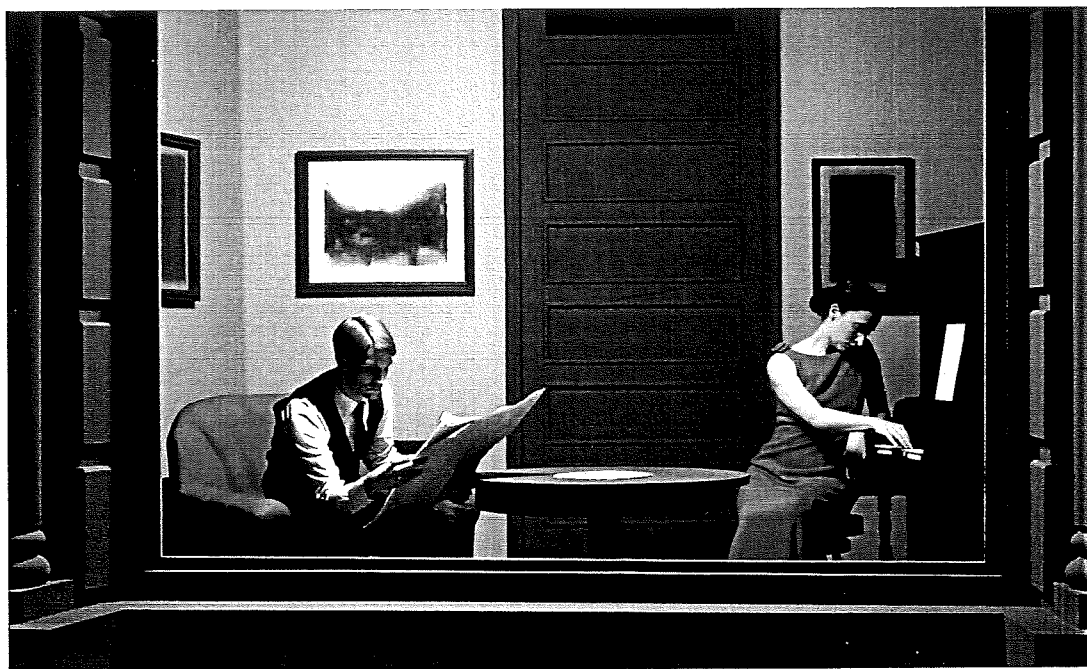


DICTIONNAIRE D'ICONOLOGIE FILMIQUE

sous la direction d'Emmanuelle André,
Jean-Michel Durafour
& Luc Vancheri



PUL

LE VIF
DU SUJET

Alors qu'au ^{xvi}° siècle l'iconologie est considérée comme un discours sur les images destiné à l'usage des peintres, elle se réinvente au cours du ^{xix}° siècle, sous l'impulsion des historiens de l'art, comme une technique d'interprétation des œuvres. Aby Warburg y verra l'instrument privilégié d'une « science de la culture ».

Conçu par des chercheurs issus d'horizons disciplinaires différents et organisé autour de cinq catégories réparties en une centaine d'entrées – les théoriciens de l'art et du cinéma, les cinéastes, les films, les notions et les motifs –, ce dictionnaire entend tout à la fois reformuler l'iconologie au cinéma et répondre d'une histoire élargie des images. De Walter Benjamin à Jacques Rancière, d'Arnaud Desplechin à Tsai Ming-liang, du *Cuirassé Potemkine* à *Shining* et du burlesque au zombie, les contributions proposées constituent un outil et une source de réflexion aujourd'hui indispensables à tous ceux qui font de l'analyse un accès privilégié à la connaissance des films.

Emmanuelle André est professeure en études cinématographiques à l'Université Paris Cité.

Jean-Michel Durafour est professeur en esthétique et théorie du cinéma à l'Université d'Aix-Marseille et directeur du Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA).

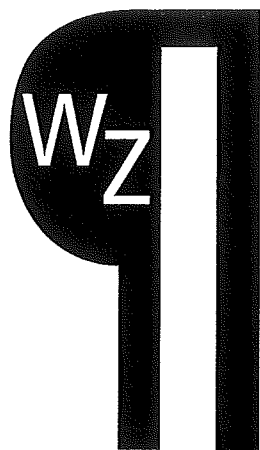
Luc Vancheri est professeur en études cinématographiques à l'Université Lumière Lyon 2. Il est par ailleurs codirecteur de la revue d'études visuelles *Écrans* publiée aux éditions Classiques Garnier.

978-2-7297-1375-1 35 €



9 782729 71375 1

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON



WARBURG, ABY (1866-1929)

Bien que l'historien de l'art juif allemand Aby Warburg se soit tenu à l'écart des premières théories du cinéma, son œuvre a marqué de manière décisive toute une génération de théoriciens de l'image actuels, dont les conceptions tiennent compte des apports de la culture filmique. L'hypothèse selon laquelle il aurait anticipé certains effets du cinéma ne semble pas absurde. Passionné par la première Renaissance italienne, Warburg entreprend en 1886 des études d'histoire de l'art et rédige en 1893 une dissertation doctorale sur « *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli* ». Ses textes publiés sont brefs, condensés et ciselés. Il les accompagne presque toujours de développements épistémologiques. Malgré sa formation classique, Warburg s'est distingué par ses audaces méthodologiques : son sens désarmant du détail, l'organisation inédite de sa bibliothèque dont le classement thématique défiait toute systématisme, ses propositions inauguraux pour l'iconologie, ou sa désinvolture assumée à l'égard des frontières disciplinaires expliquent le succès que connaît aujourd'hui sa pensée. Animé par des problèmes théoriques touchant aux émotions et aux croyances, Warburg a consacré une grande part de ses recherches à la question de la représentation des gestes, se soutenant d'une approche anthropologique qui considérait aussi le geste vivant, comme lors d'un voyage de jeunesse au Nouveau-Mexique où il avait étudié le rituel du serpent chez les Indiens Hopis, un rituel sacré et dansé grâce auquel ils pensaient agir sur la nature. Dès ses premiers textes d'historien de l'art, Warburg amorce une réflexion sur les liens du geste (ou plus généralement du mouvement) au *pathos*, problème théorique que manifeste et traduit le concept central de « formule de *pathos* [*Pathosformel*] », qui apparaît en 1906 dans son texte sur Albrecht Dürer. La formule de *pathos* est un

geste corporel exprimant visuellement un état affectif intense. Dans ces formules gestuelles liées à des contextes de deuil, de désir ou de lutte, l'expression mimique et physiologique de la souffrance et de la passion est poussée jusqu'à ses valeurs-limites. Les *Pathosformeln* identifiées par Warburg constituent donc un répertoire dans lequel les artistes peuvent puiser pour la représentation d'émotions puissantes. L'historien de l'art choisit d'appeler « survivance [*Nachleben*] » le phénomène d'actualisation et de redéfinition de motifs préalablement élaborés.

Warburg est une figure majeure de l'iconologie critique. Il a inauguré la discipline d'interprétation des images, par ailleurs nourrie par la philosophie des formes symboliques de Ernst Cassirer, puis systématisée par Erwin Panofsky dans ses *Essais d'iconologie* (1939) notamment. Dans son article de 1912 sur les fresques astrologiques de Ferrare, Warburg entend par « analyse iconologique » l'enquête qui serait capable d'éclaircir la provenance des figures divines : pour l'essentiel, il montre que les divinités astrologiques des fresques renaissantes sont issues de la mythologie païenne antique. Dans cette logique d'enquête, l'iconologie a pour but de dégager ce que les représentations du palais de Ferrare doivent à l'astrologie antique et par quels moyens ces figures ont pu traverser le Moyen Âge pour parvenir jusqu'à l'artiste qui les a peintes. Selon cette première acception méthodologique du terme, l'iconologie serait donc une enquête historique vouée à retracer des parcours migratoires. Pour le dire d'un trait, dans ses travaux souvent très situés, Warburg étudie principalement les différentes métamorphoses subies par les figures de l'art au cours de l'histoire. L'iconologie est donc originellement liée à l'étude des mouvements qui animent les formules de l'art. Non pas leurs significations instituées, mais les modifications qu'elles connaissent à chaque fois qu'elles sont reprises et retravaillées par un artiste dans l'exercice d'un style.

Pour faire apparaître les transformations décisives qu'opèrent les artistes à partir des formes traditionnelles, Warburg se donne pour défi de constituer une gigantesque juxtaposition visuelle du matériau de l'histoire de l'art, projet auquel il donnera le nom d'*Atlas Mnémosyne* (1924-1929) – du nom de la déesse grecque de la mémoire. Avec son atlas, il ne cherche donc pas à constituer un simple répertoire de formes canoniques fixes. Au contraire, son intérêt porte essentiellement sur l'infinie variation des motifs et sur les écarts – ou déformations – qu'implique le phénomène de survivance des formes. Par sa pratique du document, Warburg restaure en quelque sorte la vie propre des images. Le projet *Mnémosyne* trouve son origine dans un contexte tendu. Pendant la Première Guerre mondiale, profondément affecté par les secousses politiques qui traversent l'Europe en conflit, Aby Warburg met en œuvre une utilisation inédite

de doc
et com
élargiss
Ses ob
des for
duisen
de plu
(1918-
Ludwig
consac
Warbu
Rome,
une co
drait le
fort – u
inédite
(comm
mouve
À quoi
matéri
1,50 m
chées à
mobili
planch
tées, re
manipi
tour, te
Warbu
des im
exposé
son aut
très co
possibl
pensée
blème
à quell

1. L'express
Warburg e
comme de
valles heu
p. 13).

de documents iconographiques liés à l'actualité. Il enquête, collectionne et compile des plans, cartes, coupures de presse, affûtant son regard et élargissant son dispositif d'enquête historique aux images non artistiques. Ses obsessions sont néanmoins constantes : il est hanté par la question des forces irrationnelles de la culture (et par la façon dont elles se traduisent dans les images). Lui-même secoué par des crises paranoïaques de plus en plus aiguës, Warburg sera interné pendant presque six ans (1918-1923) dans la clinique psychiatrique de Kreuzlingen et soigné par Ludwig Binswanger. Après cette période d'effondrement psychique, il se consacre plus directement à son projet d'atlas. Avant son décès en 1929, Warburg réalise avec son assistante Gertrud Bing un dernier voyage à Rome, durant lequel il présente *Mnémosyne*. Ce projet ouvre et autorise une compréhension alternative des enjeux de l'iconologie, qui prendrait les images dans leur aspect changeant. Il met en œuvre – au sens fort – une « heuristique du montage¹ » dont les opérations relativement inédites pour l'époque font signe vers le médium cinématographique (comme a pu le défendre Michaud), ou en tout cas vers l'image (fixe) en mouvement.

À quoi ressemble l'*Atlas Mnémosyne* ? Le dispositif distribue un vaste matériau iconographique sur une soixantaine d'écrans de toile noire de 1,50 mètre sur 2 mètres. Les photographies en noir et blanc y sont accrochées à l'aide de pinces discrètes qui permettent – et encouragent – la mobilité des images, et par conséquent le réarrangement continu des planches. *Mnémosyne* ne connaît pas d'état définitif, les images récoltées, reproductions d'œuvres d'art pour la plupart, font l'objet d'une manipulation constante. Chaque agencement est photographié à son tour, toujours au même format (18 × 24 cm). Procédant de la sorte, Warburg s'assure de ne perdre aucune étape du processus de montage des images : tous les états sont conservés. L'*Atlas* était destiné à être exposé puis publié, assorti d'un commentaire resté inachevé puisque son auteur meurt avant qu'il n'ait pu voir le jour. Grâce à cette pratique très concrète du document visuel, Warburg explore les jeux de relations possibles entre les images et fait surgir de nouveaux problèmes pour la pensée (politiques et critiques). *Mnémosyne* entend résoudre un problème épistémologique inhérent à la discipline historique : comment et à quelles fins s'appuyer sur les images ? Le problème est général, mais

1. L'expression est utilisée à plusieurs reprises par Georges Didi-Huberman. L'expérience à laquelle se livre Warburg est celle de la déconstruction des « certitudes autoproclamées de la science sûre de ses vérités comme de l'art sûr de ses critères. Il invente, entre tout cela, des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques » (Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 13).

la proposition de Warburg est inédite : l'image n'est ni exemplaire (au sens commun) ni simplement indicielle, elle constitue le lieu même de l'investigation théorique.

Comme l'a montré à plusieurs reprises Didi-Huberman, l'heuristique du montage, dont les opérations essentielles (démontage / remontage) sont « infligées » par Warburg au matériau historique ou actuel, a pour effet radical de sortir les images des narrations idéologiques dans lesquelles elles sont parfois prises, pour les redéployer autrement, pour rejouer leur complexité et générer de nouveaux savoirs. Avant d'amorcer le travail de composition, Warburg commence par découper et isoler les différents éléments, les arrache aux catégories auxquelles ils semblaient appartenir, les sépare les uns des autres en autant de détails. Ensuite, il réorganise ces éléments, recompose des ensembles, fait apparaître entre eux de nouveaux rapports. Plusieurs principes de regroupement coexistent, plusieurs logiques se déploient parallèlement. Les images peuvent être associées selon des exigences formelles, gestuelles, thématiques (mais presque jamais chronologiques). Que visent ces associations ? Il est très clair que *Mnémosyne* mobilise des impressions visuelles. Le spectateur capte par le regard la récurrence d'un motif. La planche B, par exemple, qui fait figure de planche « introductive », exploite la figure circulaire, et l'usage fréquent du cercle parfait dans les représentations du corps humain. Mais ces associations ne restent jamais purement formelles, Warburg s'opposait d'ailleurs à toute esthétique formaliste qui ne tiendrait pas compte des composantes anthropologiques des images (dans la planche B, en l'occurrence, c'est l'idée des correspondances entre macro et microcosme qui est en jeu). Loin de contraindre la lecture à des associations trop rapides, les échos formels identifiés par le spectateur ont surtout vocation à mettre au jour des disjonctions : ils font apparaître l'écart subversif qui sépare les artistes renaissants des modèles traditionnels. La planche B active déjà cette stratégie : tout en reprenant le motif formel du corps humain inscrit dans un cercle, Warburg montre comment l'étude anatomique renaissante renverse les choses. Au centre du cercle, on a remplacé l'homme passif, qui subissait les influences astrales (*L'Homme dans le cercle des puissances cosmiques*, illustration d'une vision de Hildegarde von Bingen datant du XII^e siècle), par un homme actif, dont les proportions devenues géométriques indiquent elles-mêmes les rapports cosmiques (Leonardo da Vinci ou Dürer). Autrement dit, même s'ils adoptent une même figure circulaire, les artistes ont, dans l'entre-deux temporel qui les sépare, transformé du tout au tout leur rapport au monde. *L'Atlas Mnémosyne* travaille constamment – c'est là son mécanisme essentiel – à présenter de telles « ressemblances dissemblantes »

(pour repr
hension e
Si l'esprit
vertu du fa
des liaison
pensée, dan
une comm
le réseau d
avec le déh
bolique : «
l'activité cr
voie pour
point le sen
porter des
assumé vis
l'on pourra
qui sépare
les points
il faut saisi
affirme von
On peut pr
puisque, d
n'apparait
virtualité d
images et
logie des im
la figurabil
le travail d
Warburg co
images. « A
dans ses nu
au moyen d

2. Sur le motif
Didi-Huberman
Dissemblance et
3. Aby Warburg
sur "Le rituel de
4. Aby Warburg
5. Aby Warburg

(pour reprendre une expression de Didi-Huberman²) – dont l'appréhension est autant sensible qu'idéologique. Si l'esprit de *Mnémosyne* regarde le médium cinématographique, c'est en vertu du fait que l'atlas révèle (ou au moins, réanime) notre capacité à établir des liaisons entre les images. Warburg se fie aux moyens qu'auront l'œil et la pensée, dans leur travail commun, de sortir du cadre de l'image fixe, de saisir une communication latérale ou transversale entre les images, de convoquer le réseau de résonances, d'influences et d'oppositions qu'elles entretiennent avec le dehors. Comme Cassirer, Warburg voit en l'homme un animal symbolique : « Je considère l'homme comme un animal *qui manie les choses*, dont l'activité consiste à établir des liaisons et des séparations³. » S'il inaugure une voie pour l'iconologie, l'*Atlas Mnémosyne* montre très concrètement à quel point le sens des images fluctue, à quel point des éléments formels peuvent porter des significations changeantes. Le lieu de ces métamorphoses est assumé visuellement par les écarts modulables entre les images, par ce que l'on pourrait appeler le « hors-cadre intervallaire ». L'élément non iconique qui sépare les images (le noir des planches) suggère au spectateur qu'entre les points fixes *quelque chose s'est passé*, quelque chose s'est modifié dont il faut saisir la nature. Dans un manuscrit fragmentaire de 1929, Warburg affirme vouloir établir une « iconologie de l'intervalle [*Zwischenraum*]⁴ ». On peut pressentir dans cette expression un sens inédit de l'iconologie, puisque, dans l'intervalle, précisément, aucune image (aucune « icône ») n'apparaît : seuls seront perceptibles la tension, le mouvement, ou plutôt la virtualité du mouvement. Car l'intervalle désigne ce qui est en dehors des images et où pourtant se saisit leur pouvoir de transformation. Une iconologie des intervalles s'avère d'autant plus essentielle qu'elle capte au plus près la figurabilité en acte, c'est-à-dire, non pas la charge idéale des figures, mais le travail de la mise en figure elle-même. Redéfini de la sorte, le travail de Warburg consiste à faire voir le mouvement contenu en puissance dans les images. « Nous ne vivons rien d'autre que la métamorphose⁵ », affirme-t-il dans ses notes pour « Le rituel du serpent » (serpent qui d'ailleurs est bien, au moyen de ses mues, un symbole de métamorphose).

MAUD HAGELSTEIN



2. Sur le motif des « ressemblances dissemblantes » ou des « similitudes dissemblables », voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, Paris, Macula, 1995 ; et Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration* (1990), Paris, Flammarion, 1995.

3. Aby Warburg, « Souvenirs d'un voyage en pays pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur "Le rituel du serpent" » [1998], dans Philippe-Alain Michaud, *AWIM*, p. 264.

4. Aby Warburg, *MF*, p. 113.

5. Aby Warburg, « Souvenirs d'un voyage en pays pueblo », art. cité, p. 274.