



HAL
open science

De l'analyse iconographique à l'iconographie analytique

Loig Le Bihan

► **To cite this version:**

Loig Le Bihan. De l'analyse iconographique à l'iconographie analytique: Une brève histoire de l'iconologie (picturale et filmique).. Pour une iconologie du cinéma : questions et perspectives, groupe de recherche " Analyse " (coord. V. Deville, L. Le Bihan & M. Vernet), programme " Actualité esthétique du cinéma et de l'audiovisuel ", EA4209 RIRRA 21, université Paul-Valéry- Montpellier 3, Sep 2016, Montpellier, France. hal-01634867

HAL Id: hal-01634867

<https://hal.science/hal-01634867>

Submitted on 14 Nov 2017

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

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

De l'analyse iconographique à l'iconologie analytique. Une brève histoire de l'iconologie (picturale et filmique).

La discipline de l'Iconologie est redevable d'une histoire longue que l'on peut faire remonter à la publication en 1593 de l'ouvrage fondateur de Cesare Ripa qui, sous son titre homonyme – *Iconologia* – proposait une succession de descriptions de Valeurs (les « vices et les vertus ») bien souvent personnifiées. Comme l'écrit Jean-Pierre Guillermin dans sa préface à la réédition en fac-similé de l'ouvrage traduit par Baudoin, « L'entreprise iconologique est significativement organisée à partir d'une figure privilégiée. Comme l'énonce encore Baudoin citant Aristote : "l'homme est la mesure de toute chose". C'est par la visibilité appropriée de la figure humaine qu'il s'agit de réaliser ce nœud de l'agrément visuel et de la signification. S'agit-il de la Nuit, il n'est pas du propos de l'iconologie de penser à un travail sur le clair-obscur, la lumière, l'ombre, tout ce qui relève des moyens de la peinture en tant qu'ils peuvent imiter l'effet nocturne sur une toile. La Nuit est pour l'iconologie une figure humaine dotée d'attributs pertinents qui permettent de voir non l'effet de la Nuit mais les textes de la Nuit, la signification culturelle de la Nuit. Ce sera donc une représentation qui mémorise Proserpine, qui fera voir dans les pavots dont elle sera couronnée que la Nuit est "mère de sommeil"¹. » Longtemps, l'iconologie s'est confondue avec une pratique de classification voire d'invention d'allégories, avec une science dédiée à l'établissement de relations codifiées entre des thèmes et des représentations avec donc ce que rétrospectivement, et du point de vue d'une discipline iconologique refondée, on aura nommé l'iconographie.

L'iconologie, trois fois refondée

Au début du vingtième siècle le terme d'iconologie, revendiqué ouvertement par Aby Warburg puis par Erwin Panofsky, s'épaissit d'une nouvelle signification. La discipline s'ouvre à de nouvelles ambitions critiques. L'iconologie devient réflexive et non plus prescriptive. Elle ne s'adresse plus aux artistes mais aux humanistes, et aux anthropologues autant qu'aux historiens de l'art. Elle devient autre chose qu'un art de la classification et ne se vouera plus à la seule histoire des *types*, selon le mot de Panofsky, c'est-à-dire des configurations stabilisées de thèmes et de motifs, mais ambitionne de devenir une science « profonde » qui s'élèvera, dans les termes de Warburg, à l'étude des « survivances » figuratives (*Nachleben*) témoignant de la hantise des œuvres par de grands affects anthropologiques par-delà les logiques périodiques et chronologiques de l'histoire de l'art, ou dans ceux de Panofsky, à l'étude des « symptômes culturels », tels qu'ils trahissent des « mentalités » : manières de

¹ J.-P. Guillermin, préface à Cesare Ripa, *Iconologie. Où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures* (éd. Jean Baudoin, 1643), Paris, rééd. Alain Baudry & cie, 2011, p. 8.

percevoir et conceptions philosophiques propres à des groupes sociaux et à des périodes historiques.

Sous l'impulsion de Warburg l'iconologie glissait d'une étude cantonnée à l'identification des *symboles* vers une « symptomatologie » de l'art comme manifestation humaniste. Cette ambition de conférer à l'iconologie un horizon anthropologique sera néanmoins assez vite étouffée par ses héritiers directs et en particulier par Panofsky lui-même qui, malgré les grandes ambitions « ethnologiques » originaires affichées finira par regretter ouvertement d'avoir utilisé le mot iconologie dans la préface à l'édition française de 1967 de ses fameux *Essais d'iconologie* publiés pour la première fois en 1939. « Publierais-je aujourd'hui mon livre pour la première fois, je ne me ferais pas scrupule – et je l'ai fait souvent depuis 1955 – de rebaptiser *iconographie* le thème principal, surtout depuis que je me suis pleinement rendu compte que *l'iconologie* risquait d'apparaître, je l'ai dit voilà une dizaine d'années, non pas comme *l'ethnologie* en face de *l'ethnographie*, mais comme *l'astrologie* en face de *l'astronomie*². »

Avec Panofsky et ses héritiers la pratique « iconologique » reviendra à une ambition mesurée non plus à celle de l'anthropologie ou de l'ethnologie mais à celle de l'histoire de l'art. Ce faisant, cette pratique iconologique, une deuxième fois refondée, abandonnait également la méthode warburgienne et dévoyait le sens du terme de « survivance ». Georges Didi-Huberman, dans son livre consacré à Warburg écrit : « On a tiré la survivance du côté, plus positiviste, des *restes matériels* de l'Antiquité, ou de la question plus générale des *sources*. On l'a tirée du côté, plus "formaliste", des *influences*. Puis, du côté des *traditions* iconographiques et, en général, de ces *permanences* indiscutées où certains genres artistiques de l'Antiquité se sont maintenus jusqu'à l'époque moderne. Tout cela finalement inversé du côté des théories sociales de la *réception*, du "goût de l'antique", de l'imitation, voire de la simple "référence" aux "normes stylistiques" de l'Antiquité. Considéré comme désuet ou bien employé comme un mot passe-partout, dénué en tout cas de sa signification théorique, le *Nachleben* de Warburg n'est donc plus *discuté*. Cela ne veut pas dire qu'il a été assimilé, bien au contraire. Disons plutôt qu'il a été *exorcisé* par la discipline même qui lui devait – mais devait finir par lui reprocher – ce concept historique de l'impureté du temps³. » Comme Didi-Huberman le réaffirme, Panofsky répudie le terme d'iconologie pour faire droit à une iconographie désormais « élargie », au-delà de la seule identification des motifs figuratifs et des thèmes représentés, à une pratique interprétative et attributive. Le but, d'après Didi-Huberman, est de restaurer dans la discipline une raison strictement chronologique qui « exorcisera » la méthode warburgienne, intuitive et anachronique et suspectée d'occultisme.

Malgré cette entreprise générale visant à exorciser la discipline de l'iconologie de sa part « divinatoire », l'idée d'une « symptomatologie » de l'art fera pourtant retour au cœur de la discipline avec les modernes et notamment dans la revendication explicite d'un renversement non de priorité mais de finalité entre *l'analyse iconographique* et une iconologie ou une iconographie désormais qualifiées d'« analytique ». Pour Hubert Damisch ou Louis Marin mais encore, et différemment, pour Daniel Arasse, une (nouvelle) refondation de la discipline iconologique s'avère nécessaire qui, s'étayant des acquis de l'analyse iconographique et philologique à la mode panofskyenne cherchera à *dépasser* cette pratique dans la mise en œuvre d'une nouvelle « analytique » de l'image – une analytique

² E. Panofsky, Préface (1966) aux *Essais d'iconologie*, Paris, éd. Gallimard, coll. « NRF », 2005, p. 5.

³ G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 96.

freudienne – en se focalisant sur les écarts figuratifs et les dissemblances formelles issus du travail de l'art, de *l'oeuvrement*, plus que sur les convenances iconographiques. Sous le nom d'*iconologie analytique*, Damisch désigne : « Une iconologie, une théorie, une science, un "discours d'images" qui, [...] se voudrait [...] centrée (en tant, précisément qu'analytique) sur la question de la figurabilité, de la *Darstellbarkeit*, pour en reprendre de Freud le concept : soit la condition à laquelle est soumise, par définition, toute pensée qui prétend à se faire jour dans l'art comme dans le rêve, et ne saurait y réussir qu'à accéder à une manière de visibilité. Ou, pour le dire autrement, [...] : soit la condition à laquelle l'interprétation elle-même est astreinte, si quelque chose comme un travail de l'art – au sens où Freud a pu parler d'un travail du rêve – doit pouvoir se laisser analyser⁴. » Reprenant explicitement le qualificatif d'« analytique » aussi bien à Damisch qu'à Freud, Arasse propose lui des études relevant d'une iconographie « des associations d'idées » dont il expose ainsi la méthode, en la dialectisant explicitement avec la méthode panofskienne : « Dans son "Introduction" aux *Essais d'iconologie*, Panofsky fait un exemple (devenu scolaire) de l'image où une jeune femme tient à la fois l'épée de "Judith" et le plat à la tête coupée de "Salomé". La démonstration selon laquelle il ne saurait s'agir que de Judith (à cause de l'épée) semble frappée au coin de l'érudition et du bon sens. Pourtant comme l'a ironiquement montré Jean Wirth, on peut toujours trouver une "Salomé à l'épée". [...] Panofsky néglige en ce cas le fait que l'image peut (décidément ou involontairement) prêter à une figure ce qui appartient à une autre dès lors que la parenté tacite des thèmes ou des figures l'autorise (ou que l'encourage le désir du peintre). A l'inverse de la clarté apparemment rassurante de l'iconographisme panofskien, il faut admettre que, dans certains cas, les peintres ont, volontairement ou non, fabriqué des figures composites du genre "Judith-Salomé". Il faut enregistrer cette potentialité associative du figural et tenter de déchiffrer les associations d'idées et d'images, que la figuration peut introduire dans le "message" de la représentation. Autrement dit, il faut tenter une "iconographie analytique", seule à même de démêler les enjeux qui sont à l'origine des associations d'idées dont jouent certaines images – et qui motivent leur production⁵. »

On peut considérer que la grande différence entre *l'iconographie analytique* d'Arasse et *l'iconologie analytique* de Damisch est que le second renoue avec la méthode warburgienne, cherchant par exemple dans *Le jugement de Pâris* et à partir du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet à retracer la dynamique de la survivance telle qu'elle s'y voile tandis que le premier cherche finalement à renouer avec les ambitions d'une iconographie « élargie » telle que le « jeune » Panofsky (c'est-à-dire celui de 1939, il a alors 47 ans) en projetait le programme : « Aussi longtemps que nous nous bornons à constater que la fresque célèbre de Léonard de Vinci figure un groupe de treize hommes à table et que ce groupe représente la Cène, nous avons affaire à l'oeuvre d'art en tant que telle, et nous interprétons les caractères de sa composition ou de son iconographie en tant que ses propres qualités ou qualifications. Mais lorsque nous essayons de comprendre cette fresque en tant que document sur la personnalité de Léonard, ou sur la civilisation de la Renaissance italienne, ou sur un mode particulier de sensibilité religieuse, nous envisageons l'oeuvre d'art en tant que symptôme de quelque "autre chose", qui s'exprime en une infinie diversité d'autres symptômes ; et

⁴ H. Damisch, *Le jugement de Pâris* (1992), Paris, éd. Gallimard, coll. « Champs / Arts », p. 272-273. Je reprends la citation après Luc Vancheri (*Les pensées figurales de l'image*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Fac Cinéma », 2011, p. 213-214).

⁵ D. Arasse, « Introduction », *Le Sujet dans le tableau* (1997), Paris, éd. Gallimard, coll. « Champs / Arts », p. 19-20.

nous interprétons les caractères de sa composition et de son iconographie en tant que manifestations plus particulières de cette "autre chose". La découverte et l'interprétation de ces valeurs "symboliques" (en général ignorées de l'artiste, parfois même fort différentes de ce qu'il se proposait consciemment d'exprimer) est l'objet de ce que nous pouvons appeler *iconographie au sens large* : une méthode d'interprétation qui procède d'une synthèse plutôt que d'une analyse⁶. » Malgré la différence d'horizon entre les travaux de Damisch et d'Arasse, ceux-ci se rejoignent radicalement dans la revendication de la nécessité d'introduire l'*analytique* freudienne au cœur même de la discipline iconologique. Il s'agit de se rendre attentif à la manière dont des « latences figurales », comme dit Marin, peuvent s'exprimer au cœur même du travail iconique comme plastique des images et *interférer* – selon le juste mot utilisé ponctuellement par Damisch comme par Didi-Huberman⁷ – avec la représentation du « sujet », avec sa *figuration*.

Figurabilité, figurativité, figuralité

Le maître-mot qui qualifie cette iconologie renouvelée est donc semble-t-il celui, freudien, de « figurabilité ». Chez Freud l'expression *Darstellbarkeit*, qu'il faudrait rigoureusement traduire par « Présentation », associée au mot *Rücksicht* dans l'expression *Rücksicht auf Darstellbarkeit* (« prise en considération de la figurabilité » dans la traduction de Laplanche et Pontalis⁸) vient qualifier la manière dont certains motifs visuels, plus propices que d'autres, seront sélectionnés, au risque de l'étrangeté et du fantastique, pour leur disponibilité à traduire ou à indexer les « pensées » latentes qui auront participé de la fabrique du rêve – pensées infigurables telles quelles.

Louis Marin, quant à lui, définit le concept de figurabilité lorsqu'appliqué à un certain « travail » non plus du rêve mais des images de l'art comme suit : « [...] si cette science de l'art est fondée sur ce que Ginzburg appelle le paradigme indiciaire ou indiciel, la trace, le symptôme, l'indice au sens de Peirce, *la marque laissée par le passage d'une force*, si cette science de l'art est fondée sur l'indice, elle nous entraîne à saisir et à analyser dans l'œuvre les processus et les procédés ; analyse formelle si l'on veut, mais en soulignant que les formes de l'œuvre sont une façon singulière de lier des forces et en même temps que dans cette analyse des formes, on s'expose toujours à être déplacé par ces forces. Il y a toujours dans ce que chercherait une science de l'art comme science des indices et des traces, les incohérences et les écarts de l'œuvre, le moment où l'œuvre bouge, où l'œuvre n'est pas achevée⁹. » Louis Marin prend l'exemple d'un tableau de Poussin intitulé *Paysage avec un homme tué par un serpent* dont l'identification iconographique est sujette à discussion dans la mesure où le tableau n'est pas doté d'un sujet historique ou mythologique¹⁰. Il indique combien, dans la partie inférieure gauche du tableau se trouve cette figuration d'un « homme tué par un serpent » qui contraste fortement, dans sa dimension « monstrueuse », avec l'aspect « harmonieux et paisible » du paysage. Il dit alors avoir cherché dans les lettres de Poussin et ne trouve rien qui concerne les serpents, malgré l'anecdote rapportée par

⁶ E. Panofsky, « Introduction », *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 21-22.

⁷ H. Damisch, *Le jugement de Pâris*, op. cit., p. 274 & G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 94.

⁸ Cf. article « Figurabilité » de J.-B. Pontalis & J. Laplanche, *Vocabulaire de psychanalyse* (1967), Paris, éd. PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1994, p. 159-160.

⁹ L. Marin, « Le concept de la figurabilité » (1990), in L. Marin, *De la représentation*, Paris, éd. Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », 1994, p. 66.

¹⁰ https://frankzumbach.files.wordpress.com/2011/03/landscape_with_a_man_killed_by_a_snake-large.jpg

Anthony Blunt, d'un voyage à Naples au cours duquel Poussin se serait retrouvé à visiter une ville désertée et envahie de serpents. « Le serpent n'est pas une figure latente », dit Marin. Marie-Jeanne Guedj acquiesce : « Eh bien non, elle est manifeste ! » Et il poursuit immédiatement : « Mais elle est le produit d'une latence figurale du tableau lui-même, de l'angle inférieur gauche du tableau au premier plan qui est souvent dans les paysages de Poussin le lieu de l'ombre, du mélange de la terre et de l'eau, le lieu de l'anfractuosité, de l'abîme... lieu de l'insoutenable, précisément lieu des latences, des puissances figurales...¹¹ » Luc Vancheri dira du commentaire de Louis Marin que ce dernier oppose le « pan » figural au « détail » figuratif¹². Ce qui intéresse Marin, au-delà de la figuration de l'homme et du serpent, au-delà de ce que la figuration d'un serpent dit éventuellement de Poussin – de l'homme ou du peintre – c'est le lieu où ces figures sont projetées et mêlées, la façon dont elles sont peintes dans l'ombre et fusionnées avec un environnement chtonien, la manière dont elles témoignent d'un oeuvrement figural du tableau.

Dans l'interprétation faite par Marin du concept de figurabilité « en art » on croit reconnaître l'influence de Jean-François Lyotard qui dans son livre *Discours Figure*¹³, tout en livrant un commentaire des plus précis sur chacun des processus de la fabrique du rêve nommés par Freud – ceux de la condensation, du déplacement, de la figurabilité et de l'élaboration secondaire –, troquait le maître-mot de figurabilité contre le « parti-pris du figural ». Marin interprète, me semble-t-il, la notion freudienne de figurabilité au prisme de la pensée lyotardienne et subsume ce que recouvrait le concept freudien mais surtout l'ensemble des processus qui font le « travail du rêve », et en particulier tout ce jeu économique de forces qui condensent et compriment, déplacent et associent, forment et déforment les pensées et motifs « latents » avant qu'il ne s'agr gent et ne s'intègrent dans la forme finale d'un rêve.

De l'analyse figurale du film à une iconologie du cinéma

On a vu combien l'introduction de l'analytique freudienne bouleverse la discipline iconologique. Et c'est à la même période – au début des années 1990 – que l'analytique freudienne se réintroduit également dans le champ des études cinématographiques au travers d'une pratique qui n'a plus rien de commun avec la « psychobiographie » des artistes. Sous le nom d'*analyse figurale*, cette « analytique » d'inspiration freudienne s'introduit dans le domaine de l'esthétique du cinéma à partir de préoccupations avant tout « formelles » et en guise de contre-réaction à la « poétique historique » comme à l'analyse iconographique.

Jacques Aumont dans un essai remarqué paru en 1996, *A quoi pensent les films ?*, considère ainsi avec méfiance la pratique iconologique qu'il assimile à la méthode panofskyenne : « Certains critiques et analystes ont expressément suggéré un rapprochement entre l'activité de l'analyste et celle de l'iconologue panofskyen. Analyser une image, ou une œuvre d'image (peinture pour Panofsky, film pour ses lointains "disciples") commence alors par la reconnaissance, dans cette image ou cette œuvre, d'un texte-tuteur qui emporte avec lui une leçon. Parfois cette reconnaissance est expressément demand e, même prescrite par l'œuvre ; l'analyse de *Passion* de Jean-Luc Godard ne pourra jamais se dispenser d'identifier

¹¹ L. Marin, *art. cit.*, p. 67.

¹² Cf. L. Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Paris,  d. Armand Colin, coll. « Fac Cinéma », 2011, p. 212.

¹³ Cf. J.-F. Lyotard, *Discours, Figure* (1971), Paris,  d. Klincksieck, coll. « Esthétique », 2002.

des toiles, la plupart célèbres, que le film transforme significativement. Mais, plus souvent, la reconnaissance et l'identification de ces "sous-textes" culturels de l'œuvre sont ce qui distingue l'analyste du simple spectateur, et deviennent un geste de *distinction*, y compris dans le sens idéologiquement chargé qu'a donné à ce mot Pierre Bourdieu. L'analyste est alors un érudit, un homme cultivé, plus cultivé que le spectateur auquel l'œuvre a pu s'adresser dans le jeu institutionnel normal qui était le sien, et l'assignation devient le commencement du début d'une lecture, d'une interprétation ; il y a donc une différence d'ordre pragmatique entre l'"iconologie" filmique et picturale, les œuvres de peinture ancienne ayant été, contrairement aux films, destinées à un public restreint, qui, au moins partiellement et au prix d'un certain travail, pouvait avoir accès à ces références dissimulées¹⁴. »

On pourrait discuter la thèse d'Aumont quant à la question des publics du cinéma et de l'intentionnalité dans la production mais l'essentiel n'est pas là. Alors que l'iconologie – panofskyenne, précisons-le – est renvoyée toute entière du côté d'une pratique (il faut bien le dire) « besogneuse » d'historien, l'analyste « idéal » dont le livre d'Aumont dresse le portrait se verra proposer un autre horizon : l'aventure « risquée » de l'interprétation fondée sur une attention sensible au travail de la figure. « Ce à quoi l'analyse, au sens où l'on essaie ici d'en concentrer la définition, aura affaire dans les films, les problèmes qui sont véritablement et proprement ses objets, sont donc avant tout les problèmes relatifs à la figure, ou mieux, à la possibilité de la figure : à la figurabilité¹⁵. » Si Jacques Aumont, au moment de refermer un chapitre intitulé « Figurable, figuratif, figural » fait finalement retour au mot de Freud après en être passé par Francastel (pour le figuratif) et Lyotard (pour le figural), le maître-mot dans son discours, même s'il est souvent tu, n'en reste pas moins celui de *figural* qui, comme on l'a vu, désigne non pas tant la « considération de la figurabilité » qui opère dans le passage des pensées latentes au rêve finalement *mis en forme* mais bien *le jeu de forces* des processus primaires du déplacement et de la condensation qui n'auront de cesse que *d'informer* ces représentations visuelles et tout autant de les *déformer*.

Si l'analyse figurale du film se sera imposée en congédiant l'iconologie panofskyenne, il faut néanmoins rappeler combien les travaux d'un Jean-Louis Leutrat par exemple, tenus en respect par Jacques Aumont, sont décrits par ce dernier comme des exemples d'investigations iconographiques profondes et raffinées. Nul doute que l'analyse iconographique du cinéma se pratique depuis longtemps sans cette étiquette. Mais la revendication explicite dans le patient travail de Luc Vancheri d'une filiation avec la méthode et les ambitions warburgiennes comme son insistance à déclarer l'opérativité de l'analytique freudienne pour l'analyse des films indiquent l'horizon d'une iconologie du cinéma qui, réinstaurant à leur juste place les notions également nécessaires de figurabilité, de figuralité et de figurativité, pourrait trouver dans la synthèse entre ces deux pratiques trop souvent mises en opposition de l'analyse iconographique et de l'analyse figurale, les moyens de son ambition.

Luc Vancheri l'écrit dans son ouvrage sur *Les pensées figurales de l'image*, précisément à l'occasion de son commentaire sur les propositions d'Aumont – et je conclurai sur la citation de ses propos, frappés au coin du bon sens : « La figurativité sur laquelle repose toute l'intelligence des ressemblances et des écarts, la tension régulée entre deux pôles, le

¹⁴ J. Aumont, *A quoi pensent les films ?*, Paris, éd. Séguier, 1996, p. 73-74.

¹⁵ *Ibidem*, p. 170.

représentatif et l'expressif, laisse place à la figurabilité, dont l'économie fait commerce de forces, de formes non formées, de rythmes non liés. La seconde n'est pas plus imprévisible que la première, elle n'est pas plus mystérieuse non plus. On a vu par ailleurs les trésors d'érudition que demandent souvent les images les plus figuratives. La difficulté est simplement d'un autre ordre. Cet ensemble de signes et de relations figurales qui a sa place dans l'image, comme toute construction sémiotique fidèle à son programme iconographique, n'est donc visible qu'à la lumière de l'analytique que l'on se donne pour la penser¹⁶. »

Loig Le Bihan, septembre 2016

EA 4209 RIRRA 21

Univ Paul Valéry Montpellier 3, RIRRA 21 EA 4209, F34000, Montpellier, France

¹⁶ L. Vancheri, *Les pensées figurales de l'image, op. cit.*, p. 147.