



HAL
open science

Iconothèques : l'image dans les mots et dans les images de la collection [Préambule]

Gérard Régimbeau

► **To cite this version:**

Gérard Régimbeau. Iconothèques : l'image dans les mots et dans les images de la collection [Préambule]. Balisages, 2022, 4, pp.1-15. hal-03923751

HAL Id: hal-03923751

<https://hal.science/hal-03923751v1>

Submitted on 4 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Préambule : Iconothèques : l'image dans les mots et dans les images de la collection

Gérard Régimbeau

Professeur émérite des universités en Sciences de l'information et de la communication.
Université Paul-Valéry, Montpellier 3. LERASS-CERIC

Résumé

L'article aborde les collections d'images dans leurs représentations à travers des mots utilisés pour les nommer dont celui d'iconothèque, et leur mise en abyme dans des tableaux ou dans l'affichage numérique. Les textes convoqués appartiennent à plusieurs registres de discours allant de la fiction à l'étude bibliothéconomique ou historique tandis que les images se rapportent à l'art et aux médias. Plusieurs dimensions iconologiques sont abordées, notamment celles des usages et des supports. Elles sont présentes à travers la pratique et les mots du collectionnisme, la qualité de l'image entre objet concret et imaginaire et la quantité des images restituée dans le principe de l'affichage mosaïque ou de la liste. La contribution porte enfin son attention sur des lieux et des fonctions de la collection en tant que révélateur social ; sur les conditions de vie des images dans des éco-systèmes sociaux dont les iconothèques font partie.

Mots clefs

collection d'images, iconothèque, usage des collections, iconologie, liste

Picture Libraries : the pictures by the words and by images of collection

Abstract

The article discusses the collections of images in their representations through the words used to name them, including that of « iconothèque », (Picture Library) and their « mise en abyme » in paintings or in digital display. The texts used belong to several registers of discourse ranging from fiction to library or historical study while the images relate to art and the media. Several iconological dimensions are discussed, notably those of uses and supports. They are present through the practice and words of collectionism, the quality of the image between concrete and imaginary object and the quantity of the images reflected in the principle of mosaic display or list. The contribution finally focuses on the places and functions of the collection as a social revealer; on the living conditions of images in social eco-systems of which « iconothèques » are part.

Keywords

collection of images, picture library, usage of collections, iconology, list

Foyer et reflets

La collecte et la réunion des images dans des séries choisies, préservées, transmises supposent un attachement à des supports rares ou communs qui conjuguent, de l'intention à la réception, divers intérêts dont on interroge toujours les ressorts. Entre culte et prestige, curiosité et science, art et témoignage, commerce et délectation, les causes et les raisons de la collection sont diverses mais possèdent un « foyer », selon le terme de Bernard Vouilloux [2001], en la personne du collectionneur. La collection demeure ainsi assimilée à des pratiques itératives incarnées par l'amateur et le connaisseur. L'histoire des images et de leurs auteurs a été nourrie par le récit d'activités et de destins de ces figures de passionnés et de marchands, acteurs majeurs des mondes de la bibliophilie, de l'art ou des sciences, allant du cabinet privé aux institutions publiques. Par ailleurs, sur le plan historiographique, le collectionnisme¹ a donné lieu à une lecture où l'on retrouve ce qui traverse le champ actuel des études visuelles : interroger non seulement l'objet de recherche mais aussi le discours par lequel on y accède. Olivier Bonfait précise, à ce sujet, que la collection, a été perçue sous le signe de l'hagiographie, du roman noir et du trésor caché [Bonfait, 1998]. On constatera qu'elle entraîne avec elle autant de discours incluant la forme du récit dont on percevra quelques reflets dans cet article.

Discours et récits

Les discours que nous retiendrons sont ceux qui interviennent quand la collection rencontre les principes d'une passion mais aussi d'une préservation, d'un traitement, d'une organisation et d'une mise à disposition des savoirs, passant par la matérialité et l'information des images, dont le statut muséal ou patrimonial oscille entre esthétique, éducation et documentation, œuvres et documents iconiques. Il ne s'agira pas de revoir ce qui a été exprimé dans des ouvrages didactiques mais de spécifier à travers des textes allant de l'histoire au traité en passant par la fiction et des présentations, de descriptions en prescriptions ; de retrouver en quoi ces écrits nous renseignent sur notre conception des images elle-même. Il s'avère, en effet, que nous les abordons souvent à partir de leurs contenus, de leurs natures, y compris de leurs types inscrits dans une histoire des styles ou de leur iconographie, pour remonter ensuite vers l'intérêt de les collectionner, en vertu, précisément de ces composantes. Or l'iconologie et l'anthropologie du visuel, telles qu'elles se sont orientées avec des chercheurs comme Hans Belting [2004], William John Thomas Mitchell [2009] ou Jean-Claude Schmitt [2002], ne se cantonnent pas dans des études explicatives de contenus mais s'appuient sur les conditions de vie des images dans des éco-systèmes sociaux dont les iconothèques font partie. Nous souhaiterions, ici, porter un regard complémentaire [Régimbeau, 2011] sur ces fonctions et ces lieux faisant de l'acte lui-même de collectionner un révélateur social : la part scientifique, heureuse, somptuaire ou culturelle qu'on lui attribue, son pouvoir célébrant ou propagandiste, son économie (en tant que collecte structurée), ses implications politiques et sociales. Autant de formes culturelles de discours qui se croisent à propos des images dont il est éclairant de comparer les caractéristiques à travers les mots. Revenir sur les images, non pas sur leur définition philosophique (excepté celle de Jean-Claude Chirollet dans *Les mémoires de l'art* [1998]), mais par les discours tenus à propos de leur collection, est l'occasion de mieux situer leurs usages.

¹ Olivier Bonfait écrit dans une notice de l'*Encyclopædia Universalis* [1998] : « Aussi a-t-on opté ici pour une entrée « collectionnisme », la préférant à celles de collectionneur ou de collection. [...] un phénomène déjà reconnu en tant que tel par les historiens d'art italiens sous le vocable *collezionismo*. »

Les images, en l'occurrence, seront celles qui proviennent des collectionneurs mais aussi des bibliothèques et des musées, dans les secteurs de la médiathèque, de l'artothèque ou des réserves patrimoniales, intégrant les cabinets de dessins et d'estampes, les photothèques, diapotheques et autres cartothèques accessibles. D'où le terme d'iconothèque en titre, tel un générique, qui fut proposé par Henri Hudrisier au début des années 1980, comme « lieu » opérateur du traitement de l'image pour l'édition.

Comment, après son titre, se déroule le récit de la collection ? Selon Jean-Michel Adam [1999] :

Pour qu'on parle de « récit », il faut la représentation d'(au moins) un événement. Des événements [...] ne deviennent des récits que lorsqu'ils sont représentés, c'est-à-dire rapportés, racontés [...]. Toute représentation est déjà une interprétation [...].

En nous rapportant à l'intrigue d'une mise en collection, notre propos ne tentera pas pourtant de cerner les termes et l'arc narratif projetés sur celle des images mais d'en relever certaines facettes servant une narration plus globale.

Collectionnisme des images : la collection raconte

Toutes les raisons de la collection ne sont pas condensées dans les pratiques du collectionneur même s'il en assume une grande partie. Il serait sur ce point instructif d'observer ce qui provoque l'action de l'acquisition chez l'individu comparée à celle de l'institution. Pour constater, en premier lieu, que ces deux pôles se rencontrent souvent et notamment lorsque le collectionneur vient incarner lui-même une institution, lorsqu'il expose publiquement ses acquisitions, ou quand il les verse dans des collections publiques. Ces phénomènes ont été délimités pour alimenter l'étude socio-historique des collections croisant les approches de divers champs disciplinaires [Biasi, 1980]. Et sur le plan des récits, il faut ici mentionner l'ouvrage qui fait la part belle aux textes originaux à la source de l'histoire, publié sous la direction de Jacques Guillaume : *Les collections : fables et programmes* [Guillaume, 1993] ; son titre en donne toute l'ambition, d'autant que la collection, comme l'a souligné Bernard Vouilloux [2001] est implicitement génératrice de récit :

[...] toute collection, en tant que dépôt temporalisé d'un acte collecteur, forme un récit virtuel. Cette narrativité implicite ou latente est une conséquence du lien pour ainsi dire ombilical que le XIX^e siècle établit entre la collection et le collectionneur. Elle permet d'inscrire dans le texte la dynamique temporelle des rapports associatifs dont les objets sont le support et dont le collectionneur est le foyer.

De la collection d'images à la médiathèque

Le terme de « collection » impose d'emblée de préciser à quels objets et quelles situations nous l'affectons. Le renouvellement du champ de recherches sur les collections s'est notamment effectué pour Krzysztof Pomian [2008] par l'élargissement de l'attention à des formes autres que les œuvres et les genres « classiques » de l'art occidental, moins officielles et plus éloignées dans le temps (vers la préhistoire, par exemple), et dans l'espace (vers des pays distants), que celles qui étaient attendues jusque là. Les mots de Walter Benjamin au sujet de l'enfant collectionneur, qui développe avec le support de la collection de véritables combinatoires cognitives, restituaient déjà ce sentiment de découverte dans la diversité des images. Ils pointaient cette qualité des détails de micro-mondes observés pour les collections de timbres : « L'enfant, devenu Gulliver, visite les pays et les peuples de ses timbres. » [Benjamin, 1928].

Les figures et objets, la production artisanale des décors, et celle quasi industrielle de la poterie (la diffusion des décors de la céramique par le commerce antique préfigurait certains traits des industries créatives) ont gagné les espaces privés et publics. Selon les lieux et les périodes, les images sous forme de manuscrits, puis d'estampes, collectées dans les bibliothèques, demeurent les témoins d'une histoire sociale. Les manuscrits enluminés des bibliothèques patrimoniales rassemblant les saisies qui furent effectuées dans les monastères, les couvents et les églises au moment de la Révolution nous rappellent que les religieux accédaient à une certaine culture parée de sacralité pour mieux garantir sa destination élitiste. L'accession à ces images ne se faisaient qu'au moment des offices et encore, certainement fallait-il s'en approcher ou défiler devant elles. Il n'est pas prouvé cependant que les images qui ont accompagné les fonctions et représentations des lieux de culte, de pouvoir, de savoirs ou de loisirs, et simplement de la vie quotidienne, durant les époques de l'Antiquité et du Moyen Âge ont toujours été assimilées à des collections ni qu'elles ont toujours accompagné l'idée de trésor ou de butin. On sait, en revanche, qu'à travers l'art mobilier, les reliquaires et autres miniatures ou émaux, de véritables réunions d'objets ont, quant à elles, transformé l'accumulation en collection au point d'en faire des motifs de visite dans certains lieux profanes ou culturels. Si la rareté des œuvres n'empêche pas la pratique de la collection, on peut observer à l'inverse que cette pratique a tendu à multiplier les objets « illustrés » pour leur faire intégrer divers contextes, que ce soit les églises ou bien les cabinets d'estampes qui se multiplièrent à partir du XVII^e siècle. On connaît les échanges, le commerce voire le trafic des reliques qui s'est développé au Moyen Âge pour consolider l'attractivité des hauts lieux de culte et de pèlerinage. Plus tard, l'intérêt pour le prestige de la collection s'affirmant dans les milieux aristocratique et bourgeois, on fit de plus en plus cas des estampes qui devenaient des parties de cabinets comme Antoine Schnapper [2005] le rappelle. Parallèlement, la structuration progressive des collections d'images, commencée avec les « livres portfolios » de la Bibliothèque Royale, s'est amplifiée à la mesure des besoins culturels et politiques de l'image, pour s'instituer, après la Révolution, en offre patrimoniale.

Enfin, sans reprendre la question de l'ekphrasis ou des textes généraux sur l'image mais bien pour connaître cette perception particulière de l'image associée au principe de collection, il existe des indices plus actuels d'un traitement du récit, et ceci en un lieu spécifique. En effet, si l'affaire était entendue qu'il n'existe pas de bibliothèque sans images, on n'aurait pas alors choisi de faire appel au mot de « médiathèque » rappelant les médiums visuel et sonore dans l'offre documentaire, ni d'appeler « Maison du livre, de l'image et du son » la médiathèque de Villeurbanne. Il a donc été nécessaire de spécifier que tel lieu se chargeait de conserver et de proposer des images (artothèque, bandes dessinées, albums notamment) avec les autres supports. L'opération de construction des médiathèques qui a accompagné l'ouverture de la BPI (Bibliothèque publique d'information), en France, à la fin des années 1970, a ouvert des possibilités de consultation et de prêt d'images. Les images fixes ont sûrement bénéficié de l'ouverture à l'audio-visuel et ont ainsi fait l'objet, dans diverses institutions, d'une réévaluation soulignant leur importance. Conjuguant les aspects mémoriels et l'histoire culturelle avec la mise à disposition de collections de plus en plus diversifiées comme en témoignent, entre autres, les numéros de revues d'histoire et d'anthropologie [*Vingtième siècle ; L'Homme*] ou le travail de Laurent Gervereau [1999], la recherche et la vulgarisation vont « énoncer » un nouveau rapport aux matériaux iconiques historiques.

Imaginaire de la collection : les métaphores, le sable et les mots

Les témoignages écrits de l'Égypte antique témoignent, selon Alain Schnapp, que les

scribes ont établi, les premiers, des « rapports entre monument et texte » nouant un dialogue qui réunit ensuite « philologues et antiquaires [...] sur les méthodes, les moyens et les fins de la collection » [Schnapp, 2003]. S'il fallait un récit des origines, on aurait avec ces observations une substance à filer, aux nombreux motifs, entre les images et les mots. Mais un champ disciplinaire, iconologique ou autre, paraît encore trop limité pour détecter toutes les réalités de l'image quand elle passe par d'incessantes métamorphoses concrètes et mentales, mêlant technologies et imaginaire, dépassant chaque fois des discours trop logiciens. Malraux [1957] incluait ce terme de « métamorphose » tellement connoté, au moins depuis Ovide, mais tellement adapté au sujet, dans le titre d'un de ses ouvrages consacré à l'histoire de l'art quand Jurgis Baltrušaitis le déclinait, de son côté, par ses recherches sur les origines et les manifestations du fantastique Gothique [Baltrušaitis, 1960]. La charge transformatrice de l'image est telle qu'elle engage toujours plus qu'on ne sait la nommer. Même un schéma technique, « formellement » univoque, est prétexte à des variations imprévues selon le contexte de sa manifestation, comme Picabia et Duchamp l'ont démontré.

La collection d'images appelle autant de mots que de grains de sable selon la métaphore d'Italo Calvino dans son récit « Collection de sable » où il rappelle la tentative d'épuisement des souvenirs dans l'œuvre d'Annette Messager « collectionneuse ». Ses albums sont étiquetés de sujets tels que « Les hommes que j'aime ; Les hommes que je n'aime pas ; Les femmes que j'admire ; [...] Mes dessins d'enfance ; Mes châteaux, et même : « Les papiers qui enveloppaient les oranges que j'ai mangées » [Calvino, 1974]. De Pérec scrutant les actes quotidiens comme un entomologiste [Pérec, 1965] à Messager rassemblant sa vie par la qualification de ses images, la collection, dès sa naissance, demande à être nommée, inventoriée, documentée d'une quelconque façon. On peut même dire avec Hélène Lassalle [1993] que : « Par l'inventaire l'accumulation devient collection ». Quand Derrida répète jour après jour, sciemment, la tentative de description d'une série de 127 dessins [Derrida, 1974], on peut y voir une tentative d'approche critique phénoménologique mais il (ré)initie aussi le geste distancié des bibliothécaires et documentalistes au moment de l'indexation, interrogeant les vocabulaires, les glossaires, les thésaurus, les systèmes descriptifs, les usages et les notices précédentes pour identifier et signaler ce qui appartiendra à la collection... sans être sûr, cependant, de restituer la valeur d'une entité non seulement en tant que collection mais aussi en tant que fonds pour en saisir la place et la nécessité. L'intervention, en effet, de la notion de fonds pour les images autorise une conception moins confuse de leurs ensembles. Les réflexions de Jean-Marc Chatelain [2007] pour la compréhension des collections de livres pourraient ici enrichir celle des images. Car la collection complique le paysage des connaissances par une forme d'incongruité, voire d'absurde, en donnant à un domaine ouvert par définition, un impossible objectif de complétude. C'est ce sentiment, oppressant ou ironique, qu'on retrouve dans la surabondance des tableaux du peintre Pannini (1691-1765) [Georgel et Lecoq, 1987], réalisant des juxtapositions ou des entassements, non loin de « collages » arcimbolques, dans des figurations d'accumulations dites « galeries de vues », saturant l'espace au point de refermer les images sur elles-mêmes comme dans une nouvelle caverne.

Les mots sur les images rejoignent les pensées qu'on élabore en faisant jouer l'une et l'autre des dimensions contenues dans la racine du terme « image » entre « imagé » et « imaginé » (équivalence approximative de l'anglais « picture » et « image »), comme le fait Jean-Claude Lemagny lorsqu'il définit la collection dans l'orbe de l'imaginaire :

Une collection, publique ou privée, est, d'une certaine façon, toujours imaginaire. Elle est

espace ouvert à la joie de l'imagination. Et surtout si elle est collection d'images. Il développe ensuite une idée qui est centrale dans nos usages des collections : « Nul ne peut m'empêcher de constituer une collection d'images imaginaire en feuilletant les catalogues et en parcourant les musées » [Lemagny, 1992]. La capacité de mémorisation alliée à celle d'imagination ouvre des collections mentales et virtuelles en permanence.

Bien que l'anglais « picture » (du latin *pictura* lui-même issu de *pingo* pour « peindre, représenter par le pinceau », présent dans le moyen français « dépicter » signifiant « peindre » et dans « dépicition » pour « description » ou « portrait »), fasse intervenir une racine étymologique autre qu'*imago*, en référence à un mode matériel de représentation, on ne retrouve pas en français de terme relayant cette distinction générique. Il nous faut, chaque fois, revenir aux termes spécifiques de « tableau, toile, dessin, estampe, gravure », etc. Néanmoins, pour Gil Bartholeyns, ce n'est pas la racine latine *imago*, en français, qui est à l'origine d'un intérêt renouvelé pour toutes les sortes d'images :

Le recours à la notion large d'image (ampleur qui est sa force et sa faiblesse) n'est cependant pas le tour de passe-passe qui a permis de prendre au sérieux toutes les images et non plus seulement les chefs-d'oeuvre plein de personnalité. Il faut considérer cette ouverture comme le changement de paradigme qui touche tous les savoirs historiques » [Bartholeyns, 2016].

Les indices d'une prospection renouvelée, plus ample et plus systématique, dans les collections d'images, décrites comme des sources majeures, ne cesseront dès lors de se manifester entre les champs de l'histoire, du patrimoine et de l'information.

Documenter l'image suppose de ne pas la clôturer dans un traitement définitif sans être pour autant défaitiste ou inefficace. Michel Melot a perçu avec acuité les ponts reliant la collection à son traitement, en vue de son prêt ou de sa diffusion. En reprenant les acquis d'Henri Hudrisier à propos de l'indexation et du visionnage par séries, il en vient à cette conclusion : « L'indexation n'est pas celle de l'image, mais celle des questions que l'on est susceptible de lui poser ». Tout bibliothécaire indexeur qui la prend en charge en connaît les conséquences, mais Michel Melot rappelait que ce professionnel « doit savoir qu'avec des mots il n'indexera que des mots, à commencer par son titre, si elle [l'image] en a un, et les questions qu'on vient lui poser. » [Melot, 2007].

Mosaïques d'images

A l'image en tant que partie d'une série qui agit comme un interprétant, soit une forme de référence qui nous permet d'en inférer un sens, correspond l'image des séries et de la collection, soit une mise en figure de l'interprétant par une image d'images. Vues de musées, de galeries, de cabinets ou d'expositions [Georgel et Lecoq, 1987] ont occupé très tôt la peinture des riches européens, en commençant par celles des bourgeois flamands au XVII^e siècle, mais on pourrait remonter bien avant dans l'histoire, jusqu'à l'Antiquité pour observer le caractère anthropologique de ce plaisir « sériel » converti en une forme de « lieu commun », à la fois rhétorique, pédagogique et esthétique chez Philostrate pour sa *Galerie de tableaux*.

Parmi les références au monde des images, il en est une qui nous conduit vers un anachronisme productif en posant une question sur l'image en tant que récit sur l'image ou sur la collection et ses dérivés. Il s'agit de la jaquette de l'ouvrage d'Henri Hudrisier, faisant office de première de couverture, où figure, en noir et blanc, le fameux tableau de Teniers le Jeune intitulé

Léopold-Guillaume dans sa galerie de peinture à Bruxelles (entre 1647 et 1651). Le titre de l'ouvrage, « *L'iconothèque* », se détache en capitales dans une police classique de Garaldes au niveau supérieur de la page organisée sur le nombre d'or, accompagné de son sous-titre en minuscules, dans un corps inférieur : « *documentation audiovisuelle et banques d'images* ». Ce choix graphique opère tel un rappel historique au seuil de l'ouvrage. Il rappelle la mise en espace de quarante tableaux accrochés à l'italienne ou posés à terre offrant une analogie centrale avec le principe de l'affichage mosaïque analysé par l'auteur. Ce dernier, en effet, a mis au point et expérimenté un prototype « d'imageur documentaire » qui présente cette fonctionnalité de l'affichage multiple à l'écran, donnant toute sa place à l'œil capable de choisir en une fraction de seconde une image au milieu d'un ensemble. C'est la transposition, en un « damier » numérique, du dossier vertical des diapositives visionné sur une table lumineuse. La série, dans cet effort d'organisation des vignettes, utilise le rapport spécifique, physiologique, que notre regard a développé face aux stimuli du champ visuel. Les commentaires du tableau, autant dans Wikipédia que dans des commentaires de catalogues ou d'articles, signifient que cette vue « glorifie le caractère unique de cet ensemble artistique rigoureusement ordonné » [Legrand, 2020] tandis qu'Henri Hudrisier commentait ainsi la conversion de l'image en récit iconographique :

La disposition des tableaux ne reproduit vraisemblablement pas l'ordre adopté dans la collection mais sacrifie plutôt à des considérations idéales. Les chefs-d'œuvre sont mis en valeur, les nouvelles acquisitions, telles que la Marguerite de Raphaël, sont placées à l'avant-plan. [...] Ce tableau est, par lui-même, œuvre iconographique : c'est un modèle d'iconothèque idéale. [Hudrisier, 1982, p. 4-5].

Il serait ici loisible de transposer ce commentaire à ce que nous présentent les collections rassemblées par Google ou d'autres moteurs de recherche. L'exposition, y compris numérique, suppose des arrangements incessants avec la collection.

Partagée par nombre de théoriciens et commentateurs, l'idée de collection mosaïque a été clairement identifiée et énoncée par Jean-Claude Chirollet qui associe dimensions technique et esthétique sous le signe d'un nouvel « esprit baroque » : « Car la mémoire moderne de l'art, collective autant qu'individuelle ; à l'exemple de la culture esthétique qui la fonde, est fondamentalement *mosaïque* [souligné par l'auteur]. » [Chirollet, 1998]. Le terme nous ramène à un noyau sémantique et formel de l'association d'objets ou d'unités dans la collection d'images : extraites d'un portfolio pour être étalées sur une table ; accrochées au mur à l'Italienne dans le musée ou la galerie ; mises en dossiers suspendus sous la forme de diapositives ou photographies collées sur les pages d'un album ; présentées enfin dans des pages numériques sous la désignation retenue « d'affichage mosaïque »

Et pour cause... Michel Melot le rappelle :

Les images se présentent rarement seules. Elles vivent en colonies nombreuses et c'est souvent la série, la collection qui leur donne un sens. [...] Or, pour le documentaliste (comme pour l'historien, l'éditeur ou l'imprimeur), c'est la place de l'image au sein de toutes ces séries qui importe : là est son histoire, son intérêt, sa valeur ou sa tromperie. [Melot, 2005]

La limite de l'indexation par mots clés et descripteurs qui se profilait à l'horizon des traitements numériques avec les imageurs documentaires et le web au début des années 2000 révélait cet aspect vertigineux de la masse iconique incorporant notre culture. Et, même si l'on s'était habitués depuis des siècles au traitement documentaire de la masse non moins innombrable

de textes, on ne pouvait que faire ce constat décevant et impatient d'une iconothèque en manque de repères. Des années plus tard, l'horizon est toujours grand ouvert mais il comporte quelques indicateurs supplémentaires qu'on pourrait assimiler à ce que les historiens des médias ne cessent de rappeler : le tuilage des pratiques. Un usage ne chasse pas l'autre de manière abrupte. Un usager voit naître une technique nouvelle sans l'adopter de suite mais plus tard, passant un cap lorsqu'il se sent en accord avec l'ambiance technologique globale. De nombreux exemples ont été étudiés [Jouet, 2000]. De même, en documentation de la collection, on observe ces mouvements discontinus dans le temps qui placent l'utilisateur en position de demandeur, d'auteur ou de destinataire, prévu ou imprévu, bénéficiant d'une forme de sérendipité pour des réponses en des endroits où il ne les cherchait pas directement.

De la collection à la liste : les images en somme

Le « vertige de la liste », suscité par les mots, les chiffres et les images [Eco, 2009], survient, logiquement ou en conséquence, dans la désignation des collections. L'effet métonymique relevé dans l'accumulation figurée des tableaux joue d'une autre façon dans les « genres » de collections. Il suffit de considérer des termes tels que « capsules de bouteilles, magnets, monnaies, œufs, télécartes, timbres, etc. » [Delcampe, site en ligne, 2022] pour imaginer la diversité iconique elle-même mais aussi les adaptations infinies des images à leurs supports et les types de collections qui en sont dérivés. Car si l'objet vaut pour lui-même, il est aussi très souvent différencié par l'image qu'il porte (sous-bocks, porte-clefs, cuillères, cahiers, etc. la liste est presque aussi étendue que les supports). Le site consacré à la vente des objets de collections Delcampe totalise 56 termes pour indexer les images et objets porteurs d'images, ce qui est peu, mais celui du club des Collectionneurs de l'insolite en recense 78 avec le nom correspondant du genre de la collection [Club des collectionneurs, site en ligne, 2022]. En définitive, le vocabulaire de la norme Afnor Z 44.077 [AFNOR, 1997] avec 183 termes, reste encore une référence pour détailler les types d'images, notamment à l'intérieur d'un genre ou d'un support. En transposant cet inventaire aux lieux de savoir, intéressant les domaines archivistique, bibliothéconomique et muséal, qui réunirait, par exemple, les lexiques de la collection des vocabulaires édités par les Éditions du Patrimoine [Site en ligne, 2022], on obtiendrait une liste aussi vertigineuse que celles qu'Umberto Eco [2009] rappelait dans ses énumérations.

Le récit des nombres ne trouve pas de meilleur vecteur que l'article professionnel, synthétisant l'inquiétude de l'iconographe et en creux les stupeurs du néophyte. Christiane Baryla met ainsi l'accent sur les quantités prodigieuses d'images en attente, en cours de traitement, en possibilité d'accès, désespérant toute tentative patiente :

Les chiffres sont édifiants : 15 millions d'images au cabinet des Estampes, 200 000 images à la BPI, 100 000 images à la Bibliothèque Sainte-Geneviève... Une cinémathèque comme Gaumont, c'est 50 000 heures de projection, 15 millions d'images à l'agence photographique Sygma; la Médiathèque du musée de la Villette proposera 10 000 programmes d'image animée à l'ouverture et 5000 dossiers de diapositives. Le satellite SPOT qui sera mis en service en 1986 comme satellite français d'observation terrestre fournira 2 000 images par jour. Les volumes d'imagerie médicale sont considérables (200 000 à l'Institut Pasteur, 200 000 à la Salpêtrière...). Parallèlement, une petite enquête menée tant en France qu'aux États-Unis auprès d'analystes d'images semble montrer qu'une personne entraînée à utiliser un thésaurus peut traiter environ 80 à 100 images par jour dans les meilleurs des cas. [Baryla, 1985].

Ces chiffres donnaient alors le vertige, ils sont maintenant des composantes inséparables des masses de données, accessibles en partie, qui n'ont pas dissout les anciens systèmes d'accès par mots clés, qui n'ont pas effacé les opérations de collections [Régimbeau, 2011], et qui supposent des réorganisations incessantes par ensembles, sous-ensembles, par inclusion ou exclusion, par filtres et appariements, par critères verbaux ou morphologiques. La masse et le nombre d'images disponibles ont certes facilité l'accès à des ressources et la constitution de corpus mais ils n'ont pas, dans leur propension à nous perdre dans l'infini, éliminé ce qui fait l'apanage de l'étude, l'approche critique de son objet.

Collections en usages

La collection fait image : domination, prestige, représentation s'y rejoignent. Des trésors étalés en guise de démonstration dans les dépôts des sanctuaires (Délôs et les Athéniens) aux Galeries ouvertes des Habsbourg qui donnaient le ton de la mode collectionniste, la collection impose à son spectateur. Mais les images ont aussi leur versant cathartique, réintégrant leurs statuts d'icônes d'une iconothèque peut-être mieux nommée qu'ailleurs, entre autres dans les ex-voto magnifiés des églises des Saintes-Maries-de-la-Mer en Camargue ou bien de Notre-Dame-de-la-Garde à Marseille jusqu'aux chapelles de campagne et de montagne où sont déposées des photos de disparus. Les images, ou ce que nous réunissons sous ce terme, ont été sacralisées dans des temples, des sanctuaires et des lieux funéraires. L'étymologie d'« *imágenes* » (les ancêtres en latin empruntant au grec), leur a conféré une place mémorielle et cathartique. Pour Olivier Bonfait [1998], nous sommes en présence de collections dès la période hellénistique et en présence du collectionnisme, avec les *mirabilia*, à partir du XV^e siècle. Puis, on pourrait y ajouter les fonctions esthétiques, éducatives, transgressives, festives, en relevant ce qu'elles comprennent encore des antiques fonctions.

Ainsi la réception et les usages de l'image à travers la collection ne relèvent pas d'une posture décalée, artificielle, ou d'une situation exceptionnelle mais restitue plus sûrement les conditions sociales d'un rapport banal que l'iconologie peut analyser pour lui-même. Isoler une image en tant qu'unité, reprendre point par point ses contenus nous renseigne sur une forme de respect vis à vis de la création, ou en vertu d'une éducation sociale au respect de l'œuvre que l'action iconoclaste refuse par la destruction, mais nous empêche parfois de revenir à cette dimension du regroupement, de la série, de l'accumulation et des effets qui les accompagnent. Chacun des « *topoï* » trouve des formulations dans les énoncés d'exposition ou de catalogue, de la recherche et autres écrits, et se place dans les critères d'analyses : « A quelle série appartient l'image ? ».

Il demeure difficile, néanmoins, de reconstituer un texte et un discours continu sur la collection d'images à travers le temps. De cette enquête fragmentaire nous pouvons extraire certains faits et hypothèses. Il convient de croiser toujours plus les études provenant de l'histoire de l'art et de l'histoire culturelle avec les approches en information-communication. L'intérêt pour le multiple et la reproduction, manifeste dans les études de Walter Benjamin ou d'André Malraux, trouve des échos dans les textes des théoriciens des bibliothèques et de la documentation. L'iconologie, telle qu'elle s'est orientée avec des chercheurs comme Mitchell, après Panofsky, s'appuie sur le concept d'*imagerie* [Mitchell, 2009] recherchant les conditions d'une vie de l'image qui trouverait sa science dans une socio-linguistique attentive à des conditions socio-culturelles données. Autant de propos déroulant certaines caractéristiques de son

statut socio-historique. Alors, quand la collection rencontre le traitement et l'organisation des savoirs, passant par ses formes et son information, il semble justifié de relever ses implications dans notre conception des images.

Bibliographie

Adam, J.-M. (1999). *Le Récit*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que Sais-je ?

AFNOR, FD Z 44-077, sept. 1997. *Documentation. Catalogage de l'image fixe. Rédaction de la description bibliographique*. [Fascicule de normes].

Baltrušaitis, J. (1960). *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*. Paris : A. Colin.

Bartholeyns, G. (2016). L'ordre des images. Dans Maeck, J. et Matthias Steinle, M. (dir.), *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 21-42. <https://books.openedition.org/pur/46516>

Baryla, Christiane (1985). [Compte-rendu] François Garnier : 'Thésaurus iconographique : système descriptif des représentations', *Bulletin des bibliothèques de France* (BBF), n° 2, p. 180-185. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1985-02-0180-002>

Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard, coll. Le Temps des Images.

Biasi, P.-M. de (1980). Système et déviances de la collection à l'époque romantique (Le Cousin Pons). *Romantisme*, n° 27, p. 77-93. https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_27_5322

Bonfait, O. (1998). « Collectionnisme ». Dans *Encyclopaedia Universalis*.

Calvino, I. (1974). *Collection de sable*. Paris : Ed. du Seuil, 1986. Coll. Points.

Chatelain, J.-M. (2007). « Comprendre une collection ». Intervention à l'ENSSIB le 10 septembre 2007 dans le cadre de l'unité d'enseignement « Construction des collections ». [Document interne]. Villeurbanne : ENSSIB.

Chirollet, J.-C. (1998). *Les mémoires de l'art*. Paris : Presses universitaires de France.

Les collectionneurs de l'insolite de Fleury-les-Aubrais (Loiret) (2022). Accueil. Site en ligne. <http://collectioninsolite.wifeo.com/dictionnaire-collection-insolite.php>

Delcampe (2022). Site web de vente et de ventes aux enchères d'objets de collection. Site en ligne : <https://www.delcampe.net/fr/collections/>

Derrida, J. (1978). Cartouches. Dans *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, coll. Champs, p. 211-289.

Dorléac, L., Delage, C. et Gunthert, A. (dir.). (2001). *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. Dossier Image et histoire, n° 72. DOI < <https://doi.org/10.3917/ving.072.0003> >.

Eco, U. (2009). *Vertige de la liste*. Paris : Ed. Flammarion.

Editions du Patrimoine (Paris) (2022). Paris. Site en ligne : <https://www.editions-du-patrimoine.fr/Librairie/Vocabulaires>

Georgel, P. et Lecoq A.-M. (1987). *La peinture dans la peinture*. Paris : A. Biro.

Gervereau, L. (1999). *Peut-on apprendre à voir ?* Paris : L'image et l'ENSBA.

Guillerme, J. (dir.). *Les collections : fables et programmes*, Seyssel : Ed. Champ Vallon.

Hudrisier, H. (1982). *L'iconothèque : documentation audiovisuelle et banques d'images*. Paris : INA : La Documentation française.

Jouët, J. (2000). Retour critique sur la sociologie des usages. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, n° 100, p. 487-521. https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_100_2235

Lassalle, H. (1993). Cataloguer les catalogues ou la collection sublimée. Dans Guillerme, J. (dir.), *Les collections : fables et programmes*. Seyssel : Ed. Champ Vallon.

Legrand, F. (2020). Arts et Expositions. Chef-d'oeuvre du baroque flamand : *L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie de peinture italienne* par David Teniers II. *Connaissance des arts*, 09.12.2020. <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/art-ancien/chef-doeuvre-du-baroque-flamand-larchiduc-leopold-guillaume-dans-sa-galerie-de-peinture-italienne-par-david-teniers-ii-11150087/>

Lemagny J.-C. (1992). Collection et musée imaginaire. Dans *L'ombre et le temps : Essais sur la photographie comme art*, Paris : Nathan, Chap. 18.

Malraux, A. (1957). *La métamorphose des dieux*. Paris : Gallimard.

Melot, M. (2005). L'image n'est plus ce qu'elle était. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, t. 42, n° 6, p. 361-365. <https://doi.org/10.3917/docs.426.0361>

Melot, M. (2007). L'image dans les bibliothèques : trente ans après, *Documentaliste-Sciences de l'information*, t. 52, n° 2, p. 67-69. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0067-015>

Mitchell, W.J.T. (2009). *Iconologie : image, texte, idéologie*. Paris : Les Prairies ordinaires.

Pérec, G. (1965). *Les Choses. Une histoire des années soixante*. Paris : Julliard.

Pomian, K. (2008). L'histoire des collections : au-delà du temps des pionniers. *Perspective : la revue de l'INHA*, n° 1, p. 5-7. http://www.inha.fr/IMG/pdf/Editorial_2008-1.pdf.

Régimbeau, G. (2018). Analyser les images d'art : notes sur des interactions méthodologiques. *Communication & management*, vol. 15, p. 85-103. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-management-2018-2-page-85.htm>

Régimbeau, G. (2011). Collections d'images et questions posées à l'iconologie. *Documentation et bibliothèques*, 57(1), p. 45-52. <https://doi.org/10.7202/1028964a>

Schmitt, J.-C. (2002). *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris : Gallimard. Coll. Le temps des images.

Schnapp, A. (2003). Préface. Dans Picot, N. (dir.). *Arts en bibliothèques*. Paris : Électre-Éditions du Cercle de la Librairie.

Severi, C. (dir.). (2003). *L'Homme : revue française d'anthropologie*. Dossier Image et anthropologie, n° 165. DOI < <https://doi.org/10.4000/lhomme.293> >.

Vingtième Siècle. Revue d'histoire (2001). Dossier « Image et histoire ». Paris : Presses de Sciences Po, n° 72. <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2001-4.htm>

Vouilloux, B. (2001). Le discours sur la collection, *Romantisme*, n° 112, p. 95-108. https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_112_6175