

De nos jours, les messianismes collectifs semblent si éloignés. Il y aurait à se méfier d'un messianisme de l'éclatement qui surgit avec persistance ici ou là. Sous prétexte que tout est fragmenté, partiel, divers et que tout est tout, notre époque serait vouée à incarner la démocratie même. Comme si, pour la simple raison que nous sommes constamment et immédiatement «connectés», notre époque serait téléologiquement prédestinée à elle.

Maud Hagelstein

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

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 XX^e 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

Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art : suivi de Hommage à Jacques Derrida par Daniel Bounnoux 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

Maud Hagelstein

For a Critical Iconology: the Meaning, Dynamics and Effectiveness of Images

In the 1990s, at more or less the same moment, William J. Thomas Mitchell and Gottfried Boehm announced and described the emergence of a new paradigm of the image, respectively championing the idea of a *Pictorial Turn* (1992) and an *Iconic Turn* (1994).¹ Joined by others, these theoreticians call for a renewed science of the image and a more intent attention to the intrinsic effectiveness of the image. Just when this epistemological turn was stirring particularly lively critical discussions, it constructed itself in the wake of a method introduced into art theory: iconology. This method of interpretation, revitalized by Aby Warburg (1866-1929), and then by Erwin Panofsky (1892-1968), during the first half of the 20th century, has featured since the 1990s as both a model and a foil. Generally speaking, the most significant criticisms expressed by the champions of the "iconic turn" with regard to the iconological method are organized around the problem of logocentrism, understood as an exclusive focus on the contents of meaning. But is the image defined, as a last resort, on the mode of the *symbol*, that is to say as a material entity conveying meaning? Do the elements of signification legitimately hold sway over the form of expression? Running counter to the excessive semiotization of our ways of seeing the image, an important current of the theory of the visible—echoing the "turn" announced by Mitchell and Boehm—calls for the toppling of the predominance of the linguistic model. At the outset, the major problematic challenge has been imposed as follows: how are we to construct a theory of the image which is no longer based on just the linguistic paradigm, but which takes into account the logic peculiar to the visual? This said, not only does it seem simplistic to limit iconology just to the linguistic comprehension of the image, but it would be fruitless

Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art : suivi de Hommage à Jacques Derrida par Daniel Bounnoux 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. Cf. on this jointly announced turn: Gottfried Boehm, "Iconic Turn, Ein Brief"; W. J. T. Mitchell, "Pictorial Turn. Eine Antwort", in *Bilderfragen: die Bildwissenschaften im Aufbruch* (edited by Hans Belting), Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2007, p. 27-47.

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.

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 dépic- tion.

Docteur en philosophie, **Maud Hagelstein** est chercheur qualifié F.R.S.-FNRS et maître de conférences à l'Université de Liège (Belgique). Elle a récemment consacré un ouvrage de réflexion épistémologique à la théorie de l'art allemande : *Origine et survivances des symboles* (Warburg, Cassirer, Panofsky), Hildesheim : Georg Olms Verlag AG, 2014. Ses recherches actuelles s'inscrivent dans le domaine de la théorie du visuel et portent sur l'actualité de l'approche iconologique dans la théorie de l'image contemporaine –en particulier : la *Bildwissenschaft* en Allemagne et les *Visual Studies* aux États-Unis. Elle a publié une trentaine d'articles dans ce domaine.

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 Bounoux 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.

to want to replace the predominance of language by the domination of the "specifically visual" (or of the "pictorial"), without trying to understand the complex nature of the image, extended precisely somewhere between signification and materiality.² Many present-day theoreticians are thus drawing radically new perspectives for iconology, and in this way contributing to its critical updating. At long last the discussion seems to be becoming more flexible, shedding certain rigidities.

Well removed from the usual stereotypes, the investigation undertaken by Dominic McIver Lopes in 1996 in the field of iconic representation will surprise readers who are unaccustomed to Anglo-Saxon philosophy. Trained in the philosophy of language and the philosophy of the mind, the author puts forward a particularly stimulating summary of the liveliest discussions around the iconic experience, taking up a position with regard to the theoretical proposals of Nelson Goodman, Richard Wollheim, and Gareth Evans. But if the conceptual vocabulary of *Comprendre les images* does not always sound familiar, the issues imagined can easily be associated with the above-mentioned discussions on the relation between iconological investigation and linguistic paradigm: "It is natural to be reluctant to use language as a model for thinking about depiction. The possible comparisons between images and language are in blatant contradiction with our intuitions about what differentiates them. But nobody is claiming that images are of exactly the same order as linguistic statements. [...] The fact that images are comparable to language in certain decisive aspects should not necessarily run counter to the impression that we may have, furthermore, about what differentiates them".³ Without getting into the extremes of pure logocentrism and sterile perceptualism, Lopes describes images as "vehicles of information storage, manipulation and communication", making it possible, like language, to "represent the world and the thoughts that we have about it";⁴ but he abstains from likening them too swiftly to linguistic descriptions, because the

A doctor in philosophy, **Maud Hagelstein** is a Research Associate and lecturer at the University of Liège (Belgium). She has recently written a book of epistemological reflection about German art theory: *Origine et survivances des symboles* (Warburg, Cassirer, Panofsky), Hildesheim : Georg Olms Verlag AG, 2014. Her current research falls within the domain of the theory of the visual and focuses on the topicality of the iconological approach in contemporary image theory—in particular: *Bildwissenschaft* in Germany and *Visual Studies* in the United States. She has published some 30 articles in this field.

2. On the image/language relations, and to imagine a viewpoint slightly offset with the theory of the contemporary image, one might read to advantage the philosophical developments transcribed in: Derrida, Jacques, *Trace et archive, image et art suivi de Hommage à Jacques Derrida par Daniel Bounoux et Bernard Stiegler*, Paris : INA, 2014, (Collège iconique). The idea that there is in the image (filmic in this case) a "reserve" of words that the film does not exhaust seems especially stimulating to me.

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

4. *Ibid.*, p. 28

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

3. McIver Lopes, Dominic. *Comprendre les images: une théorie de la représentation iconique*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 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, (Les Carnets du Bal, 05), p. 37.

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

7. *Ibid.*, p. 145

symbolic structure revealed at the heart of iconic representation also incorporates perceptive elements.⁵ As Lopes hypothesizes at several junctures: "If images are symbols, it is possible that they are symbols whose reference depends on perceptive aptitudes".⁶ How then are images to be interpreted? Inspired by Gareth Evans, Lopes backs the theory of the recognition of aspect, whereby the distinctive mark of images has to do with their capacity for selectivity. Images are selective by virtue of their explicit refusal to become engaged on certain points. An image must in fact choose to represent such and such a detail of its subject, leaving other details, perforce, aside: with "all the engagements and non-engagements of an image" representing what Lopes calls "the aspect which it presents of its subject".⁷ Such a theory actually leads to revisiting in different ways the question of interpretation, and it informs current iconology on many points. It helps to explain the progressive acquisition of skills (associated with the capacity to recognize) *in contact* with images, and also to show how their frequentation lastingly establishes these skills: "Images are visual prostheses; they extend the informational system by gathering, storing, and transmitting visual data about their subjects, and about ways which depend on our ability to identify things based on their appearance, and which thus increase this capacity".⁸

Now available in French, W. J. T. Mitchell's major work, *Que veulent les images? Une critique de la culture visuelle* (2005), is the third part of a programme focusing on the comprehension of the visual. *Iconology* (1986) and *Picture Theory* (1994) had enabled him to "resurrect an old disciplinary project" (that of iconology), and deal anew with the question of the meaning and interpretation of features of visual culture.⁹ In this third book, Mitchell seems to have deliberately abandoned "the terrain covered by semiotics", in order to devote himself more directly to the actual *life* of images, and to the "vitalist force" which prompts us to consider these

5. As is shown by Jérôme Dokic in his very stimulating article, "the interpretation of the image is very considerably restricted by what we are capable of perceiving in the image", *La Persistance des images*, Paris: Le Bal: Textuel: Centre national des arts plastiques, (Les Carnets du Bal, 05), 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, 2014, (Perceptions), p. 28

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.

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'idolâ-

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

latter as living organisms, capable of influencing us, seducing us, and galvanizing us. In so doing, he associates himself with many present-day theoreticians working on examining the elements which go beyond or transcend the strictly significative (communicative) function of the image, while at the same time not neglecting it. Above all, in an original and dialectic way, he envisages the fear stirred up by images, and all its forms: a fear of being hypnotized by them in spite of any critical sense, a fear of letting ourselves be persuaded by their magic powers, etc. According to Mitchell, this set of issues is the real object of visual theory. But it is as well to envisage, in tandem, the iconoclastic reactions today observed among certain intellectuals, who, rather than "examining idols" as Friedrich Nietzsche recommended, encourage us to thoroughly denigrate them, and stigmatize those they consider as candidates for idolatry: "the masses, the primitive, the child, the illiterate, the non-critical mind, the being devoid of logic, the Other".¹⁰ This kind of anthropological undertaking might distance us from the pioneers of iconology, and yet Aby Warburg had made *superstition* the very core of his endeavour displaying in works of art the figurative arrangements supposed to respond to anxiety, without ever conquering it or resolving it once and for all. In his writings, the artistic image appears as a complex anthropological tool, stretched somewhere between belief and reason. Without making explicit reference to this, Mitchell reintroduces his predecessor's intuition into this terrain. According to his analysis, modern scepticism has not done away with magical behaviour towards images: "Because old superstitions have to do with images—according to which they are endowed with their "own lives", urging us to accomplish irrational acts, containing potentially destructive forces, seducing us and corrupting us—they are no less powerful today than yesterday".¹¹ Taking things further, the deep-seated structure of the radical iconoclasm to which images are subject in certain intellectual circles, would, according to Mitchell, also borrow from albeit

10. *Ibid.*, p. 29

11. *Ibid.*, p. 39

trie: «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 figuratifs 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.

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,

10. *Ibid.*, p. 29

11. *Ibid.*, p. 39

decried forms of belief. This is a dialectical argument if ever there was, and it is particularly persuasive here. The current state of the themes broached and the tools making it possible to think about the relation of the image to the “Other”, to ideology, and to violence, contribute, moreover, to the book's evident interest.

Mitchell's proposition—concentrating on the life of images—leads him to envisage matters of *orientation* akin to those already used by Warburg and Panofsky: the goal of mapping the movements of image circulation, identifying their origin and their development, is actually one of the central concerns of iconology. In wondering how the image “circulates, spreads and gives rise to new occurrences”, the contributors to the collective work edited by Guillaume Le Gall, *La Persistance des images*, are involved in a similar quest for the “mechanics of images”.¹² The essays brought together in this volume open up the way to a broader reflection about the effectiveness of images, conducted through the lens of specific studies. Conceived by Aby Warburg in the last years of his life, (the 1920s), the *Atlas Mnemosyne* was also intended to list the movements of image circulation. It thereby responded to a thoroughly predominant problem: how to situate oneself in the very vast history of artistic images? How to handle and organize this material? With its large panels of stretched canvas on which the reproductions of works were arranged, the *Atlas Mnemosyne* made it possible to experience the mainsprings of the visual and highlight the challenges of artistic creation for Western civilization. In the wake of such an iconological project, and in particular through the strength of Georges Didi-Huberman's analyses,¹³ the editing of images henceforth constitutes a model for the production of knowledge—in particular in the field of art history. The reflections in the volume *Interpositions: montage d'images et production de sens* ideally display the significance of this model. Following the introductory proposal written by Andreas Beyer, the

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

13. “When art is on the contrary conceived, as with Aby Warburg or Walter Benjamin, from the angle of *profanation*, impurity, social hybridizing and historical tragedy, then the atlases which offer its visual presentation appear in the explosion and division of a domain that is always contaminated, always liable to ambivalences and symptoms” (*Interpositions: montage d'images et production de sens* (edited by Andreas Beyer, Angela Mengoni and Antonia von Schöning), Paris: Maison des sciences de l'homme: Centre allemand d'histoire de l'art, 2014, (Passages/Passagen), p. 106.

prolifère et génère de nouvelles occurrences», les contributeurs de l'ouvrage collectif dirigé par Guillaume Le Gall, *La Persistance 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 produc-

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.

conference from which the proceedings are taken made it possible to single out some of the especially productive effects of editing: "During those three days, based on a twofold gesture of dislocation and recomposition within a new constellation, it was demonstrated that the procedures of editing give rise to confrontations, reciprocal shocks, conflicts and echoes between visual units, causing a new sense to spring from these latter. So it is that, far from being limited to an inert role of separation, the spaces between the images become the places of an interposition capable of activating the visual production of meaning".¹⁴ The assemblage of pre-selected (or dismantled) eclectic elements in fact helps to make new associations possible, and encourages other forms of knowledge as well as novel representations. The critical potential of editing is today becoming widely acquired.

14. *Ibid.*, p. 11

The present-day theory of the image comes in the wake of iconology, by virtue of the explicit re-use of several problematic themes which are central to this method, and permit its critical redevelopment:

1. Reflection about iconic representation, about its relation to language and its specific logic;
2. The investigation into the dynamics of the image (circulation, persistence and development);
3. The study of the effectiveness of images and the production of many different kinds of knowledge under the effect of editing operations. These three areas of present-day research about the image will certainly profit from being made further use of in future works.

Translated from the French by Simon Pleasance

tion 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. 14. *Ibid.*, p. 11

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.