

rencontre

avec Laurent

le Dictionnaire

Gervereau,

mondial

président

des images

de l'institut

des Images

CENTRE DU
G
R
A
P
H
I
S
M
E

le Dictionnaire mondial des images

Le Dictionnaire mondial des images est une évidence. Il correspond à la nécessité nouvelle de comprendre comment fonctionne l'accumulation planétaire des formes visuelles et leur circulation accélérée. Cela concerne les arts mais aussi tous les types d'images. De la préhistoire aux jeux vidéos, vous saurez l'essentiel, avec en plus une lecture visuelle directe: ici pas un sujet sans au moins une image-repère. Il innove par beaucoup d'aspects, faisant exploser les catégories et les barrières nationales. Qui penserait que, depuis la préhistoire, la création humaine a autant circulé dans ses symboles et ses moyens d'expression ?

Laurent Gervereau. Je suis ravi de me retrouver à Échirolles pour la seconde fois, à l'invitation du centre du Graphisme. Quelques mots sur mes activités afin de resituer la parution du Dictionnaire mondial de l'image. Actuellement je préside le réseau des musées de l'Europe, ainsi que l'institut des Images, et je m'occupe également du musée du Vivant qui est basé dans la grande école d'Agro (AgroParisTech, grande école en sciences et technologies du vivant et de l'environnement) premier musée international sur l'écologie et le développement durable. Pourquoi ? Parce que l'Agro était l'école de René Dumont et là se trouvent toutes les archives de ce pilier de l'écologie depuis les années vingt. On a toutes ses campagnes photos, ses notes, tout ce qu'il a fait, sa campagne électorale de 74 sur la péniche, et puis également les archives de René Dubos moins connu mais qui est l'inventeur de la notion de développement durable. Une espèce de tarte à la crème aujourd'hui, on en parle partout et n'importe quelle entreprise polluée s'en sert pour cacher ses activités douteuses. Mais c'est René Dubos qui a inventé cette notion. Une grande conférence a été organisée en 84, après sa mort, sur le développement durable, d'après ses concepts et ses idées. Ce musée du Vivant a rassemblé des collections très importantes puisque l'Agro est maintenant sur 9 sites jusqu'en Guyane, et va aussi comporter prochainement l'école de paysages de Versailles. C'est un pôle patrimonial important et en plein développement.

Un ouvrage va sortir, intitulé « D'après nature », portant sur la manière dont l'homme a interprété en fonction de ses peurs ou de ses rêves la nature. Nous lancerons également le prix de la communication équitable. Ce sera le premier prix international qui essaiera de mesurer le rapport — dans le domaine évidemment de l'écologie et du développement durable — la manière dont il y a adéquation entre le message et le produit lui-même. Il sera remis le 21 octobre 2007.

L'affiche, document d'histoire.

J'ai dirigé le musée d'Histoire contemporaine pendant 23 ans. C'est un musée sur toute l'histoire du XX^e siècle, commençant en 1870 jusqu'à aujourd'hui. Ensuite j'ai dirigé pendant un an et demi le musée du cinéma Henri Langlois qui a finalement été supprimé. Il n'y a plus de parcours général sur l'histoire du cinéma dans le bâtiment de Franck Guérin de la cinémathèque, comme l'avait fait Henri Langlois dans le Trocadéro où il y avait un parcours permanent sur l'histoire mondiale du cinéma. Mes activités au musée d'Histoire contemporaine m'ont conduit à mener un travail de recherche sur la question des images. Je vais essayer d'expliquer cette évolution. Ce qui m'a frappé quand j'ai travaillé au musée d'Histoire contemporaine, c'est que dans ce musée sur l'histoire du XX^e siècle nous avons des collections internationales de natures extrême-

ment variées puisqu'il y avait des collections d'affiches, de photos, de films, des œuvres d'art soit d'artistes importants comme Picasso, Fernand Léger, Viard, Bonnard, Valloton, soit d'artistes restés totalement inconnus ; et puis des cartes postales, des objets, enfin tout ce qu'on trouve dans un musée d'histoire. À partir de ces collections, ce musée ne faisait des expositions que sur la première guerre mondiale, et précisément sur les représentations d'artistes de la première guerre mondiale parce qu'il semblait que les témoignages d'artistes sur la guerre étaient la seule chose intéressante et suffisamment noble pour être montrée. Cela veut dire que dans cette période-là, à la fin des années soixante-dix, on considérait que seules les œuvres d'art, même dans un musée d'histoire, étaient suffisamment nobles pour être montrées. Les collections d'affiches, tout ce qui était censé être du document périphérique, n'étaient pas dignes d'être exposées.

Puis les choses ont progressivement changé. On les a montrées en haut des murs ou dans des cabinets comme quelque chose qui était simplement censé compléter la vision essentielle qui était la vision des artistes. Cela m'a beaucoup frappé, beaucoup étonné parce que la vision des artistes n'était pas forcément la vision la plus forte de ces événements, et toute la partie dite documentaire, j'entends photographies, affiches, cartes postales, dessins de presse, était quelquefois, à mon sens beaucoup plus pertinente, plus intéressante. Il y avait une forme de sectarisme « muséal » en ce qui concerne la présentation des pièces. Dans d'autres musées d'histoire au contraire, il y avait une non-sélection, c'est-à-dire qu'on était encore dans le cas de cabinets de curiosités. Tout était un peu mélangé sans aucune organisation, en fonction de l'arrivée des collections. Des silex jouxtaient des pièces de la seconde guerre mondiale, l'épée d'un homme célèbre du coin sans aucune pensée directrice. C'était ce qu'on avait collecté. Dans nos musées, dans nos musées d'histoire, une véritable sélection s'était opérée, mais une sélection en l'occurrence par l'art.

Cela m'a énormément choqué et on a commencé à construire des expositions de nature différente. Des expositions qui traitaient soit d'un support particulier : l'affiche, ou la photo ou les dessins de presse ; des expositions qui traitaient de périodes particulières : la guerre d'Algérie, la propagande sous Vichy ; des expositions comparatistes sur les Sixties en France et en Grande-Bretagne, sur l'Allemagne et la France des années vingt ; ou également des expositions sur d'autres pays : par exemple la Russie et l'URSS de 1914 à 1991. Les thématiques se sont ouvertes en pointant, comme je l'ai dit, des thématiques difficiles pour notre propre conscience nationale, comme la période de Vichy. J'ai fait une première grande exposition sur l'histoire de l'immigration en France sur 100 ans et j'ai voulu aussi que l'on fasse une exposition sur la période de la déportation et l'extermination nazie, avec les Allemands. La moitié des spécialistes étaient allemands, l'autre moitié français, ce qui n'avait jamais été fait sur ce sujet-là.

La nécessité pluridisciplinaire

Dès les premières manifestations, je me suis aperçu qu'il y avait un véritable gouffre en ce qui concerne la recherche sur ces questions, dans la mesure où lorsque je travaillais avec des spécialistes — des historiens, des historiens d'art, des sociologues — on s'apercevait que la matière même sur laquelle ils avaient travaillé la plupart du temps, était une matière écrite parce que nous étions dans une période, du XIX^e ou XX^e siècle pour laquelle nous disposons d'énormément d'archives, de documents, de pièces écrites ou orales, et évidemment cela suffisait du point de vue de la recherche pour travailler. On me proposait donc des choses écrites à mettre dans l'exposition, des ouvrages, des rapports, et de me dire « c'est absolument essentiel, il faut mettre ça », sans se rendre compte que ce propos de spécialiste pouvait ne pas être pertinent pour le visiteur. Je leur disais « Voyez pour cette exposition sur la Libération, il y a eu des artistes qui ont travaillé, il y a eu beaucoup d'affiches qui ont été produites, des photos... il faut mettre tout ça ».

Il faut montrer ce qui a formé l'opinion publique. Par ailleurs, les gens auront lu des journaux à la même époque, des journaux illustrés, ils auront vu des photos, ils sont allés au cinéma, ils ont vu des actualités cinématographiques, des fictions, ce qui signifie qu'une multiplicité de supports a été créée au même moment et a formé les opinions publiques. Ces publications, ces documents sont importants pour comprendre cette période et pour la restituer. Ainsi, peu à peu, se construisait une exposition.

Une fois l'exposition réalisée, pour restituer cette période, on s'apercevait d'une chose absolument dramatique. Aucun historien n'avait travaillé sur ce matériel et on se retrouvait avec des choses aux murs extrêmement fortes, du point de vue de la représentation, et d'un point de vue visuel extrêmement puissantes, sans que personne n'ait travaillé là-dessus. Difficile d'exposer des images et notamment des images de propagande sans un minimum de décryptage, sans un minimum d'explications. Du côté des historiens, personne n'avait travaillé là-dessus, et du côté des historiens d'art, on se retrouvait avec des personnes qui avaient certes travaillé sur la période, mais non pas sur l'histoire de l'art en général mais sur l'histoire des artistes considérés comme importants pour la période, c'est-à-dire probablement 5% de la production générale. Si on ne tombait pas sur les noms d'artistes censés être importants pour la période mais dans le grand flot de tout ce qui avait été produit, personne n'avait travaillé là-dessus. Personne n'avait jamais pris en compte ces gens-là parce qu'on considérait qu'ils n'avaient strictement aucun intérêt.

Prenons l'exemple du cinéma. Vous aviez des spécialistes qui avaient travaillé sur les auteurs, les réalisateurs qui leur semblaient importants, mais qui n'avaient pas forcément travaillé sur tout ce qu'on appelait le cinéma populaire, sur cette énorme production cinématographique qui remplissait les salles semaine après semaine, caractéristique non seulement de la production mais de l'état de la mentalité dans la période. Il a fallu à ce moment-là élargir le prisme et inviter différentes personnes à travailler sur ces collections. Cette prise de conscience (la mienne et d'autres personnes) s'est faite dans une institution patrimoniale, c'est-à-dire une institution de conservation. Elle part de la constatation du fossé monumental qu'il pouvait y avoir entre la conservation des pièces, tout ce qu'on conservait de visuel dans les différentes institutions, et l'état très insuffisant des travaux de recherches.

On a, à ce moment-là, monté un groupe d'étude sur l'image et développé des travaux, des colloques, notamment le colloque « Peut-on apprendre à voir ? », avec 75 spécialistes de différents horizons qui ne s'étaient la plupart du temps jamais rencontrés. J'ai trop vécu dans les années soixante-dix des périodes où il y avait une certaine vision « gouroumachique » sur l'image avec des gens qui se sentaient les grands spécialistes et qui essayaient d'exclure toutes les personnes autour d'eux pour ne pas œuvrer dans un esprit d'ouverture, de travail en équipe, de travail en réseaux. L'image, les images sont polymorphes et il existe des manières différentes de les aborder. C'est par ce travail en réseaux, par des travaux qui se complètent les uns les autres, que l'on peut arriver à avoir un certain nombre d'éclaircissements sur ce monde très dense de la production d'images. La pluridisciplinarité s'est ainsi imposée, même si, personnellement, je me suis attaché à développer l'histoire du visuel qui a eu ses pionniers. Je pense aux spécialistes du Moyen âge, Pastoureau, Duby, à Maurice Aghulon et son énorme travail sur Marianne et l'étude de la symbolique républicaine.

Cela a conduit à travailler sur un manuel pluridisciplinaire principalement à destination des étudiants à travers l'ouvrage Voir, comprendre, analyser les images paru à La Découverte dont on prépare la cinquième édition. Cet ouvrage essaye de croiser les méthodes des historiens, des historiens d'art, des sociologues, des sémiologues, avec trois grandes phases, une phase de description, une phase de contextualisation et une phase d'interprétation. La phase de description tient beaucoup aux méthodes des historiens

d'art tel Winckelmann¹. La phase de contextualisation tient davantage des travaux des historiens et la phase d'interprétation des méthodes de la sémiologie. Mais toutes ces méthodes se croisent, et j'ai essayé de mettre en place une analyse ouverte adaptée au fait qu'il n'y a pas d'interprétation absolue d'une image. Mais il fallait déjà cerner ses problématiques, son sujet, son corpus, ses buts et ce type d'approche permettait de ne pas omettre certains aspects. Il s'agissait de travaux collectifs, soit sur papier, soit sur des sites internet destinés aux jeunes, aux enfants, aux écoles. On a fait un site européen d'analyse des médias, à partir duquel j'ai tiré l'ouvrage *Inventer l'actualité et la construction imaginaire du monde par les médias internationaux*. On a travaillé également pour un public plus généraliste. La refonte dans un seul site de tous ces travaux réalisés depuis 1999 est en cours.

L'histoire du visuel au XX^e siècle

J'ai développé ces démarches personnelles et collectives pour que vous compreniez d'où vient le Dictionnaire mondial des images. Ce n'est pas tombé comme cela derrière un pilier de Notre Dame. La démarche est cohérente et continue, à travers une recherche qui s'est faite pas à pas, à la fois individuellement et collectivement. L'autre étape importante a été la parution, au Seuil, de *L'histoire du visuel au XX^e siècle* qui en fait explique depuis le XIX^e siècle quelle a été l'évolution du phénomène que nous connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire la production industrielle des images et leur circulation planétaire. La circulation des images, on en reparlera tout à l'heure avec le Dictionnaire, n'est pas nouvelle. Elle existe depuis les origines de l'homme. Il s'est passé au XIX^e siècle un phénomène tout à fait nouveau : la production industrielle des images à travers différents supports, notamment et d'abord, le papier. À partir de 1850 on a un développement d'iconographies sur papier et une circulation planétaire de ces iconographies sur des supports extrêmement variés, dont le « packaging », ce qu'on oublie souvent.

Vous êtes dans la brousse, vous vous servez d'une boîte d'allumettes et vous avez des images sur les boîtes d'allumettes. C'est ce qui véhicule un certain nombre d'images occidentales et vous l'avez aussi sur divers produits de consommation. Vous avez également l'émergence des timbres-poste, les cartes postales, la presse illustrée, les affiches illustrées, à la fin du XIX^e siècle, début du XX^e siècle. On assiste à cette époque à l'émergence massive d'images sur papier. Cette dominante d'images sur papier existe véritablement jusqu'à la première guerre mondiale.

Après cette ère du papier, c'est l'ère de la projection qui démarre, celle du cinéma dans sa version industrielle. Bien sûr le cinéma est apparu avant mais il était sous domination française jusqu'à la première guerre mondiale avec de grandes firmes comme Pathé ou Gaumont. C'est Gaumont qui ouvre la première grande salle, Pathé qui invente les actualités cinématographiques.

Arrive la guerre de 14 qui marque l'arrêt de cette industrie dominée par la France. Les Américains s'en saisissent et la développent pendant la première guerre mondiale de façon fulgurante, industrielle, en diffusant leurs produits sur l'ensemble de la planète. Les films de Chaplin circulent, Griffith fait les premiers grands longs métrages, le cinéma américain s'impose partout et devient la première industrie aux États-Unis en 1918. Jusqu'aux années soixante, le cinéma va avoir une production largement diffusée et exercer une influence sur l'ensemble des supports. Les supports sur papier n'ont pas disparu puisqu'on utilise toujours des timbres-poste, des cartes postales, des affiches dans la rue... Mais ils se sont adaptés aux nouveaux supports et c'est très significatif

¹ Johann J. Winckelmann 1717-1768, consacra sa vie à l'étude de l'Antiquité et fut le fondateur de ce qu'on appelle aujourd'hui l'histoire de l'art. Son premier ouvrage *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* propose le retour à la sobriété et à « l'idéal » de beauté de la statuaire grecque, éditions Jacqueline Chambon, 1991.

quand on voit les magazines notamment, comme le magazine Vu créé par Lucien Vogel. Une très bonne exposition a été organisée à la maison européenne de la Photographie par Michel Frizot sur ce magazine. On comprend en regardant le système de maquettes, les retouches, l'utilisation de la diagonale mouvements, les montages, comment une vraie conception cinématographique de l'usage des images s'est installée et comment les magazines se sont adaptés à cet « imperium » du cinéma pendant cette période.

Après 1960, on assiste évidemment à l'émergence de la télévision, c'est-à-dire du spectacle en direct à la maison mais qui n'est plus un spectacle collectif, un spectacle de masse, comme l'était le cinéma. Il s'agit d'un spectacle individualisé qui va exercer une influence considérable sur l'ensemble des autres supports. La télévision pèse sur le cinéma, comme on peut le constater avec la nouvelle vague.

J'ai eu la chance d'en parler avec Godard et d'autres qui m'ont avoué qu'évidemment, la vision pauvre de la télévision, ces espèces d'images brutes ont eu beaucoup d'influence sur la manière dont eux-mêmes ont conçu leur propre cinéma. Ils l'ont conçu comme les reporters de télévision agissaient, avec du direct, la camera Bell Howell sur l'épaule qui permettait d'avoir d'autres manières de filmer. Cela a influencé tous les cinéastes novateurs de cette période lassés d'un cinéma de studio de plus en plus ampoulé et au contraire, impressionnés par cette version extrêmement brutale due aux nouveaux moyens de la télévision. Et la télévision influence aussi, on est là dans le mois du Graphisme, par exemple l'affiche et notamment l'affiche électorale.

Je travaille actuellement à une exposition (ouverte en mars 2007) dont on peut résumer la thématique ainsi: « Comment traduit-on l'image des chefs à travers les campagnes présidentielles depuis 1852 jusqu'à aujourd'hui ». Il y a des choses très significatives. Par exemple, vous avez des images des années cinquante où vous voyez les personnages en couleur comme De Gaulle ou Thorez et quand on arrive dans les années soixante on a l'impression d'une régression graphique, les personnages revenant en noir et blanc. Mais ce qui nous semble une régression graphique est en fait un signe de modernité. Les personnages sont en noir et blanc comme à la télévision. Cela se voit dans la publicité mais aussi dans la propagande politique. L'influence du médium télévisuel sur l'ensemble des autres médias est bien réelle.

Et puis aujourd'hui, on ne va pas insister, mais on est dans le temps internet, dans le temps qui est à la fois le temps du cumul et le temps de la circulation planétaire des images. Avec un phénomène totalement nouveau dans l'histoire puisqu'il concerne toutes les périodes. Des images de la préhistoire voisinent avec des images d'il y a 50 ans. Le phénomène concerne toutes les civilisations et tous les supports. C'est la première fois dans l'histoire de l'humanité qu'on a un tel cumul d'images fixes ou animées, généralement accompagnées de textes ou de commentaires. Cela n'a jamais eu lieu dans l'histoire.

Le Dictionnaire mondial des images

Ce constat a été un phénomène déclencheur pour réaliser ce Dictionnaire mondial des images. Pourquoi? Parce que, à partir du moment où nous sommes en contact avec toutes ces images sur le même support, il y a une véritable équivalence entre toutes les civilisations et toutes les périodes. Les enfants, par exemple, regardent ce que font les hommes préhistoriques comme ils regardent ce que fait Jacques Chirac. Finalement tout est au présent et l'ensemble de la mémoire d'images humaines est au présent.

Il semblait donc utile de donner des références à cette accumulation généralisée d'images. Ce n'est pas parce que vous avez beaucoup de choses à votre disposition que vous avez beaucoup de choix. Vous pouvez avoir une répétition infinie des mêmes choses. Par ailleurs, si on n'a pas de repères par rapport à ce qu'on reçoit, pour les enfants comme pour les adultes, si on ignore comment cela fonctionne, comment cela a été fabriqué, d'où cela vient, cela n'a aucune valeur. Vous savez très bien qu'il est extrêmement facile

de transformer une image en la retouchant elle-même ou simplement en transformant sa légende. Et on a eu beaucoup d'exemples dans l'histoire récente où la simple modification de légende changeait complètement le sens de l'image et plus les images étaient fortes plus le sens était transformé de façon radicale. Ces procédés ont été utilisés dans les propagandes militantes, les propagandes de guerre et des journalistes ont été abusés par un certain nombre d'images fortes dans l'histoire récente. J'avais d'ailleurs fait en l'an 2000 « Un siècle de manipulation par l'image » justement qui est une rétrospective des méthodes de manipulations depuis le XIX^e siècle.

C'est pourquoi, il m'a semblé indispensable qu'on puisse avoir un outil de compréhension simple sur l'ensemble de la production visuelle humaine. Cela paraît clair. On se dit « Tiens, pourquoi on n'a jamais fait un outil de compréhension de l'ensemble de la production visuelle humaine ? ». Après tout, la conscience de l'histoire est aujourd'hui davantage une conscience mondiale à cause de ce qu'on vit, des interactions économiques, des nouvelles technologies. Une conscience du monde se modifie. On s'aperçoit, rétrospectivement, que l'humanité dans son histoire a vécu les mêmes types de phénomènes. Si on admet que l'homme est né en Afrique, ce sont bien les mêmes populations qui ont circulé. Bien entendu, il faut analyser parce qu'il y a probablement des différences d'interprétation dues aux milliers d'années qui séparent les réalisations de gravures ou de peintures dans telle ou telle zone géographique du monde. Mais on se retrouve avec des symboliques qui ont circulé, que ce soit les mains, les symboliques géométriques, les animaux ou les représentations humaines. Il y a quatre ou cinq symboliques qui ont circulé sur la planète probablement avec des types d'interprétations différentes et des types d'utilisations différentes. Les préhistoriens notent cette convergence symbolique.

Serge Gruzinski², travaillant sur la Renaissance, nous explique combien les systèmes d'influence ont été extrêmement importants entre les continents. Soit évidemment parce qu'on a appelé les « grandes découvertes » qui furent aussi de grandes conquêtes, mais aussi par les systèmes commerciaux, c'est-à-dire tout ce qui passe par la route de la soie. Quand vous avez des tapis, vous pouvez tout à fait comprendre toute une généalogie des symboles et de leur interprétation qui suivent les pays depuis l'Asie, jusqu'à l'Afrique du Nord et jusqu'à l'Europe. À travers la porcelaine, par exemple, vous comprenez comment le bleu de la porcelaine chinoise va être importé jusqu'en Europe. Puis, on va se servir de ce bleu à Delphes pour faire autre chose et ce sont les porcelaines de Delphes qui vont repartir par le Portugal, l'Afrique du Nord, reprendre la route de la soie et influencer les Chinois en sens inverse. Donc, il y a des systèmes d'échange symbolique, des systèmes d'hybridation de représentations dans des périodes qui sont déjà anciennes et qui correspondent à ce que nous vivons aujourd'hui.

Quand on a essayé de réfléchir ensuite à l'organisation même du Dictionnaire, c'est une sorte d'Everest, parce qu'on se dit « Oui, c'est une idée simple, on part de la Préhistoire jusqu'à aujourd'hui, puis on essaye de voir tout ce qui a été la production visuelle humaine ». Simplement il faut essayer de sérier ces questions. Nous nous sommes donnés des cadres chronologiques et ce sont des cadres de civilisations. Il ne fallait pas oublier un continent particulier, une zone de production ou une période particulières. On a essayé de penser les grandes civilisations, les grands continents, on a essayé de penser pour ce qui concerne l'Occident et la production occidentale, ce qui était production d'ordre artistique à partir de la Renaissance, c'est-à-dire au moment où l'Occident invente cette notion d'art.

L'art, qu'est-ce que c'est ? C'est, pour aller vite, quand on passe de la fonction utilitaire à la fonction esthétique. Quand on fabrique des silex, on ne les fabrique pas n'importe comment, on les fabrique pour qu'ils fonctionnent bien, on les fabrique aussi

² Serge Gruzinski a notamment écrit *La guerre des images* — de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019), éditions Fayard, 1990.

dans un sens esthétique, donc c'est de l'esthétique de l'utilitaire. Lorsque vous parlez avec les spécialistes du Moyen âge, une cathédrale c'est comme un silex, c'est une esthétique de l'utilitaire. Ce n'est pas de l'art. L'utilitaire c'est la cathédrale, elle a une fonction, elle est en train de vous dire un certain nombre de choses. Elle est construite pour un certain nombre de rites dans une société, avec une utilité profonde dans la société, et en même temps on la construit de façon esthétique. On a un souci esthétique. Longtemps on a eu de l'esthétique de l'utilitaire et puis à la Renaissance, on a des pièces qui sont créées uniquement pour être regardées, pour leur intérêt esthétique et qui n'ont plus de fonction utilitaire. C'est là où il y a un aspect profane dans la naissance de ce qu'on a appelé l'art. On a essayé de comprendre comment cela fonctionnait jusqu'à aujourd'hui. On a essayé de couvrir tous les champs y compris la production des différents supports, comme la photographie, l'estampe, le cinéma..., tout ce qui avait été production visuelle humaine.

On a essayé de faire en sorte de penser en termes de circulation d'images, d'hybridation d'images, d'influences réciproques, de passages de frontières, de choses qui étaient beaucoup plus pertinentes que ce qu'on nous a construit comme systèmes visuels depuis le XIX^e siècle qui sont des systèmes visuels souvent d'une part nationaux et d'autre part par supports. Beaucoup d'étudiants ou de professeurs, pendant longtemps, ont travaillé sur l'art français, l'art anglais ou l'art allemand. Or, on le voit bien à travers des mouvements même récents comme le symbolisme, cela n'est pas véritablement pertinent parce que ce sont des mouvements qui traversent les pays, avec des influences réciproques provoquant des hybridations dans les créations artistiques. La vision nationale n'est donc pas pertinente.

De la même manière, on a eu longtemps des spécialistes qui travaillaient sur la peinture à l'huile, la photographie, le cinéma. Il n'était pas question de parler de photographie avec le spécialiste du cinéma et inversement, le spécialiste de la photographie se fichait complètement de ce qui se passait dans le domaine du cinéma. Ce qui est aberrant parce que, comme on l'a vu tout à l'heure, si vous vous retrouvez dans les années trente, vous ouvrez votre journal, vous voyez de la photo, vous allez au cinéma en même temps, vous voyez des affiches dans la rue, et les artistes, même les artistes importants comme Picasso, ne sont pas complètement bornés, bien au contraire.

J'ai fait une exposition sur Picasso et les caricatures sur 3 000 m² au musée Picasso de Barcelone. Picasso était passionné de caricatures et était abonné à de nombreux journaux. Tout cela l'intéressait énormément. Pendant la guerre d'Espagne pour son *Guernica*, il a beaucoup regardé la propagande qu'il recevait et les journaux. Les systèmes d'influence sont évidents, les gens ne sont pas enfermés dans un domaine particulier.

On a essayé, dans le Dictionnaire, de rendre compte de ces systèmes d'influences. Tout à l'heure je vous ai parlé de la question de la porcelaine, des tapis avec la route de la soie, mais pour les périodes plus récentes, il m'a semblé plus intéressant de travailler par exemple sur « impressionnisme et photographie » et les rapports entre les deux, ou sur « cubisme et cinéma » ce qui n'avait jamais été fait. Quand on voit la vision prismatique du cubisme, c'est indéniablement en rapport avec la manière dont il y a ces systèmes de montage dans l'image cinématographique et dans la construction cinématographique.

On a travaillé avec un passage de frontières entre les supports ; un passage de frontières national mais aussi entre les mouvements. Ce qui nous intéressait dans le baroque par exemple, ce n'était pas simplement d'avoir quelque chose de traditionnel sur le baroque italien, mais de bien comprendre combien ce mouvement avait eu des influences à Prague ou ailleurs en Europe, mais aussi en Amérique du Sud ; que ce mouvement avait traversé les continents, s'hybridant en Amérique du Sud avec des traditions indigènes extrêmement fortes qui le transforment. Pour l'ensemble des périodes, en dehors des repères de base, on a essayé de donner ces plus avec des visions différentes de celles qu'on avait traditionnellement.

Des spécialistes d'horizons différents, historiens, historiens d'art, sémiologues, psychanalystes, ont contribué au Dictionnaire et réfléchi à la compréhension de la production visuelle. J'en parlais hier encore avec Michel Poivert qui est Professeur à la Sorbonne à Paris I et qui prépare l'exposition sur L'événement au Jeu de Paume, sur la construction en images de l'événement. Exposition tout à fait intéressante, où justement il y a différents cas de construction en images d'un événement et le commissaire d'exposition a choisi de montrer des supports de natures différentes. Par exemple sur les congés payés, il y a à la fois du film, de la photographie, de la peinture avec Fernand Léger. Il y a un ensemble d'éléments concomitants sur la construction imaginaire de l'apparition des congés payés et la période postérieure.

La nécessité d'ouvrir des filières universitaires sur l'histoire du visuel

Ce type de travail évidemment fait exploser les barrières disciplinaires et va forcément poser des problèmes dans l'avenir qui sont de deux natures. Pour ce qui concerne l'histoire, il va bien falloir ouvrir des filières réelles pour tous les étudiants qui veulent travailler sur l'histoire du visuel alors qu'il n'y en a strictement aucune. On leur dit qu'il n'y a pas de débouchés, alors qu'ils sont nombreux à vouloir travailler sur ce terrain et qu'il y a des fonds considérables à explorer dans toutes les institutions patrimoniales : vidéothèques, cinémathèques, bibliothèques, musées, sur lesquels personne n'a jamais travaillé. Des travaux extrêmement utiles sont à faire mais il n'y a pas de filières universitaires.

Par ailleurs, une discipline comme l'histoire de l'art est probablement en crise. Les étudiants se rendent bien compte aujourd'hui que l'objet n'est plus simplement de faire le xième travail sur les artistes extrêmement repérés, les Nouveaux réalistes, Warhol ou Bonnard, mais bien d'essayer de penser différemment la manière dont cette production artistique s'est insérée dans la société du moment avec des travaux qui sont des travaux transversaux entre les supports, entre les pays et entre les types d'influences. Aujourd'hui, de plus en plus d'étudiants sont sur des terrains entre l'histoire, la sociologie et l'histoire de l'art. Ils sont en train de déborder sur des supports différents parce que ce qui les intéresse c'est de sortir d'une histoire de l'art traditionnelle qui ne s'intéresserait qu'à 5 % de la production artistique et à des artistes extrêmement connus. En fonction des soucis de notre période et de la manière dont on comprend le monde aujourd'hui, il est évident que c'est beaucoup plus intéressant de déchiffrer ces interactions plutôt que d'avoir un travail, certes légitime, mais qui est relativement balisé et a déjà été réalisé par des spécialistes de très haute qualité.

Pour conclure sur ce Dictionnaire, je dirai que ce type de travail semble évident quand on l'a dans les mains, parce qu'on voit bien toutes les perspectives qui sont ouvertes. Cela aura certainement des implications à différents niveaux : d'une part au niveau de la recherche, au niveau des filières universitaires, parce que l'histoire de l'art est en crise et que, du côté de l'histoire, il va bien falloir ouvrir des filières en histoire du visuel ; d'autre part du point de vue des enseignements fondamentaux, il va bien falloir à un moment ou à un autre, je pense que c'est l'étape suivante, essayer d'expliquer l'histoire du visuel dans le système scolaire, de la même manière qu'on vous explique quelles sont les grandes étapes de l'histoire de l'humanité. Il est assez logique et normal qu'à partir du moment où on baigne dans un univers visuel, sans aucune référence, on puisse avoir des enseignements simples sur les grandes étapes de la production visuelle humaine. Cela, que ce soit dans les petites classes ou dans les classes plus importantes. Cela me paraît parfaitement légitime et cela permettrait d'avoir des éléments d'appréciation sur la consommation passive des images trop souvent répandues.

Voilà les grands principes qui ont conduit à la parution du Dictionnaire mondial des images. Je répondrai à vos questions avec plaisir.

Échanges

Interlocuteur : Par rapport aux questions que vous avez dégagées notamment la dernière, y a-t-il une consommation passive des images... ?

Laurent Gervereau : Je crois qu'il y a deux aspects. D'une part il y a une grande évolution dans la perception des images. Quand on regarde les publicités, notamment les publicités des années soixante et soixante-dix et celles d'aujourd'hui, on voit bien la grande différence qu'il y a du point de vue de la construction du message. De nos jours il s'agit souvent de messages au deuxième, troisième ou quatrième degrés qui auraient été complètement incompréhensibles pour le public des années soixante. Ce qui veut bien dire qu'on a une agilité visuelle et un décryptage immédiat de beaucoup de choses. D'abord parce qu'on a pris l'habitude d'avoir un rythme beaucoup plus soutenu ; puis parce qu'on a pris l'habitude de décrypter immédiatement énormément d'allusions. Mais le décryptage immédiat ne veut pas dire qu'on n'est pas d'une extrême naïveté par rapport à certaines productions d'images. Et notamment on se sent désarmé quand on voit la manière dont on peut influencer des populations avec des images caritatives ou l'utilisation de charniers en temps de guerre. Ces images produisent toujours une espèce d'effet vérité, parce qu'elles sont à forte implication du point de vue de l'émotion, et on ne résonne plus, on ne décrypte plus, on se dit « Ah oui, il se passe ça, mais c'est scandaleux, c'est incroyable, mais tu as vu, c'est horrible ! ». C'est là où la manipulation des populations est possible.

Interlocuteur : Parce qu'il n'y a pas, ce que vous avez noté tout à l'heure, une espèce de contexte de l'image elle-même...

L.G. : Là, vous allez tout à fait dans mon sens. J'insiste la plupart du temps, et notamment vis-à-vis des journalistes, sur le fait que l'image brute en elle-même est extrêmement pauvre. Elle n'a pas de valeur, elle est souvent utilisée de façon « illustrative » du discours, et en temps de guerre ou en temps de paix, la seule chose qui soit véritablement intéressante, c'est l'enquête sur les conditions de réalisation de cette image : le contexte, la périphérie, le hors-champ. Cela permet d'éviter de nombreuses manipulations.

Vous savez très bien que l'image symbolique de la statue de Saddam Hussein qui tombe, est une scène qui a été construite entièrement par les services américains. Quand on prend du champ, on s'aperçoit qu'il n'y a pas une foule irakienne, mais quelques Irakiens qui travaillaient pour les Américains. L'image a été entièrement construite par les services américains. Il n'y avait pratiquement personne sur la place, et en plus il y a eu des hésitations. Ils ont commencé par mettre le drapeau américain sur la statue, puis ils se sont dit que cela ne ferait pas bien, donc ils l'ont retiré et ensuite ils ont abattu la statue. Il y a eu une véritable construction d'image.

De la même manière lors de l'arrestation de Saddam Hussein, la première armée au monde est « infoutue » d'avoir une bonne caméra. Comme par hasard, elle ne dispose que d'une caméra d'amateur et personne ne s'attendait à arrêter Saddam Hussein ! Évidemment c'est une construction d'image pour donner un effet de vérité, un effet de surprise à cette capture. Un véritable choix a été fait de travailler avec ce type d'image. D'autres exemples qui sont célèbres comme lors de la guerre en Afghanistan. Des journalistes en poste à Islamabad ont filmé, de leur hôtel, une vingtaine de musulmans intégristes en train de hurler. Ils ont fait croire qu'il y avait une quasi-situation d'émeute dans Islamabad alors que certains de leurs collègues ont pris un plan plus large pour montrer que ces gens-là étaient une très petite minorité manifestant comme par hasard devant l'hôtel des journalistes. Dans toutes les télévisions internationales, ces images sont passées avec le cadre serré suscitant le sentiment d'une situation extrêmement grave et puis trois, quatre jours après, d'autres journalistes ont fait passer d'autres images qui montraient que la situation n'était pas celle-là. C'est donc bien le choix, des plans, de la

situation, de l'événement, qui est le plus important et par conséquent, c'est l'explication de ce choix qui est essentiel, aussi bien en période de guerre qu'en période de paix. Et la chose tient à la fois de la situation elle-même et à ce qu'on caractérise comme un événement.

Le prochain ouvrage que je vais sortir au mois de mai s'appelle *La guerre mondiale médiatique*, il y a trente-six mille nouvelles mesures de l'actualité internationale, c'est une réflexion justement sur ces enjeux-là. C'est-à-dire sur le fait qu'on assiste à un basculement entre plusieurs systèmes et on est encore dans un système de formation minoritaire, c'est-à-dire une minorité de personnes et d'agences choisissent une minorité d'événements dont ils font circuler les images sur la planète pour la majorité des populations. Or, ce système-là, avec les blogs, l'apparition de télévisions diverses est en train d'être contesté. Il y a une contestation de ce monopole de l'information parce qu'on s'aperçoit que ce monopole de l'information est extrêmement important du point de vue de la construction de l'image et de l'image de marque, que ce soit des pays ou des firmes commerciales. Il existe aujourd'hui ce qu'on pourrait appeler des « géocaricatures », c'est-à-dire que certains pays n'apparaissent dans l'actualité internationale que quand il y a des drames. Nous l'avons nous-mêmes subit récemment avec la crise des banlieues. On s'est étonné d'être représenté de façon caricaturale dans le monde. La France, c'était les parfums, l'Eden, la mode et puis les banlieues ont brûlé. On s'est dit « Ça y est c'est la guerre civile en France, c'est l'horreur ». Et nous nous sommes étonnés d'être représentés de cette manière, alors que nous passons notre temps à représenter les autres ainsi.

On a compris depuis peu — notamment avec le Président Lula — que le Brésil était un pays complexe en pleine évolution. Longtemps le Brésil c'était les favelas d'un côté et les strings à Copacabana de l'autre. Alors que c'est un pays extrêmement passionnant et divers. Ce qui nous est appliqué par les autres, nous l'avons appliqué et continuons de l'appliquer à d'autres pays.

Prenez les reportages sur l'Afrique du Sud. Souvent ils n'ont lieu que lorsqu'il y a un problème à un endroit déterminé. Bien entendu, l'Afrique du Sud connaît un taux de sida inquiétant et une criminalité galopante. Mais ce pays nous a donné une leçon magistrale en réalisant une révolution monumentale sans bain de sang. Évidemment elle n'est pas achevée, il y a beaucoup d'inégalités, mais elle est extrêmement profonde. Songez que dans les bureaux de poste il n'y avait pas de Noirs. Les populations indigènes étaient non seulement interdites de travail dans les musées, mais aussi de visite, y compris dans les parcs des musées. C'est vous dire ! Les musées d'art ne représentaient que l'art à partir de l'art hollandais du XVII^e siècle, et les populations autochtones étaient représentées dans des dioramas avec les animaux dans les musées d'histoire naturelle. Le bouleversement a été considérable et pacifique et pourtant, on ne parle de ce pays que quand il y a des problèmes.

D'autres domaines sont, à mon sens, extrêmement dangereux dans cette guerre mondiale médiatique. Par exemple l'utilisation de la parole dite savante pour des intérêts qui peuvent être des intérêts économiques, stratégiques, des intérêts politiques divers. Le problème aujourd'hui par rapport à l'actualité est double. C'est, d'une part la question de la vraie pluralité de sources et d'autre part la question de l'enquête par rapport aux images. Ce ne sont pas seulement les images brutes qui nous importent, mais aussi de savoir pourquoi elles ont été diffusées, qui les a faites, de quelle manière, dans quel contexte ? Les médias intermédiaires sont essentiels. Pourquoi ? Parce que nous, citoyens, n'avons pas les moyens de vérifier les informations. La fonction journalistique, fonction intermédiaire, va profondément évoluer. Nous n'avons pas besoin que les journalistes continuent à être des passe-plats des agences internationales. Aujourd'hui, nous y avons directement accès et en temps réel. Mais nous ne pouvons pas faire ce travail de contextualisation, d'enquête et de validation de l'information.

Interlocuteur : Comment se compose le Dictionnaire ?

L.G. : Dans le Dictionnaire, il y a deux cent soixante-dix auteurs des cinq continents, il y a quatre cents articles qui sont structurés tous à peu près de la même manière : une dizaine de dates qui semblent essentielles pour le sujet, des repères, un article avec des intertitres, et à la fin vous avez une bibliographie ou des sites internet qui sont notés. Et puis vous avez « voir aussi », où on vous explique qu'il peut y avoir plusieurs approches sur le même sujet, que vous pouvez aller vous promener dans le Dictionnaire, qu'il y a d'autres choses qui sont périphériques ou co-adjacentes à votre sujet, donc une incitation à aller se promener, à penser en réseau, à penser que l'article n'est pas seul, que ce soit pour la Chine, ou pour l'affiche. Alors quelquefois on a rassemblé certains sujets ou au contraire on les a disséminés, en permettant de se promener.

Du point de vue de l'iconographie, j'ai souhaité au moins une image couleur par article. On demandait au départ, ce qui était logique, à chaque auteur d'envoyer des images numérisées si possible libres de droit parce que ce type d'ouvrage, je vous l'assure est un ouvrage de résistance intellectuelle. Cela veut dire que personne n'est payé. On le fait parce qu'on y croit. Et cela peut se faire grâce à un petit éditeur parce que les gros éditeurs vous disent « Oh, c'est une crise de l'édition, ce genre de truc on ne peut plus le faire, c'est impossible, il n'y a pas de rentabilité économique, vous savez maintenant c'est internet, les dictionnaires les gens ne les achètent plus... ». J'ai quand-même réussi à imposer le fait qu'il y ait au moins une image en couleur par article. Aujourd'hui on ne peut pas travailler sur des images noir et blanc, sauf quand elles le sont au départ. Dans un certain nombre de cas, on a fait aussi des dossiers avec plusieurs images qui nous semblaient pertinentes. Et du point de vue du choix, cela a été un énorme boulot parce que je tenais à ce qu'il y ait une compréhension du propos du Dictionnaire également par l'iconographie. On a toujours essayé d'éviter les effets de répétition du point de vue iconographique et de comprendre la diversité de ces images.

J'ai eu quasiment tous les articles et tous les auteurs que je voulais, avec des gens qui parfois ne s'entendent pas : Belting, Didi-Huberman, Mondzain, Frizot... Tout le monde a accepté de travailler sur tous les continents. C'est une vraie satisfaction, même si cela n'a pas toujours été facile.

Du point de vue de l'iconographie, cela n'a pas été facile non plus. Dans certains cas les auteurs envoyaient des images, mais il fallait aussi qu'elles soient de bonne qualité. Parfois ce n'était pas suffisamment bon. Il a fallu pallier les manques, construire cette lecture iconographique dans la diversité des formats, des rythmes, des supports, des civilisations, de manière qu'en feuilletant, on puisse avoir quelque chose de relativement varié sans prétendre à l'exhaustivité. Deux exemples concrets. Un vitrail est reproduit dans la partie sur les insignes de pouvoir et une mosaïque romaine, dans la partie sur les transports, où on voit un magnifique bateau romain. C'est une manière de dire aussi au lecteur que s'il n'y a pas d'entrée spécifique sur la mosaïque ou le vitrail, divers articles évoquent ces deux supports importants. Il est vrai que c'était moins important d'avoir quelque chose sur le vitrail ou la mosaïque que d'avoir quelque chose sur des supports qui sont plus en activité, même la carte postale ou le timbre-poste dont on parlait tout à l'heure ou le « packaging » qui est toujours absolument essentiel. Le seul article dont je regrette l'absence porte sur la question du montage ; sur le rapport entre montage papier et photomontage et puis le montage cinématographique. Alors évidemment on aborde le montage dans des articles sur le cinéma et bien sûr, Marc Dachy qui a travaillé sur Dada nous parle aussi du photomontage. Mais un article subtil là-dessus, aurait été bien.

Interlocuteur : Quelle est votre opinion sur le photo-reportage et la photographie en amateur ?

L.G. : J'ai rencontré énormément de photo-reporters. J'ai fait l'exposition Voir, ne pas voir la guerre, et l'année dernière l'ouvrage Montrer la guerre. Je ne me suis pas intéressé qu'aux situations de guerre. De nombreux photo-journalistes se sont plaints

longtemps d'être utilisés et « instrumentalisés » sans qu'on leur demande leur avis, si bien que certains photographes ont refusé de faire du photo-journalisme. William Klein refuse de partir en Afrique pour un reportage dans ces conditions. On est loin de Lee Miller, par exemple, qui va faire l'ouverture des camps dans Life, explique ce qu'elle est en train de faire, écrit les textes et explique ce qui est en train de se passer. Pourtant, à propos d'un reportage sur les mouirois de Roumanie, Depardon a réussi à imposer dans Libération d'expliquer ce qu'il avait pris comme photos, pourquoi il n'en avait pas pris d'autres et de quelle manière cela s'était passé. Je crois qu'il faut vraiment qu'on poursuive dans ce sens-là, qu'on explique les conditions de saisie de l'image par le reporter d'images. Pourquoi il est allé à tel endroit, pourquoi il n'est pas allé à un autre, qu'est-ce qu'il a pris, comment ça s'est passé? C'est ce qui nous intéresse. Je crois que là aussi on ira probablement vers une transformation du métier.

Pour les images d'amateurs, il est évident qu'aujourd'hui on se retrouve dans une situation particulière, parce que lors d'un événement dramatique, les photographes amateurs précèdent les photos-reporters. Là, on a du photo-journalisme en direct, comme pour le tsunami, les attentats de Londres dans le métro. Alors, il est normal que ces photos passent parce que ce sont des photos contemporaines de l'événement et que de toute façon les reporters ne peuvent pas concurrencer ces photos-là, immédiates de l'événement. Je pense que le photo-reporter a ensuite toute sa fonction parce que justement, il peut enquêter et commenter. Par ailleurs, il faut aussi qualifier les photos d'amateurs, les contextualiser, parce qu'on peut très bien tomber là aussi dans les manipulations, avec de fausses photos amateurs.

Il y a une autre catégorie entre les photos amateurs et la transformation du travail des professionnels: les images faites par des terroristes ou les images de Saddam Hussein. Ces images-là sont fabriquées sciemment. Est-ce que ces images doivent être diffusées?

Je crois qu'effectivement nous sommes entrés dans une période de média terrorisme où des groupes essayent d'influencer des opinions publiques internationales en créant des événements et des images d'événements particulièrement marquants. C'est le cas des attentats du 11 septembre ou de Madrid avec une vraie scénographie progressive de l'horreur. Là, il y a une pensée de l'attentat et de la construction d'images tout à fait nouvelle. Et puis par ailleurs, il y a aussi la question posée par les images de la pendaison de Saddam Hussein. Là aussi, ce sont des images à fort pouvoir d'émotion et quand vous les regardez, très sincèrement, vous voyez la dignité d'un homme qui se laisse pendre de façon impassible. C'est très impressionnant et évidemment très favorable à Saddam Hussein. C'est pratiquement une manière de gommer un personnage qui, on le sait, interrogez quelques Kurdes, est responsable de massacres absolument innommables. Je pense qu'il fallait dire que ces images de pendaison existaient, mais ne pas les montrer. Après, l'alibi qui consiste à dire: « ça circule sur internet tout le monde peut les voir, alors nous aussi nous les montrons », est un mauvais argument. Je suis favorable à ce que les choses circulent sur internet. Ce n'est pas le rôle des médias de les relayer auprès de la population. Leur rôle n'est pas d'influencer les opinions publiques en les diffusant.

Interlocuteur : N'est-ce pas le regard que l'on porte sur l'image plus que l'image elle-même qui est en cause?

L.G. : C'est très vrai. Et puis je dirai que ce qui m'a frappé, s'agissant de la torture, c'est que nous vivons dans un système inverse de ce qui s'est passé pendant la guerre d'Algérie. Pendant la guerre d'Algérie, on a des images de guerre violentes. Simplement, c'était des images d'un camp montrant le courage de ses soldats. Les populations sortaient de la guerre. Et donc, pendant la guerre d'Algérie, il paraissait « normal » de voir des images de violence pour montrer combien les soldats de son camp étaient courageux. En revanche, les tortures qui ont eu lieu pendant la bataille d'Alger

et qui ont été massives étaient « anormales ». Et là, ce n'est pas le problème de la censure. Des dessinateurs de presse, des artistes, des gens ont fait des choses sur la torture. Mais aucune image n'a été prise de ces tortures. Il ne venait pas à l'esprit des gens qui torturaient de se faire une photo souvenir en train de torturer. Et les quelques images qu'on a et notamment au musée du Moudjahid, sont retouchées.

S'agissant d'Abou Ghraïb, le système est complètement inverse. On a écarté les journalistes des situations violentes de guerre et on a l'impression que les Américains sont arrivés tranquillement en Irak. On a essayé de supprimer les scènes les plus dangereuses pour donner l'image d'une guerre stratégique. Malheureusement, l'opinion publique américaine a été ensuite travaillée par les attentats, et a complètement basculé d'une vision libératrice de l'armée américaine à une vision d'armée d'occupation. C'est à ce moment de basculement de l'opinion publique que les images ont été largement diffusées. Mais ce qui s'est passé surtout, c'est que quelques mois avant, ces images ont été prises et ont été diffusées. Les personnes qui étaient dans cette prison, dans un contexte de banalisation des images et des appareils permettant de les prendre, trouvaient « normal » de prendre des images de ces actes et de les diffuser. Cela signifie une transformation profonde, effectivement, du rapport à l'image, du regard. C'était quelque chose qui était impensable pour un appelé en Algérie. Et cela n'a pas été fait. Cela se sent dans la manière même dont ces images d'amateurs sont prises. Ce sont des images quasi coniventes, vous savez quand on fait son petit film porno chez soi en rigolant...

Philippe Quinton : Pourriez-vous développer votre point de vue sur l'état de la recherche sur l'image, le visuel ?

L.G. : J'ai fait en avril de l'année dernière un colloque intitulé *Quelle place de l'image dans l'histoire ?* et qui était un bilan sur ce domaine-là, pour essayer de secouer un peu le cocotier. Ce que je souhaite, c'est qu'effectivement, des filières de réflexion nationale se mettent en place. Nous ne sommes pas en retard dans ce domaine par rapport à d'autres. Pour le Dictionnaire, j'ai eu vraiment des réactions en deux temps : d'abord un grand scepticisme, puis une adhésion enthousiaste.

Dans la vie il faut tenir sa ligne, c'est ce que j'ai fait pendant des années. Vous êtes marginalisé, vous êtes considéré comme un « Jojo », vous n'avez pas la richesse, vous n'avez pas les postes, les fonctions, les honneurs, parce que vous ne cirez pas suffisamment les bottes, mais vous faites quelque chose et vous y croyez. Et à un moment ou à un autre, heureusement, c'est mon cas, vous vous apercevez que vos intuitions deviennent évidences. Je souhaite que des filières soient mises en place ; que l'Institut des images puisse avoir les moyens pour devenir véritablement une sorte de noyau en réseaux national et international, avec le centre du Graphisme d'Échirolles, avec d'autres lieux en France et à l'étranger qui travaillent sur ces questions ; qu'on puisse ensemble travailler, faire avancer les choses et ouvrir enfin des possibilités, des filières. Une véritable prise de conscience par les pouvoirs publics est nécessaire et qu'on cesse de bricoler. J'ai entendu trois ou quatre ministres dire : « oui, oui, les images, oui très bien, c'est formidable etc. » et puis rien derrière, pas de moyens, rien qui se fasse, ou alors de manière absolument ridicule. Les Allemands, les Américains ou d'autres déboucheront là-dessus et iront très vite, et c'est eux qui exporteront leur savoir. Voilà. Je trouve cela dommage parce qu'on n'est pas du tout en retard, on a de très bons spécialistes, pionniers dans des domaines différents, avec une nouvelle génération vraiment intéressée et mobilisée. Je pense que c'est le bon moment pour fédérer tout cela.

Philippe Quinton : Une seule institution, une seule discipline ne peuvent rendre compte du travail qui est fait dans d'autres institutions. Le centre du Graphisme existe. Il y a des chapelles de pensées, des musées, il y a des gens qui se tapent dessus, qui ne sont pas d'accord...

L.G. : La dissémination ne sert pas la cause générale. Alors que si les énergies étaient regroupées, tout le monde en bénéficierait, du point de vue à la fois du savoir, des manifestations publiques, des produits qu'on pourrait réaliser et vis-à-vis des pouvoirs publics aussi. Les pouvoirs publics sont responsables parce qu'ils ne comprennent pas vraiment les enjeux de ce qui se passe. Mais la dissémination est aussi un facteur défavorable...

J'essaye de creuser le sillon de ce que je sais faire, c'est-à-dire l'histoire du visuel, de façon collective; que dans la discipline historique on puisse travailler sur l'image. D'ailleurs si vous avez lu l'article de Jacques Le Goff dans Le Monde, il est tout à fait favorable à cela. Pourquoi l'histoire ne s'intéresserait-elle qu'à l'écrit? Il est normal que l'histoire puisse s'intéresser aussi à l'évolution générale visuelle. Mais je souhaite que ce ne soit pas les historiens qui prennent le pouvoir en méprisant tout ce qui a été fait par ailleurs. Ce serait complètement stupide.

Interlocuteur : Je cherche désespérément à lire votre livre Peut-on apprendre à voir? Il est difficile à trouver.

L.G. : Écrivez directement à l'école supérieure des Beaux-Arts à Paris, qui l'avait édité.

Philippe Quinton : S'il n'y a pas d'autres questions, il nous reste à remercier Laurent Gervereau pour son intervention...

L.G. : Non, merci à vous...

Laurent Gervereau est président de l'institut de l'Image.
Il a dirigé le Dictionnaire mondial des images
(Nouveau Monde Éditions, 2006), et a notamment publié

Autopsie d'un chef-d'œuvre, Guernica
(Éditions Paris-Méditerranée, 1996)

Voir, comprendre, analyser les images
(Éditions La Découverte-Guides Repères, 1997)

Les images qui mentent : Histoire du visuel au XX^e siècle
(Éditions du Seuil, 2000)

Sites internet : www.imagesmag.net. et www.multiroads.com.

Conférence et interventions enregistrées par l'institut de la Communication et des Médias d'Échirolles, université Stendhal Grenoble 3, décryptées par Ghislaine Trapand et remises en forme par Diego Zaccaria, mises en ligne avec l'aimable autorisation de Laurent Gervereau.