



Une archéologie du regard. À travers les évolutions de l'iconographie de la violence et de la brutalité

Colloque Jeunes Chercheurs – Sorbonne Université- UMR 8167 Orient et Méditerranée – Ecole Doctorale Mondes Anciens et Médiévaux – Université Toulouse Jean Jaurès-Laboratoire FRAMESPA

15/16 mai 2025

Salle des Actes, Sorbonne, 17, rue de la Sorbonne. 75005 Paris (15/05)

Salle D040, Maison de la Recherche de Sorbonne Université, 28, rue de Serpente. 75006 Paris (16/05)

Organisateurs : Matthieu Hagenmüller, Emma Maurel, Azadeh Yekdaneh



**Orient &
Méditerranée
UMR 8167**



Programme

Première journée, Jeudi 15 mai 2025. Salle des Actes, Sorbonne.

8h30. Accueil des participants.

9h. Introduction (Matthieu Hagenmüller)

9h30. Conférence de Kewin Peche-Quilichini (Directeur du Musée de l'Alta Rocca, Corse du Sud)

10h30. Premier panel. Le regard de l'opinion face aux violences de l'époque contemporaine. Présidence : Stéphane Audoin-Rouzeau

* Guillaume Delangue (Doctorant- Université Toulouse Jean Jaurès) *Vers la nazification : évolution des représentations de la foule antidreyfusarde sur les écrans (1930-1978)*

* Cédric Donnat (Docteur – UGA) *Le pistolet sur la tempe, image de la mémoire forclosée du Vietnam*

* Marie Sellier (Doctorante – Sorbonne Université) *Le regard de l'Occident sur les Printemps Arabes : Une (re)construction iconographique ?*

12h. Pause déjeuner

13h30. Deuxième panel. Images de Violence, domination sociale et pouvoir. Présidence : Matthieu Hagenmüller

* Josselin Tecquert (Doctorant – Université Panthéon-Sorbonne) *Rois, guerriers et prisonniers : la représentation du conflit, du souverain, et du captif dans l'Art maya des Basses Terres Centrales lors de la période classique (300 – 900 è.c.).*

* Camilla Marraccini (Doctorante - Scuola IMT Alti Studi Lucca) *From Conquered to Devout: The Evolution of Prostration in Early Christian Iconography and Epigraphy – par zoom*

* Azadeh Yekdaneh (Doctorante – Sorbonne Université) *Prisonniers de guerre au Proche-Orient ancien. Une réflexion sur la représentation des colliers de captivité, de l'époque proto-urbaine à l'empire néo-assyrien*

15h30. Pause

16h. Troisième panel : Images de violence, pratiques de savoir et perception du monde social. Présidence : Emma Maurel

* Nayhd Barros (Doctorante – Université Toulouse Jean Jaurès) *Portraits d'identification : mémoire, image et violence d'État au Brésil pendant la dictature civile et militaire*

* Charlotte Dewarumez (Doctorante – Université Toulouse Jean Jaurès) « *Les cadavres de vos semblables* » : *illustrations anatomiques et sensibilité du spectateur au XIXe siècle*

* Jade Reinhardt (Doctorante – Université de Montréal) *Crise environnementale & violence symbolique : Le cas du milieu marécageux dans l'Italie des 16^e et 17^e siècles*

Seconde journée, Vendredi 16 mai 2025. Salle D040, Maison de la Recherche-Serpente

9h. Accueil

9h30. Quatrième panel. Figures de la violence : types individuels et collectifs. Présidence : Eléonore Challine

* Raphaëlle Cologon (Doctorante – EHESS) *Montrer l'emprise à l'écran : un cinéma de la domination inversée*

* Lisa Jonget (Pré-doctorante – Sorbonne Université) *Dialectique agresseur sexuel et victime dans la peinture d'histoire et la scène de genre au XVIIIe siècle : histoire d'une dichotomie genrée*

10h30. Pause

* Loan Peuch (Doctorant – Université Panthéon Sorbonne) *Meurtre, bagarre, vol : récit par l'image des crimes des marins dans le magazine L'Oeil de la Police (1908-1914)*

* Julien Bouthillier (Doctorant – Université de Montréal) *La figure du tortionnaire dans le cinéma extrême*

12h. Pause déjeuner

13h30. Cinquième panel. Images de violence et sensibilité. Présidence : Azadeh Yekdaneh

* Emma Maurel (Doctorante – Université Toulouse Jean Jaurès/Université de Montréal) *Une évolution des regards et des publics à travers Batman et sa violence*

* Nathanaël Waddled (Docteur et ATER – Université de Pau et des Pays de l'Adour) *Ne pas donner l'horreur à voir. L'absence des témoignages plastiques dans les musées-mémoriaux de la Shoah*

* Saleh Mousavi (Docteur et collaborateur scientifique – UC Louvain) *La violence du regard dans la série Valentine Godé-Darel mourante (1913-1915) de Ferdinand Hodler*

15h30. Clôture

Position du colloque

Qui est familier de l'iconographie guerrière des souverains de l'Antiquité, des palais assyriens et des temples de Ramsès II à la Colonne Trajane, ne s'étonne plus de la revendication par ces pouvoirs d'une violence légitime, entièrement assumée par le souverain et dans laquelle les victimes du bras conquérant sont réduites au statut de faire-valoir de la puissance politique qui s'affirme par la violence. Bien plus proches de nous, les photographies que les reporters font parvenir au public des conflits contemporains sont au contraire dans une grande part empreinte d'une attention spécifique aux victimes, dont la souffrance est devenue le sens prêté à la violence.

Cette évolution au long terme, dont l'évidence est trompeuse, force à s'interroger sur les mutations, non pas uniquement des motifs et de leurs significations au sein de systèmes de sens socio-culturels, mais surtout sur celle des regards, à la fois anticipés par les auteurs des œuvres et matérialisés dans les contextes d'expérience visuelle. Ce changement, dont les extrémités sont plus faciles à repérer que les étapes intermédiaires et les ruptures, se perçoit dans les différents arts visuels, tant le domaine plastique regroupant peinture, sculpture et les techniques qui en sont proches, que dans des arts plus récents tels la photographie, la bande dessinée et le cinéma.

Plusieurs systèmes d'explication ont été élaborés afin de comprendre ce changement de paradigme, qui, malgré des portées heuristiques parfois très fécondes, ne permettent d'expliquer à eux seuls l'entièreté des mécanismes à l'œuvre dans ces mutations du regard sur l'image. D'une part, les théories de René Girard ont mis en lumière les changements de conception des catégories de victime et de bourreau, à travers ce qu'il interprète comme une dénonciation des mécanismes du bouc émissaire. De l'autre, le processus de « civilisation des mœurs » étudié par Norbert Elias correspond à un abaissement des seuils de tolérance à la violence, qui intégrerait le regard porté sur les représentations. La perspective doit ainsi être élargie, de sorte à inclure les apports plus récents des sciences sociales, à la fois en termes d'interprétations renouvelées des phénomènes de violence et quant aux différences entre régimes iconographiques.

Le colloque regroupe ainsi des communications touchant à tous les médiums visuels, comprenant la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma et l'image scientifique. Les interventions s'intéresseront à des contextes variés, allant du Proche-Orient ancien, du christianisme antique et de l'époque classique maya aux conflits contemporains, tels la guerre du Vietnam et les printemps arabes, en passant par la peinture européenne du XVIIe siècle ou la presse du XIXe siècle.

Il se déroulera les 15 et 16 mai 2025, sur le site Sorbonne (17, rue de la Sorbonne) le jeudi 15 et sur le site de la Maison de la Recherche-Serpente le vendredi 16.

Les personnes souhaitant assister au colloque en présentiel ou obtenir un lien pour suivre à distance sur zoom sont priées de nous contacter à l'adresse colloqueregard2025@gmail.com

Abstracts

Kewin Peche-Quilichini (Directeur du Musée de l'Alta Rocca, Corse du Sud) *Bling bling. L'iconographie de la violence et du pouvoir en Corse au Bronze récent*

Les sociétés méditerranéennes de l'âge du Bronze sont assez généralement caractérisées par l'accroissement du phénomène de hiérarchisation des classes, par la thésaurisation des biens industriels, par une gestion en partie centralisée des stocks alimentaires, par le développement des réseaux à distance, par l'épanouissement de l'habitat fortifié et par l'essor des violences individuelles et collectives marquées par l'introduction de nouvelles armes, techniques et ressources (matérielles et humaines). Dans ce cadre, l'extension du thème de la brutalité et de la puissance aux supports artistiques se fait naturellement et constitue souvent un support de propagande à l'initiative et au bénéfice des élites. Vers la fin du II^e millénaire avant J.-C., la Corse, quatrième plus grande île de Méditerranée, n'échappe pas à la règle. Dans un contexte social où s'exerce une compétition territoriale entre les multiples petits centres fortifiés, les *casteddi*, singularisés par des regroupements de populations et par la pratique d'échanges avec la Méditerranée orientale, apparaissent les statues-menhirs. Ces sculptures monumentales, dont la réalisation s'appuie sur une longue tradition, figurent des personnages masculins porteurs d'un armement offensif (épées, poignards voire lances) et défensif (casques, armures voire boucliers). Elles sont implantées, entre 1400 et 1100 av. J.-C., dans l'habitat, dans des centres supposés cérémoniels et sur les articulations du réseau viaire. Dans tous les cas, elles semblent en relation avec des espaces funéraires et/ou des contextes hydrographiques/topographiques remarquables. Outre leur stratégie d'implantation, ces monolithes véhiculent des sémiotiques croisées et complémentaires, riches de sens. Le niveau d'interprétation le plus direct renvoie instinctivement à l'image du guerrier. Cependant, la confrontation des données iconographiques avec les réalités matérielles et contextuelles permet de pondérer ce point de vue. Une deuxième exégèse peut être développée à partir de l'aspect phallique des représentations, qui fait référence à une certaine idée de « puissance » (re)productive. Enfin, un troisième aspect, lié à leur silhouette spadiforme (en forme d'épée, voire de sceptre), paraît évoquer une symbolique en relation avec les attributs du pouvoir. La conjugaison de ces trois visions trouve un écho dans les théories « indo-européennes » de G. Dumézil, qui seront en conséquence rediscutées ici avec les limites qui s'imposent.

*

Guillaume Delangue (Doctorant- Université Toulouse Jean Jaurès) *Vers la nazification : évolution des représentations de la foule antidreyfusarde sur les écrans (1930-1978)*

Durant l'entre-deux-guerres, la foule antidreyfusarde devient une clé de compréhension cinématographique de l'affaire Dreyfus. Sa mise en scène permet aux réalisateurs de réverbérer les préoccupations politiques de leur temps. Dans *La vie d'Émile Zola*, William Dieterle montre la brutalité des manifestants qui s'agitent, hurlent des slogans haineux, brûlent des livres du romancier, et brisent des vitrines. Il entend ainsi dénoncer l'avènement des fascismes européens qui font de la rue tant un instrument de mobilisation de leurs partisans, qu'un objet d'incarnation de l'unité populaire dans leurs propagandes. Les stratégies de mise en scène du scandale ont donc un arrière-plan militant faisant de la foule un symbole des périls contemporains.

En 1978, Stelio Lorenzi réinvestit le traitement des foules initié par Dieterle dans une œuvre télévisée : *Émile Zola ou la conscience humaine*. L'antisémitisme des manifestants y est plus explicite, plus direct. En parallèle, plusieurs écrivains, historiens, journalistes, et philosophes évoquent une filiation historique, idéologique, ou dramatique entre l'antisémitisme antidreyfusard et l'antisémitisme pré-génocidaire des années 1930. Les foules qui conspuent Zola, Dreyfus, et les Juifs au printemps 1898 sont perçues comme annonciatrices de ce qui débouchera sur les persécutions hitlériennes. Les visuels de la foule tournés par Lorenzi reflètent ce débat d'idées et portent en elles, de façon

souterraine ou clandestine, un sous-texte nazifiant. Nous réinvestissons les travaux d'Ophir Lévy sur les traces invisibles de la Shoah dans le cinéma contemporain, pour décrypter la façon dont la foule antidreyfusarde fait entrer par effraction dans notre esprit l'image mentale du nazisme. En parallèle, d'autres imaginaires du XIXe siècle affleurent à la surface des images, notamment ceux relatifs à la représentation des foules, et des Juifs. Lorenzi essaie par cette réappropriation de reconstituer la perception horrifiante que Zola avait de l'antisémitisme. Les archives de production d'Émile Zola ou la conscience humaine mettent en exergue les réflexions, les intentions, les absences, et les renoncements afférents au processus de construction des images. Chacun de ces imaginaires sera appréhendé comme une couche de sédimentation participant à la construction des images, et révélant la façon dont une œuvre est à la fois le produit d'une époque et d'une équipe.

*

Cédric Donnat (Docteur – UGA) *Le pistolet sur la tempe, image de la mémoire forclosée du Vietnam*

« Il m'a fallu la guerre pour comprendre que l'on est autant responsable de ce que l'on fait que de ce que l'on voit » (Michael Herr, *Dispatches*)

Pour beaucoup, toute la filmographie de Michael Cimino se ramène à une image, celle d'un homme se logeant une balle dans la tête (*The Deer Hunter*, 1978)

En février 1968, le paroxysme de la guerre, Eddie Adams, photographe de l'Associated Press croise dans une rue de Saigon un détachement de soldats conduit par le général Loan. Ils tiennent un homme, en tenue civile. A la hauteur du journaliste, le militaire sud-vietnamien dégaine son pistolet. Adams racontera qu'il pensait avoir affaire à une banale interpellation. Il arme son appareil photographique au moment où Loan pointe son revolver sur le prisonnier, le canon à quelques centimètres de la tempe droite. La synchronisation du Leica et du Magnum.38 est parfaite : le cliché enregistre la trajectoire de la balle, traversant de part en part la tête du captif, saisissant sur son visage le passage de la vie à trépas. Cette image, *Saigon Execution*, est, avec *Napalm Girl* (Huynh Cong « Nick » Ut, 1972), l'image iconique du Vietnam.

« Le problème était qu'on ne savait pas toujours ce qu'on avait vu, pas avant longtemps, parfois des années, et qu'il y avait une bonne part qu'on ne comprenait jamais, qui restait comme en réserve derrière les yeux » (Herr)

Nous emprunterons, pour cette communication, la notion développée par l'historien Antoine de Baecque de « formes cinématographiques de l'histoire » :

« Ces images nées de la guerre, écrit de Baecque à propos des films sur les camps nazis montrés au procès de Nuremberg, ayant marqué le cinéma et les artistes sur le moment même ont comme travaillé en eux, « retravaillé » pourrait-on dire, presque souterrainement, inconsciemment – puisqu'elles n'apparaissent plus dans les films d'après-guerre – avant de resurgir (souvent dix ans après) selon des formes spécifiques dans les films, comme une mémoire traumatique qui, peu à peu, minait l'histoire du cinéma ». L'image d'Adams, brandie par les manifestants anti-guerre en 1968 puis « disparue » a donc « retravaillé » pendant, également, une dizaine d'années. Le film de Cimino, son seul succès critique (5 Oscars) et commercial renouvelle le regard de la société américaine sur l'événement, révélant ainsi la mémoire forclosée du Vietnam

*

Marie Sellier (Doctorante – Sorbonne Université) *Le regard de l'Occident sur les Printemps Arabes : Une (re)construction iconographique ?*

Les Printemps arabes sont un événement majeur du début du XXI^e siècle ; d'une part car ils touchent une zone du monde présentant un fort intérêt économique, politique et culturel qui s'étend du Maghreb au Proche-Orient. D'autre part, ils redéfinissent notre regard sur cette zone du monde alors au cœur d'un débat plus global sur les rapports entre Orient et Occident, notamment depuis la parution du livre *Orientalism* d'Edward Saïd en 1971. En effet, il faut voir dans ce nom donné à l'ensemble des conflits de cette zone qui se cristallisent au début des années 2010, un résultat direct de ces rapports étroits, compris dans une période plus longue qui commence dès la fin du XX^e siècle. Si l'on peut globalement situer le début de ces conflits aux actes d'immolation de la population dans différents pays de cette zone arabe, et la fin de ces guerres civiles à la chute des régimes alors au pouvoir, il reste difficile d'en comprendre la teneur. Devant cette difficulté, le médium artistique comme moyen d'expression de la population semble plus accessible. Cette étude explore la manière dont les images des Printemps arabes ont été construites et perçues dans les médias à travers un prisme artistique construit sur les bases de l'iconographie religieuse occidentale. La photographie de guerre est particulièrement intéressante dans ce cadre du fait de sa reprise des éléments visuels caractéristiques des peintures religieuses, notamment dans la représentation de la douleur, de la perte et du sacrifice. Ces images, que l'on pourrait comparer à des scènes de piéta ou de maestà, puisent dans des émotions universelles pour rendre compte de la souffrance des peuples en révolte. Cela permet une résonance universelle avec le spectateur, tout en créant une théâtralité propre à l'image de presse au risque de trahir la réalité du conflit. On s'intéressera ainsi à la manière dont les images des Printemps arabes sont produites, passant du statut initial d'information à l'exposition comme des œuvres d'art, et dans un mouvement inverse sur la façon dont des codes du milieu artistique permettent de rendre compte, d'un point de vue universel, d'une réalité historique particulière.

*

Josselin Tecquert (Doctorant – Université Panthéon-Sorbonne) *Rois, guerriers et prisonniers : la représentation du conflit, du souverain, et du captif dans l'Art maya des Basses Terres Centrales lors de la période classique (300 – 900 è.c.)*

Entre 300 et 900 de notre ère, sur un territoire couvrant l'actuel nord du Guatemala, le sud-est du Mexique, et le Belize, les Mayas fondent des royaumes rivaux autour des principaux centres urbains régionaux. A leur tête, on retrouve la figure du roi sacré, un souverain qui exerce un contrôle absolu sur les questions politiques, économiques et religieuses de la cité-Etat. Ceux-ci mènent des campagnes militaires contre les dynasties royales voisines pour s'emparer des ressources et des voies commerciales régionales.

Au-delà des objectifs matériels ou de politique extérieure, la guerre est un outil au service de l'image du roi sacré au sein de sa propre cité. Au cœur même du centre cérémoniel, des autels, des stèles et d'autres monuments sont érigés pour représenter le souverain en tenue guerrière, l'arme à la main. A ses pieds se trouve fréquemment un captif, dénudé, blessé et ligoté. Un texte accompagne cette représentation, narrant le déroulement du conflit, les dates clés et les individus impliqués et représentés. Bien que les textes ne soient lisibles que par une fraction de leurs contemporains, l'iconographie suffit à transmettre à la population l'image d'un roi victorieux et puissant.

Cependant, si l'on peut aisément saisir l'importance politique matérielle de ces représentations, la dimension religieuse n'est pas à négliger. Le roi sacré occupe le rôle d'émissaire entre les humains et les dieux. C'est grâce à ses bonnes relations avec le divin que la population peut bénéficier de leurs dons. La victoire militaire est autant le résultat du talent individuel du souverain qu'un témoignage du soutien de puissances supérieures.

La figure du captif occupe également une place majeure dans les représentations. Tout comme le roi, il revêt une importance politique et religieuse. Politiquement, il renforce la représentation de la puissance royale. D'un point de vue religieux, il est destiné à servir d'offrande sacrificielle, un contre don en échange de la bienveillance divine. Ainsi, il n'est pas rare de le voir représenté seul sur certains

monuments. Captif et souverain incarnent deux archétypes d'individus complémentaires, dont les rôles respectifs garantissent l'équilibre de la société maya.

*

Camilla Marraccini (Doctorante - Scuola IMT Alti Studi Lucca) *From Conquered to Devout: The Evolution of Prostration in Early Christian Iconography and Epigraphy*

The moment one looks at a sarcophagus or column of triumph belonging to the early years of the empire, and within these mediums one glimpses a figure bent over and intent on kissing the hand or prostrate before a ruler, the association with warlike violence and the *prostratio* of the vanquished comes immediately to the eyes. The situation, however, changes dramatically during the fourth century. The iconography of servile figures is often found in Christian sarcophagi, but now they have a distinct identity: the bleeding daughter of Giairo, the widow of Naim, the sister of Lazarus. Women, whose prostration and subjugation, does not refer to a context of violence, but of faith toward God. Thus, even in epigraphic practice, the term *servus* loses its legal connotation and becomes a profession of faith. Through an iconographic analysis of the earliest visual Christian evidence produced in Rome and the related epigraphic production, I intend to unveil the semantic shift that occurs between a prostration of warlike scope and voluntary servitude to God, attempting to investigate whether in the semantic shift of the same iconography, the gender of the persons represented might influence the elaboration of the new visual patterns and how sexual characterization affects a broader visual narrative of leadership and power.

*

Azadeh Yekdaneh (Doctorante – Sorbonne Université) *Prisonniers de guerre au Proche-Orient ancien. Une réflexion sur la représentation des colliers de captivité, de l'époque proto-urbaine à l'empire néo-assyrien*

Les prisonniers de guerre sont les ennemis tombés aux mains des forces conquérantes au cours des conflits armés. Ils font partie du butin remporté ; leurs représentations constituent le thème le plus emblématique de la victoire dans les cultures figuratives du Proche-Orient ancien. L'étude de ces représentations révèle un certain nombre de méthodes d'assujettissement et d'instruments de captivité, spécifiquement conçus afin d'imposer des limites précises aux mouvements du corps des captifs.

Dans un contexte marqué par la naissance du phénomène urbain, au milieu du IV^{ème} millénaire avant notre ère, certains de ces captifs, accroupis à terre, semblent porter un dispositif particulièrement contraignant reliant le cou et l'arrière des genoux. Ce type de dispositif, que nous pouvons définir comme collier de captivité, prend de nouvelles formes dans des scènes historiques et mythologiques de la fin du III^{ème} millénaire avant notre ère. Les prisonniers de la stèle de Nassiriya, dans leur procession, subissent ainsi un ensemble de barres unies comme une échelle, souvent appelé carcan, qui les maintient les uns près des autres.

Ce carcan est infligé, sous forme de U, aux ennemis soumis au joug, durant les règnes d'Aššurnāširpal II et de Salmanazar III, entre 883 et 824 avant notre ère. Le terme joug désigne, entre autres, un cadre en bois par lequel deux animaux de trait sont joints à la tête pour travailler ensemble, mais également un appareil arqué autrefois posé sur le cou des vaincus. L'image des prisonniers traînés par cet appareil, dit aussi de bâtons crochus, dans l'évolution des schémas iconographiques, révèle primo la notion d'innovation dans l'élaboration des colliers de captivité. Une telle élaboration concrétise

secundo la conception de la domination sur le corps des victimes. Elle met en avant tertio la volonté d'exhiber au regard l'impuissance de ces victimes lors des défilés victorieux.

*

Nayhd Barros (Doctorante – Université Toulouse Jean Jaurès) *Portraits d'identification : mémoire, image et violence d'État au Brésil pendant la dictature civile et militaire*

Le cinéma brésilien a entrepris un important travail de mémoire au cours des dernières décennies, en mobilisant des témoignages, des portraits de victimes, de morts et de disparus de la dictature civile-militaire (1964-1985), et ce afin de lutter contre l'oubli qui entoure les crimes de la dictature au Brésil. À partir de l'analyse du documentaire *Portraits d'identification* (2014), de la réalisatrice Anita Leandro, nous analyserons une catégorie spécifique d'images symbolisant la violence de la répression, mise en évidence par le film : les portraits tirés par les militaires pour identifier les prisonniers politiques de la dictature. En effet, dans le film, deux combattants de la lutte contre la dictature civile-militaire au Brésil réagissent à des photos de cette période, des portraits sur lesquels ils apparaissent détenus avec leur numéro d'identification. En même temps que les images sont mises en scène au premier plan, les personnes interrogées tentent d'élaborer et de reconstituer des souvenirs traumatisants sur les crimes de la dictature. Si, d'une part, les portraits des disparus politiques mobilisés par les familles étaient surtout des images de documents ou des photographies vernaculaires, d'autre part, les portraits d'identification réalisés par la police représentaient la violence même de la répression marquée sur les corps des victimes. La nature de ces images est donc différente. Elles ont été mises en circulation surtout après l'ouverture des archives de la dictature et les enquêtes menées par les familles, les anciens prisonniers politiques et les chercheurs. Elles sont en quelque sorte les témoins de ce que l'on a voulu effacer et cacher.

Pour cette communication, nous ajouterons également à l'analyse du film un regard sur d'autres portraits d'identification. Retrouvés dans les archives des commissions d'enquête sur la dictature qui ont été mises en place au Brésil par la suite, ces portraits font partie d'une étude plus large sur les photographies des disparus au Brésil et la construction de la mémoire publique sur la dictature et la violence d'État.

Comment ces images permettent-elles de construire une mémoire autour de la violence en contexte dictatorial ? Comment le cinéma nous aide-t-il dans cette tâche difficile ?

*

Charlotte Dewarumez (Doctorante – Université Toulouse Jean Jaurès) « *Les cadavres de vos semblables* » : illustrations anatomiques et sensibilité du spectateur au XIXe siècle

« Vous aurez l'impression d'être placés dans une position contre-nature, une position que nul ne souhaite pour lui-même et devant laquelle tous reculent instinctivement : que vous êtes confrontés aux cadavres de vos semblables [...] », écrit en 1850 un médecin anonyme à destination des futurs étudiants en médecine.

Alors que l'époque moderne concevait l'anatomie (théorique) et la médecine (pratique) comme des domaines séparés, permettant l'introduction de notions philosophiques et d'éléments artistiques dans les illustrations, le tournant XIXe siècle voit naître une nouvelle manière d'aborder la médecine, le corps et la dissection. Les illustrations d'anatomie, désormais utiles pour la pratique médicale, se doivent d'être claires, efficaces et objectives.

Malgré tout, certaines conventions de représentation persistent : absence de sang, anonymisation des sujets, spécimens « endormis » ou « vivants »... La confrontation avec la mort et la souffrance demeure indirecte. Le fait que la représentation du corps s'inscrive dans une longue tradition formelle et symbolique pourrait expliquer ce phénomène, mais nous pensons que la sensibilité du spectateur doit aussi être prise en compte. Le théoricien de l'art Horst Bredekamp souligne de quelle façon « l'empathie éprouvée à l'endroit des personnes vivantes se manifeste aussi dans l'attention aux matières inanimées ». Ces choix esthétiques pourraient donc en partie être expliqués par le dialogue affectif qui s'établit entre un être humain (le savant, l'illustrateur, puis le lecteur) et l'image d'un semblable – en particulier à une époque où les atlas d'anatomie circulent en dehors de la communauté scientifique.

Notre communication aura pour but d'explorer ces différentes conventions de représentation et le contexte intellectuel et social dans lequel elles sont employées, mais aussi d'interroger les difficultés méthodologiques posées par l'étude historique des sensibilités passées.

*

Jade Reinhardt (Doctorante – Université de Montréal) *Crise environnementale & violence symbolique : Le cas du milieu marécageux dans l'Italie des 16^e et 17^e siècles*

Le marais est un angle fascinant pour étudier la relation que les sociétés de l'Italie pré-moderne entretenaient avec leur environnement naturel. Depuis l'antiquité, le milieu marécageux est indissociable des concepts pseudo-médicaux des airs, des eaux et de leur incidence sur les 'humeurs' humaines. Plus précisément, le marais italien est synonyme de contamination ; il est le lieu d'origine d'émanations pestilentées redoutables. Ainsi, le danger de la malaria endémique qui terrorise les sociétés de l'époque y est fondamentalement relié. L'imaginaire culturel du milieu marécageux au 16^e siècle voulait que, bien qu'absolument nocif aux constitutions humaines les plus nobles, certaines constitutions humaines (ou dans ce cas, les classes sociales les plus basses) s'y trouvaient bien. En effet, les *villani* et les travailleurs saisonniers des campagnes *appartenaient* à ces terres stagnantes et hostiles ; C'est ce milieu - *leur* milieu - qui informait leur caractère physiologique et leurs capacités morales. C'est à travers cette justification pseudo-scientifique de la différence sociale que j'étudierai la violence symbolique particulière qu'était faite à ces groupes sociaux (qui, ultimement, s'accompagne d'une violence physique due à leur vulnérabilité accrue à la maladie). Lors des 16^e et 17^e siècles italiens où l'inondation et la stagnation des terres est un problème en pleine extension, les besoins économiques incitent le retour à la terre et l'utilisation des milieux même les plus indomptables afin d'en tirer profit. C'est dans ce contexte socio-culturel spécifique que j'analyserai certaines scènes picturales donnant à voir le labeur en terres marécageuses. Le traitement des corps de ces laboureurs, plus précisément le motif de leur déformation physique, sera un des points principalement abordés. Je tenterai ainsi de souligner l'apport à cette violence symbolique qu'aura un nouveau type de scène de genre qui se veut rustique, comique, et qui emprunte aux codes picturaux du grotesque et de la caricature émergente. Surtout commandité par une nouvelle bourgeoisie qui tente désespérément de creuser le gouffre entre elle et les humains dits inférieurs, ce nouveau type de scène de genre avait comme fonction de renforcer (et justifier !) la hiérarchie sociale du temps.

*

Raphaëlle Cologon (Doctorante – EHESS) *Montrer l'emprise à l'écran : un cinéma de la domination inversée*

L'emprise est un thème particulièrement adapté aux films policiers ou à suspense : elle permet de mettre en scène une spirale de violence invisible où un personnage subit à son insu un ascendant néfaste qui le réduit au statut d'objet. Or les illustrations thématiques de l'emprise dans le cinéma international contrastent avec son usage stéréotypé dans le cinéma français, à laquelle cette intervention va s'attacher. De Rohmer à Assayas en passant par Doillon, Bonitzer, Jacquot ou Chabrol, le motif de l'emprise sert toujours le même scénario : un homme d'âge mûr, intellectuel ou artiste, est sous l'emprise d'une adolescente sexuellement agressive ou d'une très jeune femme qui le domine affectivement et menace sa créativité. Pour comprendre les ressorts de ce leitmotiv fictionnel peu réaliste, cette intervention revient sur les spécificités françaises du « cinéma d'auteur » : sacralisation du réalisateur, instrumentalisation de relations de pouvoir érotisées avec de jeunes actrices, justification de l'emprise masculine par une légitimité artistique et sociale qu'elle nourrit en retour. Elle s'intéresse à la manière dont ce prestige culturel lié à l'emprise sur des jeunes femmes ou enfants est euphémisé voire revendiqué par leurs auteurs avec un discours d'inversion caractéristique de la culture du viol. Elle analyse le point de départ de cette réécriture inversée avec l'adaptation cinématographique de *Lolita* de Nabokov (1955) par Kubrick (1962). En retraçant la trajectoire culturelle du concept d'emprise, elle montre comment cette violence, mieux perçue, davantage dénoncée, est désormais déconstruite à l'écran avec des productions féminines plus représentatives, témoignant de l'élargissement de notre conception de la violence porté par le mouvement #MeToo au cinéma.

*

Lisa Jonget (Pré-doctorante – Sorbonne Université) *Dialectique agresseur sexuel et victime dans la peinture d'histoire et la scène de genre au XVIIIe siècle : histoire d'une dichotomie genrée*

C'est en avril 1768 que s'ouvre le premier procès du Marquis de Sade. Présenté devant le Parlement de Paris pour avoir enfermé puis fouetté jusqu'au sang Rose Keller, une de ses domestiques dans le dessin de satisfaire ses pulsions sexuelles. L'affaire dite d'« Arcueil » marque un tournant dans l'appréhension des rapports entre bourreau et victime dans les affaires de mœurs. En effet, pour la première fois l'opinion publique s'insurge face à l'impunité des plus riches devant la justice durant l'Ancien Régime. Dès lors, la figure du marquis de Sade se place en opposition aux représentations de l'agresseur sexuel au sein des arts picturaux. Le XVIIIe siècle s'apparente comme une période prolifique dans la production d'imagerie érotique empruntée en particulier à la mythologie romaine. Cette imagerie érotique cache en réalité de nombreuses représentations de scènes d'agressions sexuelles et viols. Il s'agira ici d'analyser non seulement l'évolution de la représentation de l'agresseur sexuel face à sa victime, mais aussi la spécificité de l'iconographie du viol au sein des représentations picturales. La peinture d'histoire semble être le lieu où l'agresseur est représenté en héros voire glorifié, face à une victime qui quant à elle est dépeinte comme perfide, séduisante et immorale. Cependant la scène de genre recoupant une dimension morale, doit s'ancrer dans les perceptions sociales et juridiques autour des crimes sexuels. L'étude croisée de ces deux genres picturaux permet de mettre en lumière les dynamiques genrées mais aussi sociales autour de l'appréhension des catégories bourreau et victime. L'Ancien Régime même s'il condamne fermement le viol dans les textes de droit commun entretient un certain nombre de croyances autour des auteurs de crimes sexuels et porte une exigence certaine à l'égard de ce qu'il considère comme la bonne victime. Ainsi, les représentations picturales des crimes sexuels permettent de comprendre l'ensemble des assentiments entretenus par l'Ancien Régime vis-à-vis du viol.

*

Loan Peuch (Doctorant – Université Panthéon Sorbonne) *Meurtre, bagarre, vol : récit par l'image des crimes des marins dans le magazine L'Oeil de la Police (1908-1914)*

L'Oeil de la Police, hebdomadaire fait-diversier imprimé de 1908 à 1914 et analysé par Michel Dixmier et Véronique Willemin, est un immense vecteur iconographique. Il donne à voir, en planches illustrées et par sa Une colorisée, d'innombrables fait divers de toute nature : accidents, meurtres, viols, vols, assassinats...en les décrivant en quelques lignes. Il fait partie intégrante du récit de crime dans la société de la Belle Epoque, et de la spectacularisation de la chose violente, sous tous ses aspects, et dont le développement est brillamment décrit par Dominique Kalifa dans son ouvrage *L'encre et le sang* paru en 1995. Ce faisant, la revue contribue à la naissance et à la perpétuation d'un imaginaire entourant la mort, le morbide et son avènement brutal dans la vie quotidienne. Cet ensemble d' « images et de représentations », pour reprendre le titre d'un ouvrage consacré au vol en France au XIXe et XXe siècles, contribue à la construction d'une iconographie unique, aux faces aussi nombreuses que le nombre d'affaires concernées. Ce faisant, quel est le rôle de la figure du marin et donc des marins en général dans cet imaginaire propagé par *L'Oeil de la Police* ? L'hebdomadaire mentionne en effet de très nombreuses fois ces figures à la fois comme victime d'agressions mais surtout comme coupable d'un nombre conséquent de méfaits. Habitué des débits de boissons et des quartiers louches des villes portuaires, le marin y est présenté comme une figure violente, prompt à l'affrontement et à la gâchette facile. Qu'ils s'en prennent à leurs camarades, à des tenanciers de maisons closes ou à leurs compagnes, leurs actes sont alors repris en détails, et largement illustrés. Les degrés de violence de ces actes sont mis à égalité, et un marin enivré brisant une devanture de commerce est alors accolé à l'histoire de matelots prisonniers se livrant à des actes de torture collectifs sur les nouveaux venus au sein de leurs geôles. Le marin devient alors une figure statique, unique, inlassablement habillé de son uniforme de matelot non gradé, vareuse et bachi compris, perpétuant alors l'image omniprésente et universelle du marin français. De ce fait, comment analyser cette écriture de la violence dans cet hebdomadaire, à la lumière de cette figure particulièrement reconnaissable et exploitée qu'est le marin ?

*

Julien Bouthillier (Doctorant – Université de Montréal) *La figure du tortionnaire dans le cinéma extrême*

Dans le cadre du colloque Jeune Chercheur 2025 sur l'iconographie de la violence et de la brutalité, je propose une communication sur la représentation de la figure du tortionnaire à l'intérieur de ce que je qualifie de cinéma d'horreur extrême, c'est-à-dire une branche du cinéma d'horreur où la violence occupe une place prépondérante et décisive, le plus souvent au service d'un discours misanthrope ou nihiliste.

Si la figure du tortionnaire est monnaie courante dans le cinéma d'horreur traditionnel (le tueur en série, le monstre, etc.), alimentant un imaginaire allant du slasher au torture porn, le cinéma d'horreur extrême s'empare de cette figure et l'élève de son statut d'antagoniste à celui de démiurge omnipotent soumettant le monde (et le film) à ses pulsions destructrices. Sa figure n'incarne plus une menace lointaine et anticipée, mais bien un désastre perpétuel dont le déchaînement demeure toujours en instance. Le cinéma d'horreur extrême est la mise en scène de ce désastre, son déploiement à travers la violence la plus abjecte (torture, mutilation, démembrement, etc.). Pour autant qu'elle soit souvent aux limites du supportable, je considère que cette violence sans borne relève moins d'une pulsion sadique (la jouissance scopique de la violence) que d'un processus Sadien, c'est-à-dire la recherche d'une souveraineté totale et sans limite aux moyens d'un acte de destruction menaçant jusqu'au langage dans lequel il est exprimé.

Je propose d'examiner cette déviation iconographique de la violence aux moyens d'une analyse comparative de la figure du tortionnaire dans deux films d'horreurs extrêmes, soit *Guinea Pig 2 : Flowers of Flesh and Blood* (Hideshi Hino, 1985) et *Melancholie der Engel* (Marian Dora, 2009). Le premier film installe la figure du tortionnaire comme artiste de la violence, tandis que le deuxième le positionne comme le philosophe d'une intenable philosophie de la brutalité misanthrope. Ces deux exemples me permettront de situer les différentes tendances de la représentation de la violence dans le cinéma d'horreur extrême, de même que les enjeux soulevés par cette représentation. Je m'attarderai notamment aux points de contacts entre ces deux films et l'œuvre du Marquis de Sade, en examinant la possibilité de son incarnation à travers le cycle plus large de distribution et de circulation du cinéma d'horreur extrême.

*

Emma Maurel (Doctorante – Université Toulouse Jean Jaurès/Université de Montréal) *Une évolution des regards et des publics à travers Batman et sa violence*

L'art cinématographique se définit principalement par son rapport au public. En tant qu'industrie, il s'adapte à une logique de demande. En tant qu'art, il cherche la réaction du spectateur. Il est donc tout à fait naturel de voir les films, et leur iconographie, évoluer en parallèle du public cinématographique créant, dans le cadre des études de la réception, les fameuses "impressions générationnelles". La violence et sa représentation sont des indicateurs particulièrement intéressants de l'évolution d'un public et du résultat de ce changement sur les écrans de cinéma.

Dans le cadre de cette intervention, nous verrons comment le personnage transmédiatique de Batman, playboy et justicier, héros mondialement connu, et ses adaptations cinématographiques peuvent nous aider à comprendre l'évolution d'un public, de ses considérations et de son regard sur la violence et la société au sein de laquelle il évolue. La violence des super-héros est un champ d'étude très enrichissant au cinéma. En effet, ces figures, adressées tant aux enfants qu'aux adultes, incarnent des idéaux, ou des mondes possibles, et créent, par cette double adresse, un défi de représentation. La violence, le gore et la brutalité ne peuvent pas être omniprésents, pour des raisons commerciales, alors d'autres *manières* de représentation entrent en scène : la violence désarmante, la violence dissimulée, le blâme social... Tous les moyens sont bons pour légitimer l'adresse du film, c'est-à-dire lui permettre de dépasser le simple statut de divertissement, tout en conservant l'intérêt des fans ainsi que des plus jeunes.

De sa première itération filmique, avec le *Batman* de 1966, à la dernière proposition de Matt Reeves en 2022, nous proposerons une analyse de l'évolution des sensibilités de la réception des films à partir d'une brève comparaison des représentations de la violence dans ce corpus.

*

Nathanaël Wadbled (Docteur et ATER – Université de Pau et des Pays de l'Adour) *Ne pas donner l'horreur à voir. L'absence des témoignages plastiques dans les musées-mémoriaux de la Shoah*

Articulant l'histoire de l'art et la muséologie, cette communication interroge l'absence des dessins et peintures faits par les victimes dans les parcours d'exposition de la plupart des musée-mémoriaux de

Shoah et de la déportation. Bien qu'ils soient des témoignages au même titre que ceux écrits (Bernard-Nouraud et Jurgenson, 2015), ces œuvres sont en effet rarement valorisés. À partir d'une analyse des dispositifs d'exposition et de témoignages visuels emblématiques, ainsi que des données d'une enquête sur l'expérience de visite, cette contribution avance une hypothèse pour expliquer cette absence : les témoignages visuels excèdent le régime de visibilité du Musée-Mémorial. Au-delà du constat de ce qu'il y a à voir, il s'agit de l'interroger comme un appareillage social qui rend visible le monde d'une certaine manière (Déotte, 2004).

Même dans des musées d'histoire qui documentent le processus politique et social ayant mené à la déportation, la présentation de l'expérience des victimes au camps ne passe pas par une description de l'horreur qui permette d'en percevoir les modalités. L'horreur est alors représentée comme irreprésentable et unimaginable. Ce choix muséographique s'inscrit ainsi dans un régime esthétique explicite et théorisée notamment par le vidéaste Claude Lanzmann selon laquelle l'horreur échappe au champ d'expérience des visiteurs (Deguy, 2000). Les témoignages plastiques n'y ont donc pas leur place car ils engagent à imaginer (Didi-Huberman, 2003) – au contraire de ceux discursifs qui car la médiation du langage n'est pas immersive. Lorsque des témoignages visuels sont exposés et valorisés, ils sont alors présentés comme des œuvres d'art qui produisent un impact émotionnel et non comme des témoignages qui permettent de percevoir quelque chose ce que qui a eu lieu (Wadbled, 2021).

*

Saleh Mousavi (Docteur et collaborateur scientifique – UC Louvain) *La violence du regard dans la série Valentine Godé-Darel mourante (1913-1915) de Ferdinand Hodler*

Dans l'histoire de l'art, la relation entre le regard et la mort trouve une expression particulièrement saisissante dans l'œuvre de Ferdinand Hodler (1853-1918), artiste suisse pour qui la violence inhérente à la finitude constitue un motif central. Tout au long de sa carrière, Hodler a interrogé, à travers son art symbolique, la manière dont la mort s'impose comme la violence ultime infligée à la vie.

Cette méditation sur la mort atteint son apogée en 1913, lorsque Valentine Godé-Darel (1873-1915), sa compagne et *modèle* privilégiée, est diagnostiquée d'un cancer agressif. Cette épreuve marque pour Hodler une possibilité de la confrontation existentielle et directe avec la finitude. De manière quasi obsessionnelle, il réalise plus de 200 dessins et peintures durant la maladie de Valentine, s'efforçant de capturer, dans les détails les plus intimes, les transformations infligées par la maladie et l'approche de la mort sur son visage et son corps. Ces œuvres traduisent un dialogue tumultueux entre l'artiste et la mort, où le regard cruel et chaotique de l'artiste devient simultanément témoin et acteur d'un processus destructeur. Ce processus aboutit à la désintégration graduelle de l'image de l'amante, un geste artistique visant à *apprivoiser* la mort.

Cet article propose une réflexion philosophique et esthétique sur la relation complexe entre l'artiste et son amante, tout en interrogeant la position apparemment silencieuse de cette dernière, qui semble se soumettre passivement au regard pénétrant de l'artiste. À travers une analyse de cette série d'œuvres bouleversantes, il s'agit de révéler les implications symboliques, éthiques et esthétiques de ces représentations picturales, tout en explorant comment le regard violent de l'artiste, dans sa quête de sens face à la mort, peut aller jusqu'à consumer son objet. Pourtant, la relation qui en découle demeure ambiguë : qui, en définitive, détient le rôle de maître d'œuvre ?