



Prolégomènes

Quand l'image refait figure

- Trung Tran, Olivier Leplatre

L'édition en ligne des Actes du colloque de Victoria consacré à l'image répétée inaugure l'ouverture du « Conférencier » de la revue *Textimage*. En amont de ce colloque, les trois journées de Montpellier, dont une partie sera l'occasion d'une seconde publication, s'étaient attachées à examiner les enjeux textuels, génériques et poétiques de l'illustration littéraire, du Moyen Age au XXI^e siècle. Le thème de l'« image répétée » a été suggéré comme une invitation à enquêter sur un régime spécifique de l'illustration, fondé sur toutes les situations de reprise, de reproduction, de reduplication d'une image, d'un motif iconographique, d'un même patron iconotextuel ou d'un même langage illustratif, que ce soit sur le mode de l'imitation ou de la copie, de l'empreinte, du remploi ou du recyclage. Sans négliger d'ailleurs les cas où le choix d'un certain type d'illustration et de mise en forme des images entend rompre avec une tradition iconographique antérieure et perturber ainsi la répétition sérielle, ou encore les pressions venues du texte lui-même, de son auteur ou bien de l'éditeur pour esquiver l'emprise des topiques imageantes et empêcher que l'illustrateur opte pour la facilité.

L'objectif du colloque était alors d'examiner comment les phénomènes de répétition, et corollairement les variations, les retouches, les interventions plus ou

moins discrètes pratiquées sur l'illustration, mettent l'œuvre littéraire à l'épreuve de la « reproductibilité technique », pour gloser Walter Benjamin, et d'un même mouvement confrontent la résistance ou la ductilité des images aux circonstances de leur production en plus ou moins grandes séries. Travailler ainsi sur l'image répétée est une manière d'envisager sous un jour particulier la question de sa productivité et les conditions de sa figurabilité.

Les articles rassemblés ici interrogent donc les différents effets de sens induits par la rencontre entre codes iconiques et codes textuels, grammaire de l'image et grammaire du texte dès lors que la première se trouve soumise à ce régime illustratif particulier, par ailleurs dicté par des désirs (ou des contraintes) variables selon les périodes, les supports et les genres concernés : manuscrits enluminés, imprimés illustrés, « livres d'artiste » ou « livres de peintre », pages de titre et frontispices – et plus globalement toute œuvre (ou tout « lieu » du livre) qui, à un moment donné de son histoire éditoriale, fut pourvue d'images peintes ou gravées.

Une unité de questionnements rapproche, sous cet angle, les voies ouvertes par les contributeurs de ce collectif, à partir du thème initial de la répétition. N'ont certes pas été écartés les exemples où l'image répétée se désignifie, perd de sa valeur, de son intensité et de sa vitalité créatrice en raison de la fréquence excessive de ses réapparitions. L'image répétée peut être une figure rendue invisible (retournée par ses retours), une figure ramenée à la simple présence vide d'une image, à force d'avoir fatigué le regard. Il est un moment où figée en stéréotype, blanchie par des réimpressions qui au lieu de la rendre frappante, éteignent son sens, elle n'a plus rien à dire sinon la répétition même qui a présidé à sa reprise et le manque qu'elle laisse à l'imagination. L'image répétée est quelquefois une image usée (à quelle rapidité ?), épuisée, estompée et annulée, n'indiquant plus que l'expression de sa vanité, tellement vue qu'elle n'est plus regardable sinon comme son propre rebut et comme le tarissement de la visibilité.

Mais il est bien des contextes où l'image reproductible ou sérielle se libère – ou se joue – de la pure contrainte technique pour « (re)faire figure ». Au lieu d'affaiblir le sens et de le scléroser, la répétition encourage d'autres visées sémantiques qui

modifient la lecture, déroutent ses attentes et ses habitudes, et stimulent l'interprétation en dégageant, par le geste même de la répétition, d'autres propositions et des ressources nouvelles d'invention. Autrement dit, dans quelle mesure peut-on parler non pas tant uniquement d'une politique du remploi ou de la répétition, associée aux contraintes éditoriales voire aux simples intérêts marchands, que d'une authentique poétique, dont la mise au jour nous a semblé essentielle pour rendre compte de productions textuelles et iconiques irréductibles au constat du retour paresseux ou platement bégayant de l'image ? Cela étant, dans quelle mesure la répétition requiert-elle une posture herméneutique particulière, qui se doit de considérer l'image d'après ses vies antérieures et d'appréhender l'unicité et la singularité du texte au regard de la bibliothèque collective et de l'imaginaire commun (au double sens de banal et de partagé) sur lesquels ouvre une iconographie récurrente ?

Dans tous les cas, une telle pratique dit quelque chose des relations changeantes qui se nouent entre auteurs, éditeurs et illustrateurs. Elle est bien souvent très révélatrice de la façon dont une « énonciation éditoriale » vient doubler un geste auctorial qu'elle supporte ou contrarie. Mais elle exprime aussi l'intention des auteurs de s'appuyer sur le livre et ses lois de fabrication ou ses possibilités aspectuelles pour concevoir des stratégies de signification, pour expérimenter, entre textes et images, par leurs échanges comme par leurs tensions, des espaces différents d'écriture et de lecture, des régimes de circulation inédits à travers les œuvres et en leur sein. Alors, loin d'être toujours un affadissement ou un figement du sens que l'écrivain combat, la répétition se révèle processus, travail de la figurabilité du fait qu'elle la met à l'épreuve d'elle-même : figurabilité de l'image que stimule et réveille (parce qu'elle la menace ?) l'activité de sa répétition dans les multiples contextes de l'écriture ; figurabilité du texte qui accueille la répétition des images, la réclame quelquefois en s'appuyant sur elle pour découvrir d'autres sens.

Reproduction-reproductivité des images

L'examen des régimes de l'image répétée ne saurait faire l'économie de la diachronie. Cette perspective apparaît nécessaire pour observer la permanence du phénomène de la répétition et ces diverses déclinaisons (selon la technique ou la

modalité de reproduction observées), saisies au sein d'une histoire longue de l'illustration littéraire qui subit ou profite des conditions – matérielles, économiques, culturelles – caractéristiques de chaque époque.

On ne saurait bien entendu parler, pour l'âge du manuscrit (celui, à certains égards, du livre « unique »), de reproduction mécanique des images telle qu'on pourra l'observer avec l'avènement de l'édition imprimée. L'iconographie médiévale peut néanmoins se construire autour de constantes figuratives, de motifs traditionnels se retrouvant de livre en livre, témoins d'un imaginaire collectif, d'une attention à des motifs et des thèmes élus. Ces motifs constituent peu à peu un réservoir de lieux communs révélateurs de topiques dont il est possible de prendre en considération la transmission, la réactualisation ou la réinterprétation aux époques ultérieures.

Mais au vu des manuscrits, dont la réalisation parfois à de grandes distances livre des ressemblances iconographiquement très étroites, on n'oubliera pas qu'à l'époque médiévale circulaient des répertoires d'images, réels ou mentaux, que ces répertoires provenaient des ateliers d'enlumineurs qui se les échangeaient, soit que les artistes, par leur vie itinérante, recueillent et diffusent des idées d'image ou des compositions, soit qu'il existe de véritables programmes iconographiques tout constitués, comme le prouvent, indiciellement, quelques croquis plus ou moins achevés sur des feuilles volantes, et parfois rassemblés dans des cahiers ou reliés à la fin des manuscrits. Le geste de la copie, nuancé par le principe de la mouvance, fondamentale dans l'économie scripturale du Moyen Age, concerne également la reproduction des images : elle inclut le problème des signatures ou des invariants stylistiques propres à certains types d'images et aux images d'un certain type de textes, les effets de familiarité que l'enlumineur espère obtenir pour parfois en jouer, les filiations que les images voyageuses contribuent à sceller rendant ainsi visibles l'évolution de tel ou tel texte, les modifications de sa perception ou sa relative stabilité dans l'imaginaire de ceux qui le reçoivent et le goûtent encore, ou autrement. Mais la pratique de l'enluminure médiévale suppose aussi des erreurs possibles dans la copie et des répétitions par distraction qui participent de la fabrique, non encore mécanisée, des manuscrits.

La reproduction mécanique des images accélère bien entendu, au XVI^e siècle, leur migration. Les images passent plus aisément que jamais de livres en livres et de textes et en textes. Dans le cadre du livre illustré, elles ne sont plus seulement les accompagnements inamovibles du texte dont elles contribuent à fixer la singularité et l'identité. Elles ne se résument plus nécessairement à leur emploi originel et original. D'une certaine façon, l'image se détache de l'illustration, si l'illustration est la figure fixe, prévue pour un texte dans lequel se déterminent son emplacement et sa position sémantique. L'illustration, régie par la reproductibilité de l'impression, devient un processus beaucoup plus mobile d'archivage et de redistribution des images.

Employées pour d'autres textes, parfois de nature très hétérogène (récits ou discours, fictions ou opuscules didactiques, poèmes ou traités...), des images parfaitement ou partiellement semblables s'extrait de leur lieu premier. Le temps de l'imprimerie accentue cette instabilité et cette labilité des images. Leur manipulation ainsi facilitée les rend détachables, recyclables et les constitue en signes plurivoques, variables selon la syntaxe particulière des textes qui les récupèrent, ou selon que ces textes constituent des créations plus ou moins originales, réécritures d'œuvres antérieures, traductions ou inventions nouvelles : on pense par exemple au *Temple d'honneur et de vertus* de Jean Lemaire de Belges que les éditeurs Denis Janot et Alain Lotrian illustrent en 1531-1533 de bois issus d'éditions antérieures des œuvres de Virgile¹, faisant ainsi de l'ouvrage inédit un discours autorisé en le rattachant ouvertement à un modèle autoritaire.

L'imprimerie facilite la reproduction du même – pour ne pas dire que les exigences économiques qui l'accompagnent y contraignent. Toutefois cette reproductibilité ne se réduit pas aux impératifs matériels, et l'on voit comment, au-delà ou en dépit des règles commerciales du livre, la répétition de l'image (alors vidée, partiellement ou totalement, de son contenu iconographique) *via* la pratique si fréquente du emploi et du recyclage fait malgré tout sens. Par exemple lorsqu'un éditeur décide de ressortir un livre en soignant la qualité des images qui l'accompagnaient lors de sa première parution, sans pour autant les remplacer. La stratégie éditoriale œuvre ici à une amélioration esthétique du fonds iconographique.

¹ Voir Adrian Armstrong, *Technique and Technology: Script, Print, and Poetics in France, 1470-1550*, Oxford University Press, Clarendon Press, 2000, pp. 134-136.

Pour certains libraires qui, au XVIII^e siècle, publient des textes érotiques ou pornographiques, l'enjeu est essentiel puisque, en s'adressant à des illustrateurs talentueux, ils espèrent redonner aux ouvrages de cette littérature provocatrice le statut d'œuvres à part entière, en dehors des ateliers clandestins aux productions souvent grossières, et renouer ainsi avec la tradition des maîtres qui, de Titien à Augustin Carrache, avaient offert aux codes licencieux le prestige de leur talent. On expliquerait par le gain esthétique de cette catégorie de reprise la réédition notamment de *l'Histoire de Dom Bougre* en 1748 avec les mêmes gravures qu'en 1741, mais élégamment retravaillées et raffinées².

Surtout l'on peut penser les circuits de reprise de l'image dans les termes d'une création éditoriale fixant et propageant des lieux communs que les auteurs eux-mêmes finissent par reconnaître et dont ils se servent. Aussi la répétition est-elle aussi une invite à examiner ce que pourrait avoir de fécond une possible distinction entre emploi et copie, entre reproduction mécanique et citation volontaire, là où la politique du recyclage soutient au final une poétique du cycle. Les répertoires iconographiques ainsi constitués peuvent plus largement s'ouvrir à la circulation entre les éditeurs et se faire dictionnaire commun.

Tel atelier d'imprimeur, par souci d'économie, puise à l'envi dans un même fonds iconographique constitué d'avance, mais on est autorisé à se demander quel choix, en amont, préside à la constitution de ce fonds dont l'éditeur sait bien souvent qu'il est voué au emploi : la cohérence iconographique (laquelle est à préciser) d'un « stock » d'images autorise peut-être à définir ce dernier comme un répertoire de *topoi*. Ces *topoi*, l'éditeur les rassemble comme une collection particulière, dont il cherche à tirer profit pour conférer à son atelier une signature identifiable ; mais ce fonds topique éditorial l'aide encore à assurer la continuité d'un catalogue, à souligner la cohérence d'une œuvre et à la personnaliser, à aider une collection à être mieux identifiée ou des familles textuelles à s'instituer comme telles. L'image répétée favorise des parentés entre des textes pour produire par exemple un effet de série ou de cycle et favoriser une lecture « en réseau » : là où l'image paraît insignifiante dans le contexte isolé de sa réapparition ponctuelle ne peut-elle retrouver de sa force si on

² Voir Jean-Pierre Dubost, « De l'image arétine à la gravure libertine : rupture et continuité », dans *L'Enfer de la Bibliothèque. Eros au secret*, Paris, BnF, 2007, pp. 57-87.

considère la vaste chaîne iconotextuelle au sein de laquelle elle ne cesse d'être remise en jeu ? Elle va jusqu'à nouer avec son ou ses textes une unité désormais indissociable comme s'il(s) ne pouvai(en)t plus aller sans elle, malgré la pluralité des éditions et des rééditions, arrêtant ainsi la lecture par l'imposition d'un sens désormais univoque qui empêche de voir autre chose du texte que ce que son image a dit, définitivement. Cette pratique des images obligées renforce aussi, en réaction, la volonté d'en imposer d'autres tout à fait inédites, distinctes, non déjà repérées et donc banalisées, et qui tranchent sur la toile de fond des images vues afin de promouvoir une économie de la nouveauté, attachée à la surprise, au luxe parfois destiné à une élite de lecteurs, contre une économie de la reproduction et de la consommation confondue avec un marché du recyclage.

Mais le remploi reste un usage riche de possibilités, offrant au livre de nombreuses combinaisons : présence d'images dans des textes différents (encore faut-il distinguer les situations où l'image est répétée une seule fois de celles où son retour est plus fourni), redoublement d'une même image dans un texte ou dans des textes d'une même œuvre. A ce sujet, Philippe Maupeu et Pascale Chiron distinguent utilement remplois endogènes et remplois exogènes de l'image : « Nous nommons remploi "exogène" la réutilisation au sein d'un ouvrage d'un bois déjà utilisé pour l'illustration d'un autre texte ou d'une autre édition du même texte ; nous nommons remploi "endogène" la reprise d'un même bois au sein d'un même ouvrage »³. La qualité technique des reprises (fatigue des bois, médiocrité ou fidélité des réimpressions...) est encore une des données de l'enquête, de même bien entendu que leur pertinence sémantique (en fonction de leur plus ou moins grande adhérence à leur contexte). L'ensemble de ces pistes fonde une enquête qui croise ici l'histoire des techniques et celle du livre, les politiques éditoriales et la poétique des textes illustrés.

³ Ph. Maupeu et P. Chiron, « L'utilisation des bois gravés : arbitraire et signification dans les premiers textes imprimés », dans *Le Discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, dir. Anna Arzoumanov, Anne Réach-Ngôet Trung Tran, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 44, n. 1.

Répétition et inventivité

L'émergence des topiques iconographiques dépend plus profondément encore de trames culturelles sur lesquelles s'appuient les reprises à des fins purement éditoriales mais qui les dépassent aussi. Les processus de cristallisation et d'insistance – ou de persistance – des formes appellent une réflexion sur la dialectique de la figure et du motif, dialectique féconde dont la théorisation remonte, au moins, aux travaux d'Erwin Panovsky. Selon une définition minimale, le motif serait la disponibilité d'une « forme » au retour, un noyau sémique, autonome, susceptible de s'actualiser et de s'individualiser. Le motif suppose une configuration d'éléments dont la présence simultanée et convergente compose une plénitude figurative et qui est capable, par son énergie de signification, de se faire écho à elle-même, de *prendre* de nouveau et de s'éclairer encore dans des contextes pourtant différents. « La signification "secondaire", dite aussi "conventionnelle" ou "iconographique" », commente Georges Didi-Huberman à partir de la préface des *Essais d'icnologie*, « se révèle lorsque le motif devient *figure*, réalise, à travers ce même "objet naturel" un "thème", personifie un concept ou bien entre dans l'invention d'un système narratif : à ce moment, le motif pré-iconographique acquiert une nouvelle dignité de sens, qui est la dignité d'"image", d'allégorie ou bien d'*histoire* »⁴.

Malgré des modifications, parfois importantes, dans leur emploi narratif et même leur signification, les motifs demeurent donc des unités erratiques dont le sens est indépendant mais bénéficie d'un réinvestissement, dès lors qu'il se pose en thème dans telle organisation syntaxique et sémantique. Voilà déjà un premier devenir de l'image, du motif à la figure et au thème ; il sollicite le travail de la reconnaissance, l'exercice de la mémoire visuelle et textuelle. Mais le thème n'est pas le *topos* qui implique, quant à lui, l'inscription culturelle d'un motif (quand le thème, à un niveau inférieur, reste une résonance de motifs à l'intérieur d'un texte ou d'une image). Et le *topos*, à son tour, peut subir une dernière métamorphose en cliché quand son contenu sémantique finit par se geler ; il ne vaut plus alors, par métonymie, qu'en tant que geste de reprise incapable désormais de retrouver dans l'image sa puissance

⁴ G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », 1995, p. 28 ; E. Panofsky, *Essai d'icnologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1967, pp. 15-17.

d'innovation mais confirmant simplement l'habitude de sa présence. Aussi une gravure, amoindrie par ses remplois successifs, s'avère-t-elle parfois un « lieu de vacance signifiante ». L'illustration qui ne met plus en lumière le texte, impuissante à le rehausser de son lustre, ne remplit plus sa fonction. Elle se dépose dans le livre sans plus rien lui apporter. L'image dans de telles conditions est-elle encore une « image » lorsque sa répétition annule sa densité figurale et dissout sa signification iconographique ? Peut-être n'est-elle plus qu'une image, réduite au plan banal de sa seule visibilité.

Dès lors, quelles collaborations se trament entre la fixité de l'image, *a priori* bloquée dans le *topos*, et la dynamique du texte ou des textes successifs dans le(s)quel(s) elle s'insère ? Il faut se demander comment la nouveauté d'un contexte d'emploi contribue (ou non) à défiger une image, à « nettoyer le lieu commun » et parfois à redonner une force à l'image en lui accordant une nouvelle dignité de sens. Il existe en effet des circonstances, permises par l'environnement du texte, par sa capacité de recharge sémantique, où l'image fait ou refait figure.

De ce point de vue, le degré de la répétition est susceptible de modifier l'interprétation, selon que la copie est à l'identique, parfaitement superposable au modèle d'origine, ou qu'elle subit des modifications, plus ou moins décelables et plus ou moins signalées. Les transformations effectuées sur le cadrage, la taille, les interventions sur les détails, les suppressions ou les ajouts d'éléments... participent d'une reprise infidèle dont chaque écart compte, changeant parfois de manière radicale la lecture et la relecture de l'image, voire du texte.

Mais que l'on puisse d'un livre à l'autre reprendre une illustration prouve la capacité de cette dernière à s'adapter aux contextes qu'on lui soumet ou qu'on lui impose. Les transferts iconographiques sont possibles en raison même de la souplesse de l'image, de sa polysémie et de sa plasticité sémantique. Une image est-elle jamais morte ? Ne conserve-t-elle pas toujours en elle des potentialités de retour sémantique qui l'empêchent de mourir, que cette seconde vie lui soit offerte par le texte auquel elle convient de nouveau ou qu'elle la puise dans son fond propre de figurabilité. Car les reprises raniment la gamme des valences figuratives. Parfois, elles viennent confirmer l'univocité d'une image, ce qui ne signifie pas nécessairement sa faiblesse illustrative puisque une illustration fortement attachée à un texte, dont elle

semble le meilleur des accompagnements, la rend peut-être encore plus résistante au emploi. Mais d'autres fois, elles témoignent de la surprise d'un retour où l'image revit, chargée de son histoire mais disponible encore à la signification.

La mobilité de l'image s'autorise de sa malléabilité et de sa force d'appel (et donc de rappel) du sens. Comme l'a souligné la tradition allemande du *Pathosformel*, autour de Warburg et de Curtius⁵, le *topos* lui-même peut être, quel que soit l'accomplissement formel auquel il est parvenu, un lieu ductile, un lieu d'essor pour la production imaginaire. Si le cliché possède naturellement une propension à se tarir et à refermer autour de lui le texte, il est aussi, et sans doute d'abord aux yeux de Curtius, ce matériau disponible, en tant que forme, à sa reprise créative, ou à sa déprise ; et il sait s'adapter aux aléas de ses résurgences et aux surprises de ses recontextualisations, jamais déterminées *a priori*.

Partant, quelle dialectique s'instaure entre répétition et sérialité des images, inventivité figurale⁶ et (re)créations littéraires ? C'est dans cette perspective que l'on a pu examiner, dans les travaux que nous rassemblons, la répétition de la même (des mêmes) image(s) au sein d'un même texte. Quels sont les effets induits par exemple par la tension qui s'installe entre l'un et le multiple, le « générique » (le stéréotype iconographique) et le « spécifique » (l'univers textuel, fictionnel qui se confronte à l'image répétée) ? Joue-t-elle sur la structure du texte en tirant profit des principes combinés de circularité et de linéarité ? Véhicule-t-elle un discours second ou un imaginaire autre entrant en écho ou, au contraire, en conflit avec le premier ?

Toutes ces questions trouvent des prolongements sans doute plus riches encore dans l'examen de ces cas où une même image passe d'une œuvre à l'autre. Son devenir, au gré de ses emplois successifs dans des contextes proches ou au contraire très lointains, permet de réfléchir à la question du passage de l'archétype au stéréotype, de l'original à la série, du modèle à la copie.

Qu'en est-il de la citation iconique ? Elle est elle-même protéiforme. Une image peut en convoquer une autre par auto-référentialité, selon des procédures de

⁵ D. Wuttke, « *Ernst Robert Curtius and Aby M. Warburg* », dans *Acta Conventus neo-latini Sanctandreami. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies*, Binghamton (New York), McFarlane, 1986, pp. 627-635.

⁶ Voir J. Baschet, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2008.

citation spéculaire, qui attestent par exemple du désir de marquer une œuvre, d'y proposer à l'attention du lecteur des renvois, des échos, des allusions en constituant donc des trajets de sens intratextuels (et/ou intraiconiques). Mais d'un auteur à un autre, selon des logiques complémentaires d'exoréférentialité, la citation produit tout un ensemble d'effets de sens, de l'hommage à la parodie, du clin d'œil (s'agissant de l'image, on nous autorisera ce régime du regard) au détournement ironique, de la connivence générique à la contestation formelle...

Dans tous les phénomènes d'allusion, l'image se constitue à la fois comme un emprunt au passé et comme une empreinte estompée et déformée dans le présent de la surimpression. Elle travaille par glacis ou par des jeux de filigrane, parfois d'une grande subtilité, réclamant de la part du lecteur-spectateur des compétences qui déterminent les horizons d'attente et de reconnaissance. Une image apparaît ainsi derrière une autre, elle la répète sans la reprendre intégralement, elle en prélève quelque chose qui suffit, par métonymie, à la solliciter toute entière sans la faire voir. Car répéter une image n'oblige pas à la conserver intégralement, une reprise ne se fait quelquefois qu'à la dimension d'un emprunt, d'un prélèvement, d'une vibration qui n'insiste pas. Une atmosphère commune suffit à réunir des corpus d'images, un style partagé, une manière de tourner un visage ou de dresser un décor. Le répertoire des répétitions est vaste, mais chacune de leurs modalités pose la question de la part de création originale qui les régit : la copie à l'identique pouvant être, par son simple geste, d'une invention extrême, subversive, et authentiquement neuve.

Remonter, remonter

Il arrive assez souvent que parmi les formes de la répétition, autorisée par la labilité des images et la plasticité des textes, l'image répétée soit, comme on l'a vu, une image détournée. Les manières de rattraper les images sont en réalité fort nombreuses. Elles ont des incidences à la fois sur leur intégrité et sur celle de leur rapport au texte. Car la réception, l'interprétation du texte et de sa connexion avec l'icône, le motif ou le type iconographique se trouvent évidemment modifiées par le retour d'une illustration dans un contexte (temporel/culturel, générique/fictionnel) autre. L'image bouleverse ainsi son emploi antérieur ou elle le trouble parfois pour interroger la relation illustrative elle-même.

Dans tous les cas où une image reparait, ailleurs et autrement que dans son environnement d'origine, elle est soumise à des opérations de montage et de remontage. S'établissent alors des liens entre des œuvres (proches ou au contraire très dissemblables) illustrées par le même matériel iconographique ou par des motifs iconographiques similaires, parfois à des années voire à des siècles de distance. L'image répétée sert éventuellement à renforcer ou inaugurer des héritages génériques, elle confirme une tradition, inscrit une habitude visuelle ; inversement, quand elle se présente comme une reprise détournée, quelquefois ironique, critique, elle ne manque pas d'induire des reconfigurations génériques inédites, de remettre en question les filiations et de contraindre l'interprète à changer de regard pour se défaire des évidences et de ses réflexes.

Par remontage, on pourrait entendre les multiples manières de se saisir d'un texte et d'une image (fixe ou non) et de les faire réapparaître en les incorporant à un autre arrière-plan, un *background* ou une toile de fond différents (texte ou/et image). La décision de remonter des illustrations développe une conception de l'attachement ou du contact entre texte et image, entre dicible et visible, lien complexe et parfois tendu, qui se rapproche de l'idée de dispositif, et plus particulièrement de dispositif plastique, *a priori* souple ou rendu, justement grâce au travail de la répétition, mobile et malléable. Le remontage postule une analyse des procédures et des procédés de construction du dispositif : prélèvement (sous quelles formes ? d'une totalité à son fragment : un ensemble d'images, une image unique, un morceau d'image), transfert, déplacement, inversion, expansion, réduction, séparation, regroupement, exportation et insertion, emploi dans des contextes où se redistribue, plus ou moins fidèlement, le sens des textes et des images...

Le démontage suppose une certaine violence exercée sur la source, qui malmène sa cohérence et son intégrité, provoque son démembrement ou son démantèlement et entraîne d'autres actualisations de ses virtualités. Il concerne alors l'autonomie et la circulation des textes et des images, leurs changements de rythme, les modes de leurs bouleversements et de leurs mutations. Il dépend encore d'un examen de l'intention ou des intentions qui président à cette manipulation : enjeux artistiques, mais peut-être aussi idéologiques ou politiques, et plus généralement historiques et anthropologiques.

Le remontage débouche sur des modifications de la signification, de plus ou moins grande ampleur, qui conduisent notamment à défaire, à mettre en crise le sens premier. Il provoque des perturbations dans les effets de lecture et reconsidère leur valeur (enrichissement/appauvrissement) ; il réclame des protocoles herméneutiques différents et dépend de mécanismes de réinterprétation. Il permet ainsi de mesurer par exemple jusqu'où peut aller la dénaturation des textes ou des images et d'évaluer la marge de liberté dans leurs emplois.

Répétition et dispositif

C'est ainsi en termes de dispositifs que l'on peut évaluer l'agencement entre les textes et les images, « matrice d'interactions potentielles »⁷, mais aussi la visée pragmatique et formelle de l'image répétée. Car la répétition d'une image ajoute des suggestions de lecture aux parcours multiples que le réseau texte-image engendre déjà par le nombre de ses interrelations. Ces parcours supplémentaires tiennent compte de l'historicité des images et des textes (la répétition nourrissant le palimpseste des œuvres), ils intègrent les stratégies éditoriales et les supports de diffusion, ils introduisent des points de vue critiques ou ludiques et reçoivent parfois des commentaires méta-iconiques.

La matérialité physique de l'œuvre participe aussi de la syntaxe et de la performativité du dispositif. Car les emplacements dans le livre déterminent des positions de sens et des types de réception, ils activent le dialogue des renvois et fournissent le cadre des remotivations qui rouvrent les images ; ou plus simplement l'image répétée viendra rythmer de ses ornements la beauté du livre.

Il existe en effet un rythme des images, et plus précisément pour le livre illustré, des rythmes dans le dispositif. A ce titre, la répétition, par sa simple arithmétique, ressortit de cette « grammaire des emplacements ». Que dire de Sade qui surcharge quelques-uns de ses livres d'un foisonnement d'illustrations, véritable machinerie visuelle activée par la réitération inlassable des positions et des scènes sexuelles ? L'abondance des séries crée des effets d'itération qui confinent au vertige et à l'idée fixe, offrant le magnétisme des images aux fantasmes et aux rêves

⁷ Ph. Ortel, « Avant-propos », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, p. 14.

hypnotiques. Mais l'image possède aussi le pouvoir de se diviser et de se démultiplier dans son cadre même. Les hommes illustres saisis, en leur vérité, par Vulson de la Colombière (*Les Portraits des hommes illustres françois*, 1655) cernent leur portrait orné de déclinaisons d'identité en formes de devises, d'emblèmes, de sentences, images figurales qui les redisent et les remontrent en un véritable système visuel diffracté.

Le temps des images

L'image répétée est enfin liée dans ses implications à une pensée du temps. Parce que la mémoire la transporte et qu'elle-même nourrit la mémoire. Parce qu'elle engendre des problèmes d'anachronisme, au-delà des temps. La notion de *Pathosformel*, relayée par Erwin Panofksy à partir d'Aby Warburg et aujourd'hui redéployée par Georges Didi-Huberman, modifie sensiblement l'idée que nous pourrions avoir du retour des images, en nous détournant de la nostalgie des modèles et en ne considérant pas l'image répétée comme toujours plus ou moins désémanisée. En ce sens, la reprise des images réclamerait une déprise de notre jugement sur elles.

Le remontage et le remontrage⁸ des images proposent une réflexion sur la temporalité en fonction des situations d'anachronisme. L'image répétée a cette faculté de déchirer le tissu de l'actuel pour intégrer ce qui appartient au passé, de même qu'elle force rétrospectivement à relire ce passé à la lumière du présent. Elle lance un double regard à travers la dimension chronologique des temps et par delà le défilé des âges. Pour Aby Warburg, l'actualisation par la répétition ou la réactualisation (accompagnée de réinterprétations) appartient à une histoire des survivances, sous-tendue par la force vitale de l'affectivité. La formule du *pathos* est inséparable d'une dynamique imaginaire, d'une sorte d'émulation créatrice dont les motifs sont les moyens de resurgissement. Aussi les images restent-elles en latence pour cette réflexion sur l'art qui refuse de le voir mourir et revient sans cesse aux archives du regard dans lesquelles se ressource les artistes. La répétition, quand elle est véritable désir de créer, encourage un retour critique sur la manière dont les images regardent les textes, elle est une force de transgression des temps et des

⁸ Voir G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire*, 1. Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009.

attentes, défaisant les configurations des dispositifs pour stimuler en eux les déplacements, les transferts et les capacités d'engendrer des cohérences différentes, problématiques, distancées, renouvelées. On doit en conclure au renouvellement voulu par la répétition, à la dialectique paradoxale qu'elle sollicite avec l'originalité en dégageant, entre l'inédit pur et le mimétisme passif, l'énergie métamorphique des images et leur aptitude à se réoriginer toujours pour mieux inventer.