
*Pour une iconologie critique : sens, dynamique et
efficacité des images*

Maud Hagelstein



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/17124>

DOI : [10.4000/critiquedart.17124](https://doi.org/10.4000/critiquedart.17124)

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Maud Hagelstein, « *Pour une iconologie critique : sens, dynamique et efficacité des images* », *Critique d'art* [En ligne], 44 | Printemps/Été 2015, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/17124> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.17124>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Archives de la critique d'art

Pour une iconologie critique : sens, dynamique et efficacité des images

Maud Hagelstein

RÉFÉRENCE

Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art : suivi de Hommage à Jacques Derrida par Daniel Bounoux et Bernard Stiegler*, Paris : INA éd., 2014, (Collège iconique)

Dominic McIver Lopes, *Comprendre les images : une théorie de la représentation iconique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, (Aesthetica)

W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon : Les Presses du réel ; Paris : Centre national des arts plastiques, 2014, (Perceptions)

Interpositions : montage d'images et production de sens, Paris : Maison des sciences de l'homme : Centre allemand d'histoire de l'art, 2014, (Passages/Passagen). Sous la dir. d'Andreas Beyer, Angela Mengoni, Antonia von Schöning

La Persistance des images, Paris : Le Bal : Textuel : Centre national des arts plastiques, 2014, (Les Carnets du Bal). Sous la dir. de Guillaume Le Gall

- 1 Dans les années 1990, à peu près au même moment, William J. Thomas Mitchell et Gottfried Boehm ont annoncé et décrit l'émergence d'un nouveau paradigme consacré à l'image, défendant respectivement l'idée d'un *Pictorial Turn* (1992) et d'un *Iconic Turn* (1994)¹. Rejoint par d'autres, ces théoriciens réclamaient une science de l'image renouvelée et une attention plus appuyée à l'efficacité intrinsèque de l'image. Alors même qu'il suscitait des débats critiques particulièrement vifs, ce tournant épistémologique s'est construit dans le sillage d'une méthode instituée en théorie de l'art : l'iconologie. Cette méthode d'interprétation, dynamisée par Aby Warburg (1866-1929) puis par Erwin Panofsky (1892-1968) durant la première moitié du XXe siècle, fait figure depuis les années 1990 de modèle et de repoussoir. De manière générale, les critiques les plus importantes exprimées par les défenseurs du « tournant iconique » à l'encontre de la méthode iconologique s'articulent autour du problème du logocentrisme, entendu comme focus exclusif sur les contenus de signification. Or l'image se définit-elle

en dernier recours sur le mode du *symbole*, c'est-à-dire comme entité matérielle porteuse de sens ? Les éléments de signification l'emportent-ils légitimement sur la forme de l'expression ? Contre la sémiotisation excessive de nos manières d'envisager l'image, un courant important de la théorie du visuel appelle – en écho au « tournant » annoncé par Mitchell et Boehm – le renversement de la prédominance du modèle langagier. Partant, l'enjeu problématique majeur s'est imposé comme suit : comment construire une théorie de l'image qui ne s'appuierait plus sur le seul paradigme langagier, mais qui tiendrait compte de la logique propre au visuel ? Ceci dit, non seulement il apparaît réducteur de limiter l'iconologie à la seule compréhension langagière de l'image, mais il serait stérile de vouloir remplacer la prédominance du langage par la domination du « proprement visuel » (ou du « pictural »), sans chercher à comprendre la nature complexe de l'image, précisément tendue entre signification et matérialité². Aussi de nombreux théoriciens actuels tracent-ils des perspectives radicalement nouvelles pour l'iconologie, contribuant de la sorte à son actualisation critique. Le débat semble enfin s'assouplir et se débarrasser de quelques rigidités.

- 2 Loin des stéréotypes habituels, l'investigation menée par Dominic McIver Lopes en 1996 dans le domaine de la représentation iconique étonnera le lecteur peu habitué à la philosophie anglo-saxonne. Formé à la philosophie du langage et à la philosophie de l'esprit, l'auteur propose une synthèse particulièrement stimulante des débats les plus vifs autour de l'expérience iconique, se positionnant à l'égard des propositions théoriques de Nelson Goodman, Richard Wollheim ou Gareth Evans. Mais si le vocabulaire conceptuel de *Comprendre les images* ne sonne pas toujours familier, les problématiques envisagées peuvent aisément être rattachées aux débats à peine évoqués sur le rapport de l'investigation iconologique au paradigme langagier : « Il est naturel d'avoir des réticences à utiliser le langage comme modèle pour penser la dépicition. Les comparaisons possibles entre les images et le langage entrent en contradiction flagrante avec nos intuitions concernant ce qui les différencie. Mais personne ne prétend que les images sont exactement du même ordre que les énoncés linguistiques. [...] Que les images soient comparables au langage sous certains aspects déterminants ne doit pas nécessairement aller contre l'impression que nous pouvons avoir par ailleurs de ce qui les différencie »³. Sans verser dans les extrêmes du pur logocentrisme ou du perceptualisme stérile, Lopes décrit les images comme « des véhicules de stockage, manipulation et communication d'information » permettant, à l'instar du langage, de « représenter le monde et les pensées que nous avons à son sujet »⁴ ; mais il s'abstient de les assimiler trop rapidement aux descriptions langagières, car la structure symbolique mise au jour au cœur de la représentation iconique incorpore aussi des éléments perceptifs⁵. Comme Lopes en fait l'hypothèse à plusieurs reprises : « Si les images sont des symboles, il est possible qu'elles soient des symboles dont la référence dépend d'aptitudes perceptives »⁶. De quelle manière alors interpréter les images ? Inspiré par Gareth Evans, Lopes défend la théorie de la reconnaissance d'aspect, selon laquelle la marque distinctive des images tient à leur capacité de sélectivité. Les images seraient sélectives en vertu de leur refus explicite de s'engager sur certains points. En effet, une image doit choisir de représenter tel détail de son sujet, laissant nécessairement de côté tel autre : « la totalité des engagements et non-engagements d'une image » constituant ce que Lopes appelle « l'aspect qu'elle présente de son sujet »⁷. Une telle théorie amène en effet à reprendre autrement la question de l'interprétation et nourrira l'iconologie actuelle sur bien des points. Elle permet d'expliquer l'acquisition progressive de compétences (liées à la capacité de reconnaître)

au contact des images et de montrer comment leur fréquentation installe durablement ces compétences : « Les images sont des prothèses visuelles ; elles étendent le système informationnel en rassemblant, stockant, et transmettant de l'information visuelle à propos de leurs sujets, de manières qui dépendent de notre capacité à identifier les choses d'après leur apparence, et qui accroissent aussi cette capacité »⁸.

- 3 Désormais disponible en français, l'ouvrage majeur de W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images? Une critique de la culture visuelle* (2005), constitue le troisième volet d'un programme axé sur la compréhension du visuel. *Iconology* (1986) et *Picture Theory* (1994) avaient permis de « ressusciter un vieux projet disciplinaire » (celui de l'iconologie) pour reprendre à nouveaux frais la question du sens et de l'interprétation des éléments de la culture visuelle⁹. Mitchell semble dans ce troisième texte avoir volontairement délaissé « le terrain couvert par la sémiotique » pour se consacrer plus directement à la vie propre des images, ou à l'« élan vitaliste » qui nous pousse à considérer celles-ci comme des organismes vivants, capables de nous influencer, de nous séduire ou de nous mettre en action. Il s'associe en cela aux nombreux théoriciens actuels travaillant à relever les éléments qui excèdent ou transcendent la fonction strictement significative (communicative) de l'image, tout en ne la négligeant pas. Surtout, il envisage –de manière originale et dialectique– la peur suscitée par les images, et toutes ses déclinaisons : peur d'être hypnotisé par elles en dépit de tout sens critique, peur de se laisser persuader par leurs pouvoirs magiques, etc. Cette problématique constitue selon Mitchell le véritable objet de la théorie visuelle. Mais il convient d'envisager parallèlement les réactions iconoclastes observées aujourd'hui chez certains intellectuels, qui plutôt que d'« ausculter les idoles » comme le préconisait Friedrich Nietzsche, nous poussent à les dénigrer tout à fait et à stigmatiser ceux qu'ils considèrent comme candidats à l'idolâtrie : « les masses, le primitif, l'enfant, l'illettré, l'esprit non-critique, l'être dépourvu de logique, l'Autre »¹⁰. Pareille entreprise anthropologique pourrait nous éloigner des pionniers de l'iconologie, et pourtant Aby Warburg avait fait de la *superstition* le cœur même de son entreprise, exhibant dans les œuvres d'art les dispositifs figuraux censés répondre à l'angoisse, sans jamais la vaincre ou la résoudre définitivement. L'image artistique apparaît dans ses écrits comme un outil anthropologique complexe, tendu entre croyance et raison. Sans s'y référer explicitement, Mitchell reconduit les intuitions de son prédécesseur sur ce terrain. Le scepticisme moderne n'aurait pas selon son analyse évacué les comportements magiques envers les images : « Les vieilles superstitions ayant trait aux images –selon lesquelles elles seraient dotées de "vies propres", elles nous inciteraient à accomplir des actes irrationnels, elles recèleraient des forces potentiellement destructrices, elles nous séduiraient et nous corrompraient– ne sont pas moins puissantes aujourd'hui qu'hier »¹¹. Plus encore, la structure profonde de l'iconoclasme radical que subissent les images dans certains milieux intellectuels emprunterait-elle aussi, selon Mitchell, aux formes de croyance pourtant décriées. Argument dialectique s'il en est, et particulièrement convaincant ici. L'actualité des thématiques abordées et les outils permettant de penser le rapport de l'image à l'Autre, à l'idéologie, à la violence, contribuent par ailleurs à l'intérêt évident de l'ouvrage.
- 4 La proposition de Mitchell –se concentrer sur la vie des images– l'amène à envisager des questions d'*orientation* proches de celles que mobilisaient déjà Warburg et Panofsky : l'ambition de cartographier les mouvements de circulation des images, d'identifier leur provenance et leur développement, appartient en effet aux préoccupations centrales de l'iconologie. En se demandant comment l'image « circule, prolifère et génère de nouvelles

occurrences », les contributeurs de l'ouvrage collectif dirigé par Guillaume Le Gall, *La Persistence des images*, s'inscrivent dans une quête semblable de la « mécanique des images »¹². Les textes rassemblés dans ce volume ouvrent la voie à une réflexion plus large sur l'efficacité des images, menée sous le prisme d'études singulières. Imaginé par Aby Warburg dans les dernières années de sa vie (années 1920), l'*Atlas Mnemosyne* entendait également répertorier les mouvements de circulation des images. Il répondait par là à un problème tout à fait dominant : comment *se situer* dans l'histoire très vaste des images artistiques ? Par quels moyens brasser et organiser ce matériau ? Avec ses grands panneaux de toile tendue sur lesquels étaient agencées les reproductions d'œuvres, l'*Atlas Mnemosyne* permettait d'éprouver les ressorts du visuel et de mettre en relief les enjeux de la création artistique pour la civilisation occidentale. Dans le sillage d'un tel projet iconologique, et notamment par la force des analyses de Georges Didi-Huberman¹³, le montage d'images constitue désormais un modèle pour la production de savoir –en particulier dans le champ de l'histoire de l'art. Les réflexions du volume *Interpositions : montage d'images et production de sens* manifestent idéalement la prégnance de ce modèle. A suivre la proposition introductive rédigée par Andreas Beyer, le colloque dont les actes sont issus a permis de dégager quelques-uns des effets particulièrement productifs du montage : « A l'occasion de ces trois jours, en s'appuyant sur un double geste de dislocation et de recomposition dans une constellation nouvelle, il a été démontré que les procédés du montage activent des confrontations, des chocs mutuels, des conflits et des échos entre unités visuelles, en faisant jaillir de celles-ci un sens nouveau. C'est ainsi que les espaces entre les images, loin de se limiter à un rôle inerte de séparation, deviennent les lieux d'une interposition capable d'activer la production visuelle du sens »¹⁴. L'assemblage d'éléments hétérogènes préalablement sélectionnés (ou démontés) permet effectivement de rendre possibles de nouvelles associations et favorise d'autres savoirs ainsi que des représentations inédites. Le potentiel critique du montage devient aujourd'hui communément acquis.

- 5 La théorie de l'image actuelle s'inscrit dans le sillage de l'iconologie en vertu de la reprise explicite de plusieurs axes problématiques centraux pour cette méthode, qui permettent son redéploiement critique : 1. la réflexion sur la représentation iconique, sur son rapport au langage et sa logique spécifique ; 2. l'enquête sur la dynamique de l'image (circulation, persistance et développement) ; 3. l'étude de l'efficacité des images et de la production de savoirs multiples sous l'effet d'opérations de montage. Ces trois axes de la recherche actuelle sur l'image gagneront certainement à être exploités encore dans de futurs travaux.

NOTES

1. Cf. à propos de ce tournant annoncé conjointement : Gottfried Boehm, « Iconic Turn, Ein Brief » ; W. J. T. Mitchell, « Pictorial Turn. Eine Antwort », dans *Bilderfragen : die Bildwissenschaften im Aufbruch* (sous la dir. de Hans Belting), Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2007, p. 27-47.

2. Sur les rapports image/langage, et pour envisager un point de vue en léger décalage avec la théorie de l'image contemporaine, on pourra lire avantageusement les développements

philosophiques retranscrits dans : Derrida, Jacques. *Trace et archive, image et art* suivi de *Hommage à Jacques Derrida* par Daniel Bougnoux et Bernard Stiegler, Paris : INA, 2014, (Collège iconique). L'idée qu'il y aurait dans l'image (filmique, dans ce cas) une « réserve » de parole que le film n'épuise pas me semble particulièrement stimulante.

3. McIver Lopes, Dominic. *Comprendre les images : une théorie de la représentation iconique*, Rennes : PUR, 2014, (« Aesthetica »), p. 77-78

4. *Ibid.*, p. 28

5. Comme le montre Jérôme Dokic dans son article très stimulant, « l'interprétation de l'image est très largement contrainte par ce que nous sommes capables de percevoir dans l'image », *La Persistance des images*, Paris : Le Bal : Textuel : Centre national des arts plastiques, 2014, (Les Carnets du Bal), p. 37.

6. McIver Lopes, Dominic. *Comprendre les images*, *Op. cit.*, p. 134

7. *Ibid.*, p. 145

8. *Ibid.*, p. 173-174

9. Mitchell, W.J.T. *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon : Les Presses du réel; Paris : Centre national des arts plastiques, 2014, (Perceptions), p. 28

10. *Ibid.*, p. 29

11. *Ibid.*, p. 39

12. *La Persistance des images*, *Op. cit.*, p. 22-23

13. « Quand l'art est au contraire pensé, comme chez Aby Warburg ou Walter Benjamin, sous l'angle de la *profanation*, de l'impureté, du métissage social et de la tragédie historique, alors les atlas qui en donnent la présentation visuelle apparaissent dans l'éclatement et la division d'un domaine toujours contaminé, toujours susceptible d'ambivalences et de symptômes » (*Interpositions : montage d'images et production de sens* (sous la dir. d'Andreas Beyer, Angela Mengoni et Antonia von Schöning), Paris : Maison des sciences de l'homme : Centre allemand d'histoire de l'art, 2014, (Passages/Passagen), p. 106.

14. *Ibid.*, p. 11