

INTRODUCTION

PENSER L'ICONOTHÈQUE

Jessica DESCLAUX, Bertrand GERVAIS,  
Corentin LAHOUSTE, Anne REVERSEAU et Marcela SCIBIORSKA

Nostalgie d'abord d'une concupiscence *inconditionnelle* envers *toutes* les images et *tous* les mots : dos des paquets de céréales, dessins animés, notices d'appareils électroménagers, bandes dessinées, magazines de salle d'attente, romans-photos à l'italienne, reportages illustrés, albums d'enfants, cartes à jouer, histoires comme ça. Espérance enfin : celle d'un œil nouveau, élevé à une habileté inédite [...] <sup>1</sup>.

Dans les nombreux discours contemporains qui évoquent notre rapport aux images, l'accent est souvent mis sur une forme de subordination à un monde visuel dès lors perçu comme une menace<sup>2</sup>. On oublie parfois que ce rapport aux images, de plus en plus boulimique, est aussi un rapport d'appropriation : le stockage d'images sur divers appareils numériques ou sur des plateformes où nous avons nos comptes, nos pages, nos murs et le tri que tout un chacun opère – généralement sans s'en rendre compte – par ajout de métadonnées, font pleinement partie des pratiques iconographiques actuelles. Même lorsqu'il ne s'agit que de regarder, l'œil n'est jamais passif : nous nous saisissons des images de nombreuses manières. Leur

- 
1. BÉNECH Clément, *Une essentielle fragilité. Le roman à l'ère de l'image*, Paris, Plein jour, 2019, p. 14. L'auteur souligne.
  2. Voir POLLEN Annebella, « The Rising Tide of Photographs. Not Drowning But Waving? », *Captures*, vol. 1, n° 1, dossier « Post-photographie? », 2016, [revuecaptures.org/node/249], consulté le 10 avril 2023 ; BLASCHKE Estelle et NERINI Davide, « Vers l'image augmentée », introduction au dossier « Câble, copie, code. Photographie et technologies de l'information », *Transbordeur*, n° 3, 2019. Ces derniers notent que la métaphore de la « marée montante des images », abondamment utilisée depuis le sociologue allemand Siegfried Kracauer dans les années 1930, « n'a cessé de réapparaître avec une remarquable régularité ».

fréquentation intensive a rendu notre sens de la vue aguerris, habile, et éminemment subjectif. Or, la question du stockage de matériaux visuels paraît cantonnée aux réflexions des professionnels des institutions muséales, de la documentation ou de l'archive, et trop souvent uniquement liée à des enjeux contemporains, notamment numériques.

Ce double constat nous a incités à nous pencher sur cette question délaissée de la saisie des objets visuels, et à le faire dans une perspective historique, en visant à une généalogie des pratiques de collecte, de stockage et de transmission des images aussi bien chez les écrivains que chez les artistes. En confrontant l'idée d'iconothèque à des notions voisines qui ont pu lui servir de modèles théoriques, à commencer par la bibliothèque, on a entrepris de penser celle-ci dans le champ de la création littéraire et artistique.

## De la bibliothèque à l'iconothèque

Nombre de travaux sur les bibliothèques d'écrivains et d'artistes ont été entrepris depuis une vingtaine d'années dans des pays européens francophones : en France, à l'ITEM, avec Paolo D'Iorio et Daniel Ferrer ; à Nanterre, au sein du Labex « Les passés dans le présent » par Ségolène Le Men, ou encore à Cergy par Olivier Belin, Catherine Mayaux et Anne Verdure-Mary ; en Suisse, par Dario Gamboni avec Françoise Levallant et Jean-Roch Bouiller, ou encore, tout récemment, en Belgique, au travers des recherches menées par Laurence Brogniez et Mélanie de Montpellier d'Annevoie<sup>3</sup>. Qu'un auteur ou autrice lise en écrivant ou écrive en lisant paraît une évidence ; la même question posée pour les artistes « semble aujourd'hui aller de soi<sup>4</sup> », même si elle a mis plus de temps à s'établir comme un objet de recherches à part entière dans le champ des études sur les relations entre peinture et littérature. Sans nier l'existence des ouvrages illustrés, ces entreprises mettent surtout l'accent sur le contenu textuel, s'inscrivant dans le renouveau par la génétique et par la sociologie des études sur les sources et les canons comme sur la mémoire et l'oubli. Mais qu'en est-il des stocks d'images qui, constitués par un créateur ou consultés par ses soins, échappent au livre et ne

3. Voir D'ORIO Paolo et FERRER Daniel (dir.), *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS Éditions, 2001 ; BELIN Olivier, MAYAUX Catherine et VERDURE-MARY Anne (dir.), *Bibliothèques d'écrivains. Lecture et création, histoire et transmission*, Turin, Rosenberg & Sellier, coll. « Biblioteca di studi francesi », 2018 ; LEVALLANT Françoise, GAMBONI Dario et BOUILLER Jean-Roch (dir.), *Les Bibliothèques d'artistes (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUPS, 2010 ; BROGNIEZ Laurence et DE MONTPELLIER D'ANNEVOIE Mélanie (dir.), *Penser la bibliothèque, Textyles*, n° 61, 2021.

4. LEVALLANT Françoise, « Introduction », in Françoise LEVALLANT, Dario GAMBONI et Jean-Roch BOUILLER (dir.), *Les Bibliothèques d'artistes (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, op. cit., p. 11.

relèvent pas tout à fait du collectionnisme ? De cette question a émergé le projet de s'emparer du terme « iconothèque » en usage dans le domaine des archives et de la documentation depuis au moins le début des années 1980<sup>5</sup>, pour l'appliquer aux corpus visuels construits et manipulés par les écrivains et les artistes<sup>6</sup>.

Le présent ouvrage est le fruit de cette réflexion. Son enjeu principal est de théoriser un concept, conçu en partie sur le modèle des questionnements soulevés par la « bibliothèque », de mettre à l'épreuve sa pertinence, son usage et son efficacité. L'idée est née lors d'une première journée d'études portant sur le XIX<sup>e</sup> siècle, qui, organisée à l'École normale supérieure de Paris, en janvier 2021, par Jessica Desclaux et François-René Martin, a associé au projet du groupe HANDLING de l'UCLouvain, l'École du Louvre et l'ITEM (Institut des textes et des manuscrits) au CNRS. Celle-ci a trouvé un prolongement chronologique dans deux autres volets : l'un consacré aux avant-gardes des années 1920 aux années 1980, dirigé par Anne Reverseau et Marcela Scibiorska, à la Maison de la Francité de Bruxelles, en septembre 2021 ; l'autre consacré à l'extrême contemporain et au tournant numérique, mené par Corentin Lahouste, Anne Reverseau et Bertrand Gervais, à l'UQAM (Montréal), avec la collaboration du laboratoire NT2, en avril 2022<sup>7</sup>. Cette série de rencontres s'est inscrite dans le cadre plus large d'une recherche sur la manipulation d'images par les écrivains, les gestes de la collecte, du stockage et de la transmission faisant partie des pratiques étudiées par le groupe HANDLING<sup>8</sup>. La réflexion initiale sur le stockage s'est ainsi trouvée prise dans un ensemble d'interrogations complexes touchant aux images concrètes : comment écrire l'histoire des gestes de collecte et de stockage qui peuvent paraître banals ? Quelle est leur histoire sur le temps long ? Cette histoire des iconothèques permettrait-elle d'appréhender la collecte et la manipulation de matériaux visuels qui n'appartiennent pas à celui ou à celle qui les utilise et ainsi de mieux penser l'immersion dans les œuvres visuelles et leurs reproductions ?

5. Voir par exemple HUDRISIER Henri, *L'Iconothèque. Documentation audiovisuelle et banques d'images*, préface de Marc Ferro, Paris, INA, coll. « La documentation française », 1982.

6. Lorsque, dans ce livre, nous employons les termes « écrivain » et « artiste », il s'agit pour nous, dans la majeure partie des cas, de l'entendre en leur sens épïcène, pouvant autant renvoyer à un auteur qu'à une autrice, à un créateur, qu'à une créatrice.

7. Nous tenons à remercier à cet égard l'ensemble des participants et participantes à ces trois colloques, et les personnes qui nous ont aidés à les organiser, en particulier François-René Martin, qui a œuvré à penser la première journée, en intégrant au sujet la dimension comparative avec les artistes, et Alexandra L. Martin, à l'UQAM.

8. Le projet de recherche « HANDLING. *Writers Handling Pictures. A Material Intermediality (1880-today)* », dirigé par Anne Reverseau, est financé par la bourse ERC n° 804259, dans le cadre du programme européen *Horizon 2020*, de 2019 à 2024.

## Iconothèque et collection

Dans *Imageries*, Philippe Hamon emploie le mot « iconothèque » de manière assez large pour désigner tout lieu de stockage d'images et crée un lien de cause à conséquence entre le lieu et le statut d'icônes des images, comme si l'un découlait de l'autre : « Pas d'icône sans son lieu d'inscription, de fabrique ou de stockage, sans son iconothèque<sup>9</sup>. » Lorsque le XIX<sup>e</sup> siècle crée ce mot, ses usages sont assez restreints, réservés à des ouvrages sur l'iconophilie pour désigner un rayon spécialisé de la bibliothèque : l'« iconothèque, nom nouveau fort acceptable pour désigner une bibliothèque uniquement composée de recueils d'estampes<sup>10</sup> » lit-on ainsi dans un manuel de 1852. La définition contemporaine, donnée par le *Trésor de la langue française*, porte la marque du tournant archivistique de la notion. Elle parle non pas « d'icônes », comme Philippe Hamon, mais « de documents-images » : l'« iconothèque est l'« emplacement réservé au stockage de *documents-images* (gravures, photos, etc.) répertoriés et classés en vue de leur utilisation<sup>11</sup> ». Le mot figure ainsi fréquemment dans les descriptifs de fonds d'archives, parfois concurrencé par l'expression « documents iconographiques », comme c'est le cas dans le catalogue de la BnF. C'est là l'une des définitions de l'« iconothèque » que l'on pourrait adopter : un ensemble relativement hétérogène d'images utilisées comme documents. L'« iconothèque Zola », consultable sur le site ArchiZ de l'ITEM, que Jean-Sébastien Macke présente dans un entretien consigné dans ce volume, illustre cet usage dans la mesure où il s'agit d'une base de données iconographiques considérées comme autant d'archives mises à disposition du public, en particulier de la communauté de chercheurs travaillant sur l'œuvre du maître de Médan. Le monde de l'édition lui apporte un sens plus spécialisé, en désignant sous ce terme le rassemblement d'images et de documents fait par un iconographe en vue de la constitution d'un livre<sup>12</sup>. Cette alternative entre icônes et documents est à retenir : elle reprend les deux fonctions majeures assignées aux images, qui paraissent relever de deux pratiques, l'une de l'amateur qui contemple, jouit de ses images pour elles-mêmes ; l'autre du savant, issue de la tradition encyclopédique des Lumières, qui instaure entre l'observateur et l'image une relation d'enseignement. Dans une collection,

9. HAMON Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 33.

10. BONNARDOT Alfred, *Le Portrait de l'iconophile parisien*, Paris, Librairie archéologique de Dumoulin, 1852, p. 39.

11. « Iconothèque », *Trésor de la langue française informatisée*, [<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=83600475>], consulté le 10 avril 2023.

12. Voir RÉGIMBEAU Gérard, « Préambule. Iconothèques : l'image dans les mots et dans les images de la collection », *Balisages* n° 4, 2022, [<https://publications-prairial.fr/balisages/index.php?id=800>], consulté le 10 avril 2023.

l'objet serait considéré comme fini, vaudrait pour lui-même : il serait pris dans une logique de dévotion esthétique. Par rapport à celle-ci, l'iconothèque, au sens défini par le *Trésor de la langue française*, se caractériserait par un art du détournement possible, soit que l'image est susceptible d'être modifiée et manipulée, soit qu'elle est détournée de sa fonction principale pour être intégrée dans une logique autre, notamment documentaire ou génétique.

Le passage de l'un à l'autre est néanmoins à interroger et à penser : dès sa naissance, le musée, institution liée à la pratique du collectionnisme et lieu par excellence de la transformation d'images en icônes, affiche l'ambition d'ajouter aux missions du *placere* et du *movere* le *docere*, en favorisant entre autres la diffusion de ses œuvres par des reproductions artistiques : la pinacothèque se mue alors en vaste iconothèque, sous l'action de photographes officiels comme Braun ou Alinari, dont les magasins se trouvent parfois dans les murs mêmes de l'institution<sup>13</sup>. Dans son étude sur la tension durable entre le rêve d'un « musée d'images », qui serait un regroupement des « documents iconographiques », et l'ambition de construction d'un véritable musée de la photographie, l'historienne Éléonore Challine a pu par exemple constater la « prégnance du modèle documentaire, incarné dans les promesses du musée des copies photographiques, des musées de photographies documentaires, des archives photographiques et autres photothèques<sup>14</sup> ».

L'iconothèque est alors pensée en miroir de la bibliothèque, comme son pendant visuel, mais elle est aussi abordée en opposition avec le musée, notamment, contre la *pinacothèque* et la *photothèque* qui sont des lieux de stockage d'artefacts visuels issus d'un seul média – la peinture ou la photographie – mais surtout des lieux où les images ont d'emblée une valeur muséale. L'iconothèque est elle aussi un lieu de stockage mais elle intègre au contraire tous types d'images, y compris les images de peu, des images commerciales ou banales dont la valeur provient précisément du fait d'être insérées dans un ensemble iconographique plus vaste. En dehors d'une stricte logique de conservation de chefs-d'œuvre, l'iconothèque réunit donc des « images » au sens le plus large – c'est suivant cette acception que le terme a été mis en avant lors de la création de l'iconothèque du musée du Quai Branly dans les années 2000 par exemple. Il s'agissait, explique Carine Peltier-Caroff, l'une des

13. Voir BOYER Laure, *La Photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIX<sup>e</sup> siècle en France (1839-1919)*, thèse sous la direction de Roland Recht, soutenue en 2004, à l'université Marc Bloch (Strasbourg); CHARRIER RANOUX Anne-Laure, « Photographie », in Geneviève BRESCHBAUTIER (dir.), *Histoire du Louvre*, vol. III, Paris, Fayard/Louvre Éditions, 2016, p. 238.

14. CHALLINE Éléonore, *Une histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)*, Paris, Macula, 2017. Voir le compte rendu de ECHEVERRIA Lydia, « Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)* », *Focales*, n° 3, 2019, [<http://journals.openedition.org/focales/965>], consulté le 10 avril 2023.

responsables de cette « iconothèque », de « décorréler le support de la matière car le numérique arrivait<sup>15</sup> ». Sous ce terme sont alors regroupées l'imposante photothèque et une collection d'art graphique du musée de l'Homme ainsi que les collections iconographiques de l'ancien musée des Arts d'Afrique et d'Océanie de la Porte Dorée, en vue de l'ouverture du musée du Quai Branly en 2006<sup>16</sup>.

Le terme « iconothèque » a donc accompagné dans les institutions l'ouverture de la notion d'image dans les dernières années du xx<sup>e</sup> siècle qui témoigne, selon Gil Bartholeyns, d'un « changement de paradigme qui touche tous les savoirs historiques<sup>17</sup> ». « Iconothèque » désigne ainsi un regroupement d'images « 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, diapothèques et autres cartoathèques accessibles<sup>18</sup> ».

Il semblerait que les mots en *-thèque* aient remplacé les mots en *-rama* dont se moquait Balzac au xix<sup>e</sup> siècle. Faut-il voir un effet de mode dans ces appellations? L'iconothèque est-elle alors un terme général, qui engloberait tous les lieux rassemblant des images, ou peut-on en faire un terme spécialisé, qui mettrait l'accent sur des usages documentaires échappant au seul collectionnisme? La ving-

15. Entretien avec Carine Peltier-Caroff, responsable des collections photographiques de l'iconothèque du musée du Quai Branly (Paris), qui nous a éclairés sur ce point. Elle ajoute que ce que regroupait cette iconothèque était alors appelé la « 2D » du musée, en opposition aux objets des collections – même si les pièces photographiques ne sont pas dépourvues de matérialité. Voir PELTIER-CAROFF Carine, « Le chantier de l'iconothèque du musée du quai Branly 2004-2005 », *International Preservation News IFLA*, n° 53, mai 2011, p. 33-36, [<http://www.ifla.org/files/assets/pac/ipn/IPN%2053.indd.web.pdf>], consulté le 10 avril 2023. Voir aussi MAUURIN Anaïs, « Une agence au musée : la photothèque du musée de l'Homme », *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 3, 2019, p. 150-161.

16. Outre les entretiens ici publiés, les responsables de cet ouvrage tiennent aussi à remercier Marie-Ève Bouillon, des Archives nationales françaises, ou encore Kosta Siskakis, responsable de l'archivage numérique aux Archives et Musée de la Littérature (AML) de Bruxelles, et Isabelle Gribomont, chercheuse responsable du Laboratory for Electronic Literature (LabEL) à la KBR (Belgique).

17. BARTHOLEYNS Gil, « L'ordre des images », in Julie MAECK et Matthias STEINLE (dir.), *L'Image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 21-42. « 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'œuvre pleins de personnalité. Il faut considérer cette ouverture comme le changement de paradigme qui touche tous les savoirs historiques. »

18. RÉGIMBEAU Gérard, « Préambule. Iconothèques : l'image dans les mots et dans les images de la collection », art. cité, p. 3. Le terme fut ainsi, selon lui, avancé par Henri Hudrisier de manière très large au début des années 1980, comme « lieu » opérateur du traitement de l'image pour l'édition.

taine d'études présentées dans ce volume montrent une certaine hésitation entre ces deux emplois. Une nuance doit toutefois être apportée selon les périodes abordées. Les cas traités à partir des années 1980 tranchent plutôt en faveur du second sens, peut-être en raison de la montée des réusages ou réemplois des archives dans la création qui passent par « la promotion de notions comme celles de collecte, collage, montage, bricolage<sup>19</sup> », tandis que le modèle du collectionnisme est plus fort dans les travaux sur le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, même si les iconothèques de Gustave Moreau et de Paul Chenavard montrent que cette réalité existe. Mentionnons également à titre d'exemple littéraire les 32 volumes de « documents iconographiques » du fonds Robert de Montesquiou (fig. 1 et 2), classés à sa mort par son secrétaire Henri Pinard et conservés à la BnF, entreprise différente du collectionnisme de l'amateur d'art<sup>20</sup>. Toutes les contributions

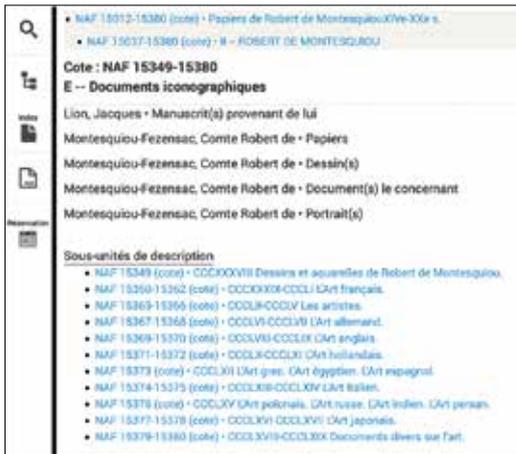


Fig. 1 : Fonds Robert de Montesquiou, catalogue en ligne de la BnF, capture d'écran, 2021.



Fig. 2 : « Portrait Coréen, vieux Japon XVIII<sup>e</sup> siècle », légende manuscrite d'Henri Pinard, fonds Robert de Montesquiou, dossier iconographique « L'art japonais » © BnF.

19. DEBAENE Vincent, DEVEVEY Éléonore et PIÉGAY Nathalie (dir.), *Archiver/créer*, Genève, Droz, coll. « Recherches et rencontres », 2022, p. 14. Voir aussi, sous la direction de Muriel Pic, le numéro spécial de *Critique*, « Faire collecte. Archives & création », n° 879-880, 2020.

20. BnF, département des manuscrits, NAF 15349-15380 (papiers Robert de Montesquiou) « documents iconographiques ». Sur le collectionneur, voir BERTRAND Antoine, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1996, 2 vol.

rassemblées mettent par contre en valeur la question des lieux de stockage, de leurs formes et de leurs usages. Des mots moins techniques, comme le *stock*, l'*ensemble* – qu'il s'agisse de dossiers triés, de boîtes, de paquets – voire le *tas*, rendent peut-être mieux compte de la réalité de ces bibliothèques d'images d'écrivains et d'artistes contenues aussi bien dans un carton à dessin qu'au fonds d'un tiroir ou dans la mémoire d'un téléphone portable ou d'un disque dur. Ils témoignent surtout de la part de hasard de leur constitution et de leur désordre possible. Certains exemples examinés montrent la prégnance du modèle archivistique dans la manipulation des images par les écrivains et artistes, la façon dont le tropisme du classement raisonné domine jusqu'à aujourd'hui : inscrire une légende, identifier, regrouper, conserver, etc., sont des gestes effectués de manière quasi automatique lorsqu'on est en présence d'images. Les iconothèques appartiennent aux gestes plus larges de citation, du prélèvement, à ce qu'Antoine Compagnon appelle « le geste archaïque du découper-coller<sup>21</sup> ».

Les auteurs et artistes étudiés dans les pages qui suivent montrent, à l'avant, à quel point une iconothèque est étroitement liée à la personne qui l'élabore. À partir du terme « vignettothèque » avancé par Thierry Groensteen pour désigner les collections de vignettes de bandes dessinées, Benoît Crucifix a montré comment une iconothèque alliait *voir* et *se souvenir*, notamment pour les artistes visuels chez qui la sédimentation des images vues est essentielle<sup>22</sup>. Les iconothèques personnelles peuvent aussi être des anti-archives, des lieux de stockage sans ordre où l'on regroupe des choses pour éviter que ce ne soit perdu, pour en faire quelque chose ultérieurement, sans nécessairement constituer le document en archive, comme le montrent les exemples d'Isidore Isou et Gil J Wolman évoqués par Frédéric Acquaviva. En la matière, un tas d'images amassées par un auteur au fond d'un tiroir forme-t-il ou non une iconothèque ? Une iconothèque en désordre est-elle encore une iconothèque ? Cet ouvrage fait ainsi apparaître, à travers les époques traversées et les cas particuliers, un déplacement de la notion d'iconothèque, qui semble glisser d'une logique institutionnelle à une logique d'amateur, nécessairement plus créative<sup>23</sup>.

21. COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 34.

22. CRUCIFIX Benoît, « Vignettothèques », in *ÉCLAT*, Strasbourg, HEAR/Éditions, 2024, p. 78-87.

23. En cela, les trois journées d'études ont trouvé un premier prolongement dans l'exposition *Images à l'œuvre. Métamorphoses des bureaux d'écriture*, présentée à la Maison du Livre de Saint-Gilles (Belgique) du 16 mars au 25 mai 2023, sous le commissariat d'Anne Reverseau.

## Une réserve d'images possibles pour la création

Si l'un des buts de ce volume est d'établir une phénoménologie du stockage d'images chez les artistes et les écrivains, il s'agit aussi d'interroger l'efficace des iconothèques qu'ils et elles mettent sur pied. C'est là une des manières de répondre à notre question initiale de la spécificité du stockage iconographique pour les créateurs<sup>24</sup>. Les usages de l'iconothèque sont nécessairement complexes et difficiles à reconstituer et donc à penser. Il est toutefois possible d'établir des distinctions entre les fonctions principales qui traversent les exemples détaillés dans l'ouvrage. L'iconothèque est, en premier lieu, un espace de formation. Le stock d'images constitué durant l'enfance ou l'adolescence agit comme un abécédaire grâce auquel on apprend peu à peu à déchiffrer – et donc à lire – les images, pour mieux pouvoir ensuite les reproduire, c'est-à-dire grâce auquel on apprend à peindre, à dessiner<sup>25</sup>. L'iconothèque est alors une matrice de création par la copie, comme les ateliers de moulage dans les Écoles des beaux-arts. L'un des cas les plus emblématiques est celle d'Ingres aujourd'hui conservée au musée du même nom à Montauban (fig. 3) : elle est constituée de milliers de feuilles, qui, stockées dans un meuble spécial, fonctionnent à la fois comme des amorces dans la création artistique et des empêchements, la collecte finissant par concurrencer voire épuiser la création des œuvres<sup>26</sup>. Même pour celles et ceux qui créent par le texte, il s'agit d'exercer leur regard et d'acclimater leur œil. Les iconothèques sont à cet égard également les témoins de ce que nous avons été tout autant que

- 
24. À ce titre, elle s'inscrit à la suite de la typologie proposée par PIÉGAY Nathalie dans « Les goûts de l'archive. Quatre usages des archives dans la création littéraire » (in VINCENT DEBAENE, ÉLÉONORE DEVEVEY et NATHALIE PIÉGAY [dir.], *Archiver/créer, op. cit.*, p. 37-69) qui distingue des usages « romantiques », « mémoriels » et « hystériques » (qui perturbent la limite entre fait et fiction). Si nous partageons les préoccupations principales de ce volume (notamment la frontière entre « pratiques ordinaires et pratiques esthétiques » [p. 19] et la question de l'« artification de l'archive » [p. 39]), ce que nous proposons ici est davantage centré sur l'archive visuelle, le rôle particulier qui lui est alloué par les créateurs dans leurs rituels, par exemple. Voir à ce propos REVERSEAU ANNE, DESCLAUX JESSICA, SCIBIORSKA MARCELA et LAHOUSTE CORENTIN, *Murs d'images d'écrivains. Dispositifs et gestes iconographiques (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2022.
25. Cette analogie mériterait d'être amplement développée à l'aune des textes de Georges DIDI-HUBERMAN sur Walter Benjamin et, en particulier, du chapitre VI de *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I*, Paris, Minuit, 2009, « La position de l'enfant : s'exposer aux images ». Benjamin est pour lui « le penseur le plus profond de cette *connaissance enfantine* » et, notamment, de cet « art enfantin du montage » qui n'a rien de naïf.
26. D'après MARTIN François-René, « Ouverture », journée d'études *Les Iconothèques d'artistes et d'écrivains. Du romantisme aux modernes*, Paris, École normale supérieure, 23 janvier 2021.



Fig. 3 : Iconothèque de Jean-Auguste-Dominique Ingres.  
Photographie de François-René Martin.

de nos admirations – on le comprend dans le texte de Michel Murat consacré aux images passées entre les mains d'André Breton comme dans celui de Martine Créac'h sur les murs de Paul Eluard. L'iconothèque a une lourde charge affective : c'est un lieu d'investissement émotionnel, de rejet parfois, mais plus souvent de désir. Nombreux sont en effet les auteurs qui fantasment leurs images absentes, comme Roland Barthes ou Hervé Guibert. L'écrivain peut – comme le montre

Aude Jeannerod pour Joris-Karl Huysmans –, déployer une iconothèque rêvée, comblant par son texte les manques de la sienne.

L'iconothèque endosse aussi une fonction documentaire. Elle entre dans les dossiers préparatoires d'un auteur ou d'un artiste et appartient à ce que les généticiens appellent l'« exogenèse », c'est-à-dire « dans l'avant-texte – ou l'avant-œuvre –, tout processus de création consacré à un travail de recherche, de sélection et d'intégration portant sur des informations (documentaires, référentielles, autobiographiques, littéraires, stylistiques, etc.) émanant d'une source extérieure à la conception et à la réalisation proprement dites de l'œuvre<sup>27</sup> ». La démarche évoque la tradition réaliste et naturaliste des romanciers, mais elle traverse en réalité toutes les époques et tous les genres littéraires ou mouvements artistiques. La documentation visuelle a une grande importance dans la littérature contemporaine regardant vers le modèle de l'enquête – on pense à Camille de Toledo, à Hélène Gaudy (fig. 4), à Adrien Genoudet, à Céline Huyghebaert, et à bien d'autres –, mais aussi dans la poésie, même la plus expérimentale, comme l'analysent Jeff Barda et Philippe Charron dans cet ouvrage.

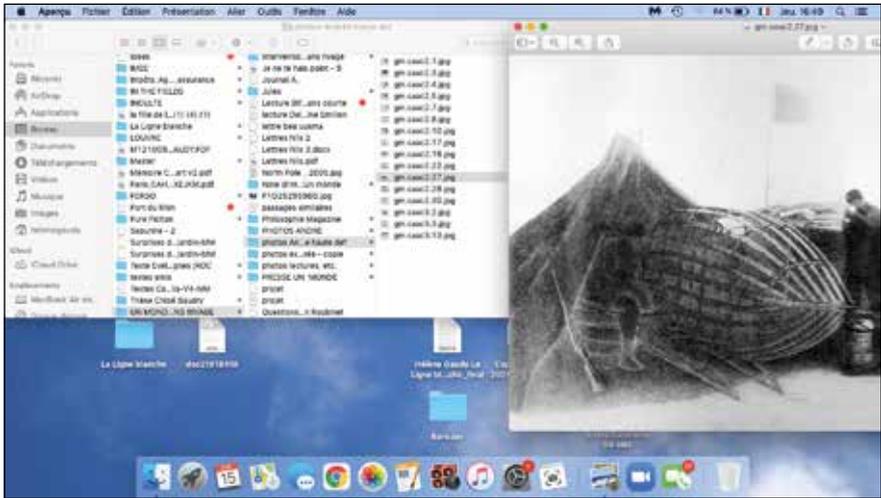


Fig. 4 : Hélène Gaudy, capture d'écran de son ordinateur, 2021.  
Extrait de l'exposition numérique *Bureaux-écrans d'écrivain.e.s.*  
*Coulisses numériques de la création* (2022) : bureaux-ecrans.com.

27. BIASI Pierre-Marc de, « De l'intertextualité à l'exogenèse », *Genesis*, n° 51, « Exogenèse/ Intertextualité », novembre 2020, Pierre-Marc de BIASI et Céline GAHUNGU (dir.), p. 19.

Ce scénario documentaire où l'iconothèque est orientée dans une genèse, l'accompagne, ne doit pas gommer le fait que la création comporte une part de hasard et que le stock d'images fonctionne comme un réservoir de possibles pour écrire, selon des configurations très variées. La constitution d'une iconothèque a en outre un effet psychologique non négligeable : avoir amassé des documents peut aider un auteur ou un artiste à se sentir habilité à aborder tel ou tel sujet – c'est un phénomène qu'évoque l'écrivaine Cécile Portier dans son entretien. Aussi la découpe de coupures de presse, les collages dont on remplit des cahiers, mais également le fait de faire défiler des pages Instagram ou de scroller des fils Twitter relèvent-ils de rituels de mise en condition. Ce sont des gestes d'appropriation qui préparent, qui mettent dans un état d'esprit : celui de penser par association, par exemple, ou de s'ouvrir à la rêverie, comme l'a expliqué Mona Chollet dans son essai *D'images et d'eau fraîche*, qu'elle consacre à son expérience personnelle de l'application Pinterest<sup>28</sup>. L'image que l'on collecte et que l'on stocke agit ainsi parfois comme une antidocumentation : on amasse ce qui nous trouble, ce dont le sens est ouvert, ce qui interroge, ce qui justement ne documente pas assez, ce qui appelle une explication, un approfondissement, comme le suggère Muriel Pic<sup>29</sup>. Les images les plus énigmatiques sont alors les meilleurs points de départ pour les écrivains comme pour les artistes. Les iconothèques sont aussi des matrices de création par leur silence : le texte prend le relais de ce qu'une photographie ne dit pas<sup>30</sup>.

L'iconothèque a alors une fonction de tremplin, d'« incipit » au sens que donnaient Louis Aragon et Elsa Triolet à ce terme<sup>31</sup>. Les enquêtes qui utilisent

28. CHOLLET Mona, *D'images et d'eau fraîche*, Paris, Flammarion, 2022.

29. Muriel Pic développe cette idée dans un entretien paru dans la revue *Place* en 2022 ([<https://place4.place-plateforme.com/lahouste-reverseau/>], consulté le 10 avril 2023), mais aussi dans « La fiction documentaire (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s.) : devinette, divination, deuil », in ANNE REVERSEAU, SARAH BONCIARELLI et CARMEN VAN DEN BERGH (dir.), *Littérature et document autour de 1930. Hétérogénéité et hybridation générique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », n° 109, 2014, p. 39-51.

30. Cette question du silence a été approfondie par Pierre-Marc de Biasi dans sa communication « Flaubert : de l'illustration à l'illusion, le parti pris immatériel des images » lors de la journée d'études citée *Les Iconothèques d'artistes et d'écrivains. Du romantisme aux modernes*.

31. Au sujet de la notion d'incipit visuel, et de celle, voisine, d'arrière-texte, voir ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, Paris/Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1969 (« l'incipit m'ouvre l'arrière-texte, ou peut-être n'est-il que le trou de la serrure par où je regarde ce monde interdit », p. 135) ; et TRIOLET Elsa, *La Mise en mots*, Paris/Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1969 (« Je me tourne vers l'image, à bout d'arguments verbaux. Je veux dire *plus*, et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur, elle vient en point sur l'i, en réminiscences, en échos », p. 109-110).

l'image en sciences sociales parlent de « photo-elicitation<sup>32</sup> » pour décrire le phénomène d'anamnèse que suscite l'image. Mais comme l'acte d'image est déjà un acte de langage, il s'agit plutôt de continuer par les mots le récit. L'iconothèque possède aussi une fonction magique de déclencheur, intrinsèquement liée à sa dimension affective et presque intime – les collections d'images restent souvent secrètes, selon le témoignage d'Anne Savelli recueilli et analysé par Servanne Monjour dans ce volume. La fonction créative de l'iconothèque peut être complète lorsque l'ensemble d'images devient lui-même œuvre, à la manière des arrangements photographiques d'Hervé Guibert que Valérie Cavallo a étudiés, ou encore de la reproduction d'un carnet personnel dans *Nox* d'Anne Carson, analysée par Helena Van Praet. La question du stockage d'images, qui pouvait paraître anecdotique à première vue, rejoint ainsi un geste majeur de l'art contemporain, dont par exemple la trajectoire de Gerhard Richter est le symbole – lui qui a à un moment considéré sa documentation visuelle comme œuvre spécifique en lui donnant le titre d'*Atlas*.

La créativité de l'iconothèque réside enfin, nous semble-t-il, dans sa plasticité et la multiplicité des supports qu'elle peut investir. Ce qui est son point faible pour les spécialistes de la documentation est précisément son point fort pour les écrivains et artistes. L'iconothèque, quittant le monde du papier et



Fig. 5 : Boîtes à archives de Muriel Pic (2021)  
[Archives de Muriel Pic]. Avec son aimable autorisation.

de l'imprimé, devient un film – comme l'illustre l'article de Marine Riguet sur la « LittéraTube » –, un dossier Dropbox, un fil Twitter ou encore un flux d'images disséminées sur une diversité de sites Internet. Chez Isabelle Gagné, étudiée par René Audet, ou Karoline Georges, présentée par Bertrand Gervais, l'image

32. La notion de photo-elicitation ou « *photo-elicitation interview* » est avant tout une technique d'enquête issue des *visual studies* qui consiste à faire émerger un discours du visionnement d'images. Voir par exemple BIGANDO Eva, « De l'usage de la *photo elicitation interview* pour appréhender les paysages du quotidien : retour sur une méthode productrice d'une réflexivité habitante », *Cybergeog: European Journal of Geography*, [http://journals.openedition.org/cybergeog/25919], [https://doi.org/10.4000/cybergeog.25919], consulté le 10 avril 2023.



Fig. 6 : Boîte d'images  
« Jeux de cartes et papillons » (2021)  
[Archives de Muriel Pic].  
Avec son aimable autorisation.

ment comme objets de savoir et de création<sup>33</sup> » (fig. 5 et 6). Et il est possible de voir dans la concomitance de ces phénomènes un des signes de l'*archival turn* remarqué entre autres par Hal Foster<sup>34</sup>. La figure de l'auteur se trouve déplacée vers celle du collecteur et de la collecteuse, ce qui implique une modification des modes de conservation de la matière de création.

33. PIC Muriel, « Présentation », *Critique*, « Faire collecte. Archives & création », n° 879-880, 2020, p. 598.

34. Voir par exemple la traduction de son texte de 2004, FOSTER Hal, « Pulsion d'archive », in VINCENT DEBAENE, ÉLÉONORE DEVEVEY et NATHALIE PRÉGAY (dir.), *Archiver/créer*, op. cit., p. 211-235.

fait ainsi partie de projets d'écriture qui dépassent leurs frontières premières; elle est un élément mobilisé parmi d'autres au sein d'un environnement sémiotique complexe. Son régime devient celui de la multitude, et médiatique et matérielle. Mais ces remédiations ne sont pas seulement numériques : depuis longtemps, des estampes nourrissent des peintures, des photographies, des dessins, des pages volantes ou des illustrations de livres voyagent dans les créations plastiques – celles de Jean Cocteau sont analysées dans ce volume par Serge Linarès. Les pratiques iconographiques tardives de Louis Aragon, étudiées par Luc Vigier, montrent comment le collage, en particulier, passe avec fluidité de la page aux murs. On ne peut que constater l'essor de la « création documentaire » dont Muriel Pic a souligné la prégnance en avançant que « les documents s'affir-

## Iconothèques : conservation et transmission

Les travaux sur les bibliothèques nous ont inspiré des approches : description de fonds, histoire de leur élaboration, sociabilité liée à l'image matérielle, rapport au canon (incarné en particulier par le musée), place dans la création, tout en nous mettant en garde sur la part disparue de celles-ci, sur ces « bibliothèques invisibles » auxquelles William Marx a consacré son cours au Collège de France en 2021 :

Il y a les bibliothèques invisibles ou immatérielles. Invisibles, elles peuvent l'être pour plusieurs raisons : parce qu'elles sont mentales, parce qu'elles sont cachées, parce qu'elles sont perdues, parce qu'elles n'existent pas encore. [...] Or, ces structures invisibles ne sont pas les moins prégnantes ni les moins vastes : il y a plus de livres oubliés ou perdus que de livres dont on se souvient. Peut-on reconstituer ces œuvres disparues ou qui n'ont jamais vu le jour<sup>35</sup> ?

Le présent volume est ainsi tendu entre ce pôle matériel et ce pôle invisible.

D'une part, il rassemble plusieurs études de fonds conservés dans des institutions, bibliothèques ou maisons-musées. Parmi ceux-ci, évoquons le fonds Céard au musée Carnavalet, analysé par Agnès Sandras, le fonds Gustave Moreau à l'atelier du peintre devenu musée, par Lilie Fauriac, l'immense fonds Paul Chenavard en dépôt à la bibliothèque de Lyon Part Dieu, dont Sarah Hassid a commencé l'inventaire et l'analyse des 63 boîtes, ou encore le fonds iconographique de Nicolas Bouvier qu'a étudié en détail Olivier Lugon – sans oublier le cas particulier du fonds André Breton aujourd'hui matériellement dispersé mais rassemblé virtuellement. Le travail s'avère bien plus ardu que celui que l'on mène pour une bibliothèque : les images ne portent pas des renseignements aussi complets que la page de titre d'un livre ; leur étude exige un long effort d'identification. Les « musées d'images », comme le montre Ségolène Le Men pour le XIX<sup>e</sup> siècle, se nourrissent de reproductions artistiques produites autant par les institutions que par les publications illustrées.

D'autre part, cet ouvrage soulève la question de la manière dont on peut reconstituer des iconothèques lorsqu'elles n'ont pas été léguées à une institution. Aude Jeannerod et Laurence Brogniez mènent ainsi l'enquête à partir des portraits d'écrivains, de leurs correspondances ou de leurs journaux, qui renseignent sur les achats d'images par Joris-Karl Huysmans et de Charles Van Lerberghe, leurs goûts d'esthètes et leurs usages, tandis que Dominique Pety peut s'appuyer sur les

35. MARX William, « Les bibliothèques invisibles », cours de l'année 2021, Collège de France, [<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/les-bibliotheques-invisibles>], consulté le 15 octobre 2023.

catalogues de vente et l'ouvrage des frères Goncourt, *La Maison d'un artiste*. Les cas de Huysmans et de Van Lerberghe rendent sensible la manière dont des institutions conservent plus volontiers les manuscrits des auteurs, mais moins leurs images, sauf lorsqu'elles appartiennent à des dossiers documentaires d'une œuvre ou à des albums, ou lorsque l'écrivain a eu une pratique reconnue de plasticien – en témoignent notamment les propos de Laurence Boudart, directrice des Archives et Musée de la littérature à Bruxelles. L'exemple de Montesquiou, déjà mentionné, ou celui de Romain Rolland, dont le fonds iconographique est encore à classer à la BnF, amènent toutefois à ne pas généraliser cette première impression : des quantités d'images, invisibles car non inventoriées, dorment parfois dans les boîtes des archives littéraires. Le cas de « la collecte d'images » ayant accompagné le projet le plus mystérieux et le plus célèbre de Walter Benjamin, le *Livre des passages*, a récemment fait l'objet d'un minutieux travail d'identification par l'historien de l'art Steffen Haug<sup>36</sup>. Des images repérées au cabinet des estampes de la BnF pour accompagner ce texte, on conserve des « notes iconographiques » (courtes descriptions et commentaires) intégrées aux « liasses » laissées par le philosophe – autant de traces textuelles permettant de reconstituer le mouvement d'une pensée si imprégnée par le régime visuel.

Il arrive que le travail du chercheur soit facilité par les artistes et auteurs mêmes qui choisissent de transformer leur iconothèque, ou plutôt une partie de leur stock d'images, en archives. Le geste est alors autant une manière de signifier le rôle crucial de ce matériau visuel pour une démarche créative personnelle qu'une façon de souligner l'importance de la transmission de ces iconothèques en général. C'est ce qu'a fait Christian Prigent, qui, aux côtés de ses manuscrits, a également donné ses « dossiers iconographiques », c'est-à-dire les ensembles d'images – souvent du tout-venant – qui ont accompagné la rédaction de chacun de ses livres, à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)<sup>37</sup>. Ces dossiers iconographiques sont conservés au même titre que des manuscrits ou des épreuves annotées, en tant que matériel génétique (fig. 7). C'est là un geste dans lequel on veut voir un symbole, un intérêt grandissant pour le visuel et le trivial, ce qui résonne avec la

36. HAUG Steffen, *Une collecte d'images. Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*, trad. de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2022.

37. Voir par exemple à l'IMEC les dossiers « Documents exploités » et « Documents divers exploités » pour *Grand-mère Quéquette* (PRG 7.2 GMQ) ou « Documents exploités » et « Iconographie DJM » pour *Demain je meurs* (PRG 8.1 DJM). À ce sujet, lire GARNIER Typhaine, « L'écrivain aux archives ou le souci des traces », in Bénédicte GORRILLOT (dir.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue. Avec des inédits de Christian Prigent*, Paris, Hermann, 2017, p. 403-422.

poétique de cet auteur. Philippe De Jonckheere pousse plus loin encore le geste de transmission en choisissant de léguer à une institution de recherche une grande partie de son matériel iconographique sur un disque dur, mais aussi de le transmettre à des étudiants en art avec la consigne de le réutiliser<sup>38</sup>. Le matériel de création est alors reconnu comme tel par l'artiste mais aussi par les autres. On ne transmet pas une archive figée, mais un matériau partageable et reconfigurable.

Si le tournant archivistique n'a pas attendu les premiers ordinateurs pour se manifester, on ne peut nier que les dernières décennies ont vu se multiplier les moyens de faire archive, mais aussi leur dimension potentiellement monstrueuse, incontrôlable, faisant ressurgir le mythe du créateur dépassé par sa machine.

Il semble même que l'intense réflexion sur les nouveaux médias qui nourrit la recherche depuis plus de trente ans maintenant ait eu pour conséquence une nouvelle façon de penser l'archive, comme un réservoir de potentialités, et plus encore comme une matrice créatrice, « *from which we can redeploy content for own creations* », écrit Abigail de Kosnik dans *Rogue Archives*<sup>39</sup>. Si l'on suit sa réflexion, qui porte davantage sur les archives partagées que sur les archives privées, il faut reconnaître que l'iconothèque se situe davantage du côté de ce qu'elle appelle le « répertoire » que de l'archive, c'est-à-dire d'un ensemble constitué pour être utilisé et immédiatement mobilisable.

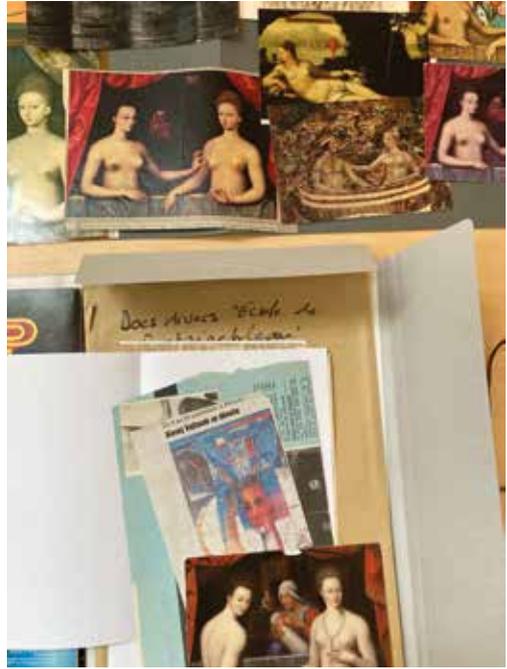


Fig. 7 : Dossier « Le Texte du portrait 1974-1984 », fonds Christian Prigent, IMEC. Photographie Anne Reverseau.

38. Projet développé en collaboration avec l'école d'art ERG dans le cadre de l'exposition *Images à l'œuvre. Métamorphoses des bureaux d'écriture*, conçue par Anne Reverseau à la Maison du Livre de Saint-Gilles, déjà citée.

39. DE KOSNIK Abigail, *Rogue Archives. Digital Cultural Memory and Media Fandom*, Cambridge, MIT, 2016.

## Le tournant numérique

Alors que les outils numériques ont contribué à l'essor des pratiques artistiques liées à l'archive, la réflexion sur les stocks d'images a elle aussi été stimulée par l'explosion du numérique depuis la dernière décennie du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle. Aussi, quelles formes peuvent prendre des iconothèques numériques, en grande partie immatérielles – ou, plutôt, envisagées de prime abord comme immatérielles? L'iconothèque, dans la période contemporaine, s'inscrit-elle nécessairement dans un registre du nomade, du polyvalent, faisant en sorte qu'elle ne puisse être appréhendée que sous le signe du pluriel? Que deviennent les boîtes, cartons et autres albums aujourd'hui? Les anciennes formes de stockage iconographique ont-elles pour autant disparu à l'ère numérique? S'il est indéniable que les iconothèques se présentent différemment maintenant que nous évoluons dans les rets d'une culture de l'écran des plus affermies, nous avons choisi d'insister sur les continuités et plus encore sur les interactions entre les différents types d'iconothèques, physiques, numériques et mentales.

L'atelier de l'écrivain a changé : les liasses de papier, les stylos, les carnets de notes ou de dessins, les machines à écrire ont laissé la place à des tablettes électroniques, à des téléphones intelligents et à des ordinateurs. Les toiles ne sont plus consultées ou examinées dans de grands livres de musée aux éditions couleurs dispendieuses, mais sur des sites web, ou encore directement sur des pages de résultats des moteurs de recherche, en premier lieu Google Images. De la même façon, pour la photographie, les portfolios, les boîtes de carton, de souliers ou de cigares et les albums photos ont disparu pour être remplacés par des dossiers sur nos ordinateurs – souvent, des dossiers glissés dans des dossiers eux-mêmes insérés dans d'autres dossiers – où, sous des noms à caractère technique sont organisées des listes de documents, des JPEG, des PNG, des TIF, des GIF, des PSD, des PDF, etc. Ces derniers sont conservés sur des ordinateurs, mais ils le sont aussi et de plus en plus sur des espaces de stockage infonuagiques ou sur des plateformes de partage d'images, telles que Flickr, Tumblr, Instagram, Facebook, WhatsApp. Les images y sont toujours déjà en circulation, en ligne, transitant entre des fermes de serveurs implantées dans des pays du monde entier.

Celles-ci se sont dématérialisées, elles sont devenues de l'information dans des flux informationnels et électroniques. Elles peuvent être aisément téléchargées, téléversées, manipulées, transformées, remixées, insérées dans des *stories* ou dans des productions multimodales. Un des acquis de l'époque contemporaine est le développement d'outils informatiques qui facilitent leur traitement. On les regarde et on les manipule, on s'en sert pour connaître et se reconnaître, et leur régime sémiotique impose sa logique associative et relationnelle. La culture de l'écran

entérine en fait une réalité de plus en plus prégnante, celle d'une image devenue processus de création et de connaissance. L'image est un instrument pour penser, pour écrire, pour créer. Elle est au cœur d'un acte sémiotique, d'un acte d'image pour reprendre la formule de Bredekamp<sup>40</sup>, qui se déroule de façon importante à l'écran. On a d'ailleurs assisté à une pénétration graduelle des écrans dans toutes les sphères de nos vies. Nous vivons entourés d'écrans de plus en plus efficaces, devenus tactiles, interactifs, capables de traiter des images avec la même aisance que tout autre document informatique. L'écran et l'image avec lui ne sont plus des objets qu'uniquement nous regardons, mais que nous touchons avec les doigts et la main. Ce sont des images-relations<sup>41</sup> ou des fonctions-images<sup>42</sup>, qui permettent à des processus créateurs ou interprétatifs de se déployer.

Les iconothèques contemporaines sont portatives, partagées, potentiellement infinies (si tant est que notre espace de stockage soit modulable), virtuelles, délocalisées, organisées (comme toute base de données), simples à alimenter et susceptibles d'être sollicitées à tout moment. De même, l'acte de création littéraire a changé puisque l'acte de langage et l'acte d'image se font la plupart du temps avec les mêmes appareils, les mêmes dispositifs. S'ils demandent des types distincts de sensibilité, des capacités et des aptitudes autres en termes informatiques, ils se ressemblent de plus en plus. On ne doit donc pas s'étonner que la création littéraire se soit transformée et que sa dimension multimodale se soit développée, que cette multimodalité soit apparente ou non, prise en charge ou non par la diégèse. Bien des démarches de création sont pourtant aujourd'hui pensées avec des dispositifs anciens, comme le montre la permanence de certains dispositifs de stockage iconographiques, même s'ils sont remédiés numériquement. Malgré la rupture du numérique qui a modifié l'idée traditionnelle d'iconothèque, il existe bien une continuité dans les imaginaires attachés aux gestes que nous faisons avec les images et singulièrement à la façon dont nous les stockons.

## Un parcours à travers des iconothèques

Nous avons choisi de penser l'iconothèque comme le pendant de la bibliothèque : aux côtés des livres, les images. Deux cas de figures dominant selon son destinataire.

---

40. BREDEKAMP HORST, *Théorie de l'acte d'image* [*Theorie des Bildakts*], Paris, La Découverte, coll. « Politique et sociétés », 2015.

41. BOISSIER Jean-Louis, *L'Écran comme mobile*, Genève, Mamco, 2016.

42. BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

D'un côté, les écrivains et les artistes se constituent des réserves d'images pour eux-mêmes. L'iconothèque appartient à leur « laboratoire », qu'elle soit un élément du dossier de la genèse de leurs œuvres, comme on le voit dans cet ouvrage avec les cas de Gustave Moreau et des frères Goncourt, ou plus insidieusement qu'elle participe à la formation de leur imaginaire et de leur style, comme avec André Breton et Jean Cocteau. Ce stock d'images, conservé dans des portfolios, des cartons et des boîtes, ou devenu fantôme, se prête à différentes manipulations de la part de celui qui crée, qui sort alors de la contemplation esthétique du collectionneur : la création met en place une forme de manipulation positive, comme Jeff Barda et Philippe Charron l'analysent, avant que l'écrivaine contemporaine Cécile Portier ne l'explique à propos de sa propre pratique dans un bref témoignage.

De l'autre côté, il s'agit de rassembler, stocker ou conserver des images pour autrui. Le terme iconothèque appartient en effet au vocabulaire des archives et de la documentation. Il traduit le regard de différents professionnels sur un stock d'images qui est moins celui qu'un créateur accumule pour lui-même que celui qui est mis à la disposition d'une communauté. Les entreprises éditoriales des « musées de papier » sont au XIX<sup>e</sup> siècle une composante importante de la fabrique et de la diffusion de reproductions artistiques, qui alimentent les iconothèques de tout un chacun. Paul Chenavard, Henry Céard et Nicolas Bouvier représentent trois exemples où un peintre et des écrivains investissent l'élaboration d'ensembles d'images avec d'autres enjeux que leur propre création. Leurs pratiques ne relèvent pas tout à fait du collectionnisme : leurs images sont transmises à des institutions de leur vivant, après un temps, pour certaines d'entre elles, de monstration et de circulation dans des salons. Bouvier le fait d'ailleurs moins en tant qu'écrivain qu'iconographe professionnel, tandis que Céard agit en disciple de Zola, dans une relation compliquée à ce dernier, et que Chenavard, par le classement rigoureux de ses images, donne à saisir la part de l'historien chez l'artiste. Cette conception de l'iconothèque comme un amas d'images constitué pour autrui amène à confronter des entreprises aussi diverses que celles d'un éditeur et d'un iconographe, ou d'une responsable d'archives et d'un chercheur, tels que Laurence Boudart et Jean-Sébastien Macke.

Une fois la distinction majeure du destinataire posée, le volume aborde trois cas particuliers, qui font apparaître des aspects et enjeux différents de l'iconothèque, selon les lieux, les types d'images ou leur intégration à l'œuvre.

Une configuration moins attendue *a priori* revient à plusieurs reprises : celui du mur comme un espace de stockage d'images, obéissant à une scénographie particulière. Le mur, n'est-ce pas le lieu d'accrochage traditionnel de la collection ? Celui qu'investissent l'amateur d'art et l'esthète ? Dans quelle mesure peut-on les penser comme des iconothèques ? Les cas de Joris-Karl Huysmans et de Charles

Van Lerberghe amènent à interroger la porosité et les différences entre les notions de décor, de collection et d'iconothèque : ils font percevoir qu'un même ensemble d'images peut répondre aux fonctions esthétiques de la collection et avoir des enjeux documentaires pour l'écriture de roman ou de critique d'art. Avec Paul Eluard, Louis Aragon et Hervé Guibert on prend toute la mesure du jeu de détournement des images que les écrivains effectuent, en les disposant sur leurs murs ou les étagères de leurs bibliothèques. La scénographie de celles-ci répond à un geste de création qui touche à l'autoportrait ou à l'image de soi et qui trouve parfois un prolongement dans l'écriture, comme chez Hervé Guibert, ou dans la médiatisation de leur intérieur par la photographie et l'interview comme chez Paul Eluard ou Louis Aragon, qui couvre son appartement d'images en mémoire d'Elsa Triolet.

L'ère du numérique, qui change profondément l'aspect des iconothèques et les gestes des créateurs et créatrices, correspond aussi à un moment de critique plus forte de ce que Pierre Szendy a appelé le « supermarché des images<sup>43</sup> ». L'iconothèque numérique devient un lieu ambivalent où l'écrivain ou l'artiste – distinction qui tend néanmoins à s'estomper –, dans sa pratique et dans son œuvre, questionne l'accumulation des images, porte un regard souvent distancié à l'égard de celle-ci. À l'heure de la société de consommation, il travaille à la fois avec et contre ce trop-plein.

Enfin, dernier cas particulier abordé dans ce volume, l'iconothèque n'est pas seulement une matrice de l'œuvre, entendue au sens de source, d'élément de son dossier documentaire ou de son exogenèse. Elle devient œuvre : le stock d'images ne reste plus dans les coulisses de l'atelier ; il s'exhibe, en étant placé au cœur de la création, qu'il représente un thème ou un modèle formel. Si dans les arts plastiques, on songe volontiers aux boîtes de Joseph Cornell (fig. 8), dont Sylvie Ramond et François-René Martin ont rendu compte lors de la première journée du cycle<sup>44</sup>, qu'en est-il du côté des écrivains ? Un ensemble de possibilités se dessinent, ce que permettent de souligner les projets menés par l'écrivain français Pierre Ménard, qui les décline sur une diversité de supports médiatiques (affiche, jeu de cartes, livre numérique, site Internet), en teintant le dispositif iconothèque d'une approche ludique à l'origine de protocoles d'écriture spécifiques. Deux tendances semblent s'affirmer néanmoins : soit l'écrivain joue avec le modèle formel du stock et crée des livres-objets iconotextuels qui le mettent en mouvement, comme sous les mains d'Anne Carson ou de Pierre Ménard. Soit

43. ALLOA Emmanuel, PONSÀ Marta et SZENDY Peter (dir.), *Le Supermarché des images*, préface de Quentin Bajac, Paris, Éditions du Jeu de Paume/Gallimard, 2020.

44. RAMOND Sylvie et MARTIN François-René, « Les images de Joseph Cornell : répertoire et matériaux », *Les Iconothèques d'artistes et d'écrivains*, journée d'étude citée.

l'icônôthèque est ouvertement mise en scène et se transforme en un dispositif de performance, comme chez Valérie Cordy, qui revient sur sa pratique dans le dernier texte de ce livre.

Au-delà des études critiques qui en composent la matière première, nous avons choisi d'inclure dans ce volume quelques entretiens qui laissent la parole aux acteurs et actrices de l'icônôthèque : documentalistes et responsables de fonds conservés dans des institutions, mais aussi écrivains et artistes qui collectent et stockent du matériel iconographique. Une réflexion sur la place de celui-ci dans l'environnement spatial des auteurs et artistes ne pouvait en effet se passer du témoignage et de l'analyse de celles et ceux qui vivent avec des images au quotidien – et d'autres créateurs se reconnaîtront, nous l'espérons, dans les différentes relations au visuel analysées dans ce volume et auront envie, à leur tour, de « penser l'icônôthèque » en en déployant tous ses possibles.



Fig. 8 : *Cornell's basement studio, 3708 Utopia Parkway, Flushing, New York, 1964.*  
Collection Duff Murphy and Janice Miyahira © Adagp, Paris.