France, textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.
- SCHWARTZ, Vanessa, et PRZYBLYSKI, Jeannene (dir.), *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*, New York and London, Routledge, 2004.
- STEAD, Evanghelia, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin de siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.
- THÉLOT, Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *Mosaïques, être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au dix-neuvième siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2007.
- THÉRENTY, Marie-Ève, et VAILLANT, Alain, *1836, L'An I de l'ère médiatique, analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.
- THÉRENTY, Marie-Ève, et VAILLANT, Alain, *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.
- YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.

*SCHAPIRO, Meyer, « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté » (1940-1941), trad. de l'anglais (USA) par Daniel Arasse, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 273-328.

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002.

VOUILLOUX, Bernard, *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage Éditions, 2009.

WANLIN, Nicolas, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.