



HAL
open science

Iconologie

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Iconologie. Emmanuelle André, Jean-Michel Durafour et Luc Vancheri (dir.), Dictionnaire d'iconologie filmique, 2022, pp.261-269. hal-04037489

HAL Id: hal-04037489

<https://amu.hal.science/hal-04037489>

Submitted on 22 Apr 2024

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.

« Iconologie »
Jean-Michel DURAFOUR

Aix-Marseille Université

Iconologie

paru initialement in Emmanuelle André, Jean-Michel Durafour et Luc Vancheri (dir), Dictionnaire d'iconologie filmique, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Le vif du sujet », 2021, p. 361-369 (version corrigée)

Aby Warburg, ou l'iconologie fantôme

La première étape essentielle dans l'affirmation moderne du mot « iconologie » – d'abord dans la langue allemande – est donc la pensée d'Aby Warburg. Warburg n'invente pas le terme dont l'origine remonte à l'érudite italien Cesare Ripa, auteur en 1593 d'une *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs Images, Emblèmes et autres Figures Hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, et des Passions humaines*. Le texte est un spicilège d'emblèmes, sans illustrations dans la première édition (elles n'apparaissent que dix ans plus tard), ayant pour ambition unique de « servir aux poètes, peintres et sculpteurs, pour représenter les vertus, les vices, les sentiments et les passions humaines¹ ». Il se présente sous la forme d'une encyclopédie où se succèdent les allégories dans l'ordre alphabétique, telles la Fortune ou la Prudence, reconnaissables à leurs physionomies, couleurs et attributs attitrés. En réalité, la tradition en remonte – comme souvent, la chose existe avant le nom – aux traités antérieurs de descriptions des grands personnages ou des dieux tels les *Illustrium Imagines* (1517) d'Andrea Fulvio ou les *Imagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* (1556) de Vincenzo Cartari². La première édition de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* « mise en ordre » par Diderot (et D'Alembert) définit l'iconologie en 1751 comme la « science qui regarde les figures et les représentations, tant des hommes que des dieux. Elle assigne à chacun les attributs qui leur sont propres, et qui servent à les différencier³ ».

Chez Warburg, l'iconologie va passer de la simple description à un *outil d'interprétation*. Dans « Die Richtungen der Kunstgeschichte », une lettre du 9 août 1903 adressée au médiéviste Adolph Goldschmidt dans laquelle on trouve la première occurrence du terme sous sa plume, Warburg distingue les historiens de l'art « enthousiastes », qui s'attachent aux différences individuelles et aux manifestations du génie, de ceux entendant « examiner les conditions sociologiques, les obstacles universels contre lesquels l'individu héroïque doit s'affirmer⁴ ». L'« iconologie typologique [*typologische*] » y caractérise la « tentative de dégager les figures ancestrales héroïques de l'Antiquité ou de la chevalerie ». Attachée aux « *uomini famosi* », l'iconologie n'est pas encore différente de ce qu'elle était pour ses prédécesseurs.

Dès son deuxième emploi en 1907, le mot a sensiblement changé de sens : dans son essai sur Francesco Sassetti Warburg parle de la « fonction iconologique des peintures en grisaille⁵ » chez Ghirlandaio. L'expression signifie que ces figures « font partie de ces symboles du compromis des énergies ». En 1912, Warburg peut écrire, faisant tenir ensemble l'ancien et le nouveau, que « depuis un certain temps, il m'était apparu qu'une analyse iconologique approfondie des fresques du Palazzo di Schifanoia devait résoudre

l'énigme de cette double tradition médiévale de la représentation des dieux antiques⁶ ». Si les dieux sont encore là, l'iconologie est désormais le propre d'une *analyse* ayant pour objectif de vérifier à Ferrare la survivance de la « doctrine systématique des dieux *olympiens* » et de la « doctrine *astrologique* ».

Un pas décisif était franchi.

Ou pas. Warburg ne parle d'iconologie que très rarement. Surtout, ce mot ne revêt chez lui finalement pas un sens si différent de l'iconographie, et n'est dès lors pas vraiment distinct de l'ancienne description. En tout et pour tout, le terme – substantif ou adjectif – ne se rencontre dans le corpus qu'une quarantaine de fois entre les textes publiés, les conférences et les archives de l'Institut Warburg. Gombrich soutient même, à contre-courant de ce qu'il appelle (en français) une « fable convenue⁷ », que « pour Warburg, l'iconographie était une activité marginale » et, après l'avoir assimilée à l'« identification », il va jusqu'à la dissocier fermement de ce qui pour lui, à juste titre, constitue tout le programme warburgien : « la découverte d'images antiques transformés et travesties, attendant d'être rendues à leur beauté originelle ». En un mot, « survivance [*Nachleben*] » des « formules de *pathos* [*Pathosformeln*] » et iconologie n'ont rien à voir : si la première est au cœur du projet scientifique, la seconde ne relève que du « pédagogique ». L'iconographie, en juxtaposant « la version dégradée avec la bonne version d'un même thème », permettait à Warburg de « revivre par procuration la libération d'un contenu déterminé de ses additions étrangères ». Quant à la penser, c'était une tout autre affaire.

Et Gombrich de conclure, lapidaire : « Il lui arrive de nommer cet intérêt particulier : “iconologie”⁸. »

Panofsky, ou l'essai transformé de l'iconologie

Autre écart : l'iconologie postwarburgienne a radicalement, et pendant longtemps, tourné le dos à Warburg lui-même. Dans un texte de 1996, Georges Didi-Huberman note un infléchissement très fréquent des inventeurs aux héritiers :

Les traditions virent facilement à la trahison. Les traditions spontanément *désinquiètent* les moments fondateurs, canalisent les éclats de la pensée en formation, apaisent les premiers questionnements, simplifient les déplacements problématiques, arrêtent le mouvement de la méthode qui s'invente et en rigidifient l'exubérance théorique originaire. [...] Car, entre Warburg et nous, il y a précisément toute l'histoire de cette méthode iconologique dont le triomphe, voire le triomphalisme, aura fini par faire écran à la dimension problématique originaire de l'invention warburgienne⁹.

S'agissant de l'iconologie, son élaboration savante, disciplinaire et institutionnelle, a « refoulé¹⁰ » l'invention qui, chez Warburg, l'avait constituée. En quelques mots, les successeurs de Warburg ont préféré les « résultats positifs » aux « processus problématiques » et au « malaise fécond qui nous oblige à repenser les pouvoirs mêmes et les fonctionnements de la représentation figurative¹¹ ».

Qu'en est-il par exemple chez Panofsky, dont l'entreprise iconologique reste le sommet le plus achevé de la première science iconologique (même s'il prendra du recul avec le terme l'âge avançant) ? Certains historiens de l'art ont parlé d'iconologie au même moment que Warburg (l'orientaliste Charles Clermont-Ganneau) ou entre Warburg et Panofsky (en 1931 paraît l'article de Godefridus Johannes Hoogewerff intitulé « L'iconologie et son

importance pour l'étude systématique de l'art chrétien »). Mais rien de cela ne ressemble de près ou de loin à des textes aussi importants que « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » (1932) et ceux qui composeront en 1939 les *Essais d'iconologie* (avec notamment leur célèbre « Introduction »). L'iconologie a été fondée en deux temps : d'abord chez Warburg, ensuite par Panofsky. Si je parle ici d'un essai transformé, il faut l'entendre au double sens du terme : réussi mais aussi défiguré. En quoi a consisté cette défiguration, qui allait dessiner le visage de l'iconologie pour plusieurs générations (au moins jusqu'à Damisch) ?

Toute la pensée iconologique de Panofsky est organisée autour du trépied formé par la description pré-iconographique, l'analyse iconographique et l'interprétation iconologique. Refusant une lecture formelle des œuvres d'art (comme celle de Wölfflin à Hambourg) au bénéfice de leur contenu, de leur « signification¹² », Panofsky commence par mettre ses pas dans ceux de son maître.

Devant une œuvre d'art, le premier niveau de signification, « *primaire ou naturelle*¹³ », consiste à s'attacher aux *motifs visuels* sur la base de notre propre expérience : en s'appuyant sur la *sensibilité*, la description permet de déterminer dans une œuvre d'art des objets, des événements (relations entre les objets) et des qualités expressives (atmosphère paisible d'un intérieur, quantité de deuil d'une attitude, etc.). C'est le stade de la *reconnaissance*.

Un deuxième niveau d'interprétation est la signification « *secondaire ou conventionnelle*¹⁴ ». Il correspond au moment iconographique et consiste à mettre en relations par l'*entendement* les motifs artistiques avec des « *thèmes ou concepts*¹⁵ ». On passe aux *images, histoires et allégories*, qui nécessitent un certain degré de *connaissance* (contexte, sources textuelles, codes symboliques, etc.). L'iconographie procure une classification statistique de l'usage des thèmes.

Le niveau de signification le plus élevé, ou « *intrinsèque*¹⁶ », est celui de l'iconologie proprement dite. Il s'agit désormais, sur la base de l'identification préalable des motifs puis des conventions, de dégager le sens unique de *cette œuvre-ci* (son « essence¹⁷ »). Nous abordons ce que Panofsky nomme – en empruntant le mot au philosophe néo-kantien Ernst Cassirer – des « *valeurs "symboliques"*¹⁸ » et accédons à la personnalité de son auteur ou de l'époque qui l'a vu vivre. L'iconologie, c'est « l'iconographie rendue interprétative¹⁹ ». Si l'iconographie considère l'œuvre comme un document qui peut être décrit, l'iconologie l'envisage comme un monument, un témoin du passé qui retrace l'histoire des formes symboliques. Elle « procède d'une synthèse plutôt que d'une analyse²⁰ » et réunit toutes les disciplines humanistes par la *pensée*.

La progression jusqu'à l'iconologie est celle qui va de la sensibilité à la pensée (finalement tout cela est très platonicien). Tout le monde est capable de distinguer une plante d'un animal ou d'identifier un visage joyeux (même s'il peut y avoir des pièges : main maladroite du peintre, objets ou animaux inconnus de nous) ; plus rares sont ceux capables d'avoir une connaissance approfondie d'un contexte culturel ; plus rares encore, ceux à même d'élaborer des outils interprétatifs valides. La description pré-iconographique suppose la familiarité avec les objets et événements ; l'analyse iconographique, avec les thèmes et les sources littéraires ; l'interprétation iconologique, avec les tendances essentielles de l'esprit humain.

On voit le degré complexe de construction auquel est arrivée la réflexion de Panofsky, dont le souci premier était l'application des méthodes (« La discussion sur les méthodes empêche leur application²¹ ») et qui se méfiait par ailleurs de tous les systématismes (quitte à délaissier ce qu'il avait lui-même forgé). Si l'on y trouve plusieurs éléments expressément

provenus de Warburg (le concours des sciences, l'intégration de la question du style), qui lui-même n'a pas écrit de méthode et dont le « message²² » ne tient que dans ses applications, d'autres vont *a contrario* tout à fait à rebours des positions warburgiennes. Le changement principal tient à ce que, héritier lui-même du commencement warburgien, Panofsky a déplacé la notion de survivance du côté de l'*influence*. Et comme l'on ne peut hériter que de parents décédés, il fallait par ailleurs qu'après l'homme la pensée de Warburg subît une relative « mort » symbolique. Qu'on me comprenne : il n'est pas dans mon intention de nier les proximités importantes entre Warburg et Panofsky mais de signaler leurs différences en tant que ce sont certaines d'entre elles qui ont conduit à l'élaboration de l'iconologie doctrinale. Dès 1927 (Warburg est toujours vivant), Panofsky note, tout en indiquant qu'il se situe avec son aîné dans une conception de l'histoire de l'art qui n'est « ni l'analyse formelle pure ni l'approche purement iconographique, mais une tentative de saisir l'histoire des formes dans lesquelles un certain contenu se combine à une certaine forme pour composer une unité concrète », que ces formes s'interprètent « sur la base d'un principe d'affinité [*Affinitätsprinzip*] qui ou bien réunit des contenus proches malgré des différences formelles, ou bien rassemble des formes apparentées malgré des contenus différents²³ ». Un affinité, c'est très précisément le membre d'une espèce voisine. L'affinité n'a rien à voir avec la survivance. Pour Warburg, l'essentiel est le « patrimoine héréditaire²⁴ » des formules de *pathos* et il s'agit de penser « génétiquement » (en l'occurrence – quand cet adjectif apparaît – les « fêtes françaises qui imitent les classiques entre un milieu de table de Pesaro de 1475 et un timbre-poste anglais moderne dessiné par un Australien²⁵ »).

L'affinité est juridiquement un lien de parenté par alliance. Elle doit être justifiée par des titres ou des contrats. On ne s'étonnera donc pas que, alors que Warburg en était arrivé à ne plus croire que dans les puissances figuratives en abandonnant le plus possible les mots et en confiant « l'argumentation », ou la non-argumentation justement, aux seules images, la logique des affinités et des influences n'ait pas pu passer que par un complexe dispositif *textuel* (sans caricaturer : chez Titien, Poussin ou dans la peinture médiévale de l'Europe du Nord, Panofsky sait voir autant que lire et s'intéresser aux transformations d'images à images – quant à Warburg, il avait dans ses premiers travaux sur Botticelli commencé par s'intéresser exclusivement aux sources écrites... auxquelles Panofsky est finalement revenu). Et ce, non seulement dans l'analyse discursive – ce qui est normal, après tout – mais également dans le moment fondamental de l'enquête iconographique elle-même pour l'établissement vertébral des thèmes (les sources), prenant paradoxalement *l'image au mot*, jusqu'à parfois ne plus envisager les images que par le truchement des instruments linguistiques (Gombrich, Baxandall).

Hubert Damisch, de l'iconologie figurale à l'iconologie filmique

D'autres historiens de l'art ont en revanche proposer de pratiquer sur l'iconologie un retour à l'image. À propos de l'essai de Meyer Schapiro *Les Mots et les Images. Littéralité et symbolisme dans l'illustration d'un texte* (1973), Damisch fait une série de remarques décisives sur le devenir principal de l'iconologie après Panofsky (et dans le prolongement desquelles s'inscrira notamment Georges Didi-Huberman) :

L'iconographie a pour visée première de conduire à traiter l'image comme un texte ; mais elle ne réussit qu'à la doubler d'un autre texte à partir duquel l'image accéderait à l'intelligibilité, à un texte donné celui-là non plus à voir, mais à entendre. Comme si la peinture, comme si la

sculpture, n'avaient en dernière analyse pas d'autre destin que de s'effacer dans leur matérialité sensible, derrière la signification telle qu'elle trouve à s'articuler dans un élément qui est celui du langage²⁶.

L'importance des travaux de Schapiro aux yeux de Damisch est de montrer que les images se commentent entre elles, se pensent les unes les autres, sans passer par l'intermédiaire de textes que les artistes souvent n'ont jamais lus ou connaissent mal (ils se contentent de répéter ou modifier une image antérieure) ou bien en les étoffant de détails omis par les sources écrites (et inversement, il est fréquent que des éléments descriptifs ne se retrouvent pas dans l'image). C'est là encore une question de méthode : il faut partir du *principe* que les images sont toujours les sources premières des images. Loin d'une iconologie qui, « sous couvert de nous entraîner à déchiffrer des images, ne nous donne à lire que des textes²⁷ », nous devons préférer aux documents textuels les « documents figurés²⁸ ». La puissance sémiotique des images ne repose que dans la « proposition picturale²⁹ » d'une pensée non verbale (c'est à la même époque un trait récurrent des écrits sur l'art d'André Chastel ou d'Yves Bonnefoy) : le propre des images n'est pas que l'intelligibilité s'y déploie en dehors de la sensibilité, mais dans les formes mêmes de la sensibilité.

Avec Damisch, on assiste à un *tournant figural* (Lyotard venait de publier *Discours, Figure* en 1971) en iconologie. Dans *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* (1972), il s'était déjà intéressé à la manière dont le nuage fonctionne dans certaines œuvres comme un organisateur du visible plutôt que comme un motif figuré. C'est ce qu'il appelle un « graphe » (en s'inspirant de la théorie mathématique du même nom) et qu'il propose d'écrire « /nuage/ » pour le différencier du nuage (la chose) et du « nuage » (le mot). Dans les fresques du Corrège à Parme, *L'Assomption de la Vierge* (1526-1530) de la cathédrale et *La Vision de saint Jean à Patmos* (1520-1524) de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, par exemple, le trompe-l'œil produit une impression de légèreté dont le principe de composition se trouve ailleurs que dans l'application des règles de la *costruzione legittima* (Burckhardt a fait remarquer combien les figures ont l'air tassé). Dans le cadre d'une iconologie structurale, l'attention de Damisch est retenue par ce qui rend la représentation possible et il finit par conclure, après avoir recalé plusieurs candidats, que l'élaboration picturale repose tout entière sur des nuages grisâtres, formation informe qui sert de support à partir duquel la peinture peut s'élaner. Le nuage ne joue pas ici comme la représentation d'un nuage, mais fonctionne comme un opérateur de fiction. Il occupe un site antérieur à la figuration. Éclairant l'iconologie critique de Warburg (il emploie l'adjectif bien avant W. J. T. Mitchell) par la « prise en compte de la figurabilité [*Rücksicht auf Darstellbarkeit*] » pensée par Freud dans le cadre du travail figural du rêve, la suite du livre construit une lecture iconologique du « /nuage/ » par les seuls ressorts des formules picturales.

Damisch aura lui-même étendu son iconologie des formes figurantes du côté du cinéma, comme en témoigne son texte remarquable sur la circulation visuelle de la gestique du *Groupe de marbre du Laocoon* (ou du moins de sa copie romaine) jusque dans le travelling à l'ouverture de *Fenêtre sur cour* (1954) d'Alfred Hitchcock : « Laocoon au cinéma. 2. *Topology incorporated*³⁰ » (2008). Détachée de la matière et passée dans un mouvement d'appareil sinueux, la *Pathosformel* de Laocoon [Fig. 1] – maintes fois copiée et déplacée dans l'histoire des images – devient une *forme filmante* plutôt qu'une forme filmée. Pour Damisch, qui y retrouve l'opérateur visuel du nœud sur lequel, d'une fenêtre à l'autre, il avait notamment écrit dans *Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture* (1984), le suspens du film ne doit rien à son intrigue mais tout à sa situation « topologique³¹ » (le tracé du réseau des relations de voisinage) [Fig. 2]. Rien d'étonnant à ce que ce soit précisément dans un film qu'une

telle étude iconologique *visuelle* – portant justement sur ce qui, de soi, ne peut pas se voir à l’œil nu : le mouvement – ait vu le jour puisque c’est justement la nouveauté du cinéma, dès la chronophotographie de Marey, de donner à voir le mouvement en « le dissoci[ant] de ce corps qu’il traverse, qui le porte et auquel il ne s’identifie pas », « la considération des stations observées par le mobile [étant] abandonnée au profit des transitions évanescentes qui les relient et dont il s’agira d’exprimer la visibilité propre à partir d’un ensemble de formules visuelles qui ne présupposent pas la figurabilité, mais au contraire la conditionnent³² ».



Fig. 1 et 2

Le retour spéculatif à Warburg de la nouvelle iconologie filmique, par le truchement de sa proximité avec la pensée du montage³³ ou *a parte post* par les liens de ses idées avec la théorie des médias³⁴, n’a rien d’étonnant dans la mesure où le mouvement, depuis sa thèse de doctorat sur les accessoires bougés chez Botticelli, a été au centre de ses préoccupations iconographiques. Avec le cinéma, le mouvement devient un objet de l’iconologie et il en modifie en retour les pratiques. Que devient une iconologie quand les taxinomies ne concernent plus que des altérations d’altérations ? Le cinéma permet de réinventer à son tour l’iconologie, que ce soit en prolongeant l’iconologie analytique de Damisch³⁵, ou en privilégiant des directions envisageant le cinéma comme une *méthode d’enquête* dans l’histoire de l’art³⁶.

¹ Ripa Cesare, *Iconologia, ovvero Descrizione dell’imagini universali cavate dall’ antichità et da altri luoghi*, Rome, G. Gigliotti, 1593. La citation donnée est la traduction du sous-titre de l’ouvrage.

² Recht Roland, « L’iconologie avant Warburg. L’orientaliste Charles Clermont-Ganneau et la mythologie des images », *Images Re-vues*, hors-série 4, 2013, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2898>.

³ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, tome XVIII, Genève, chez Jean-Léonard Pellet, 1778, p. 150.

⁴ Warburg Aby, *Werke in einem Band*, « Die Richtungen der Kunstgeschichte. An Adolph Goldschmidt », Berlin, Suhrkamp 2010, p.672-679 pour toutes les citations jusqu’à la fin du paragraphe. Je traduis.

⁵ Warburg Aby, *Essais florentins*, « Les dernières volonté de Francesco Sassetti », Paris, Klincksieck, 1990, p. 187, et citation suivante.

⁶ *Ibid.*, « Art italien et astronomie internationale dans le Palazzo di Schifanoia à Ferrare », p. 201, et aussi pour la citation suivante.

⁷ Gombrich Ernst, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 288 pour toutes les citations de ce paragraphe sauf indication contraire.

⁸ *Ibid.*, p. 289.

⁹ Didi-Huberman Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne », *Genèses*, n° 24, 1996, p. 148.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 149 pour les trois citations.

¹² Panofsky Erwin, *Essais d’iconologie. Les thèmes humanistes dans l’art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, p. 13.

-
- ¹³ *Ibid.*, p. 15.
- ¹⁴ *Ibidem.*
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 18.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 16.
- ¹⁷ *Ibidem.*
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 20.
- ¹⁹ Panofsky Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, p. 22.
- ²⁰ Panofsky, *Essais d'iconologie, op. cit.*, p. 22.
- ²¹ Erwin Panofsky, cité in Wuttke Dieter, « Warburg et Panofsky. L'Hercule à la croisée des chemins d'Erwin Panofsky : l'ouvrage et son importance pour l'histoire des sciences de l'art », *Artibus et Historiae*, vol. 28, n° 56, 2007, p. 49.
- ²² Gombrich, *Aby Warburg, op. cit.*, p. 19.
- ²³ Panofsky Erwin, « *Imago Pietatis*. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und des Maria Mediatris », *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, E. A. Seemann, 1927, p. 308, pour les deux citations dans cette phrase. Je traduis.
- ²⁴ Warburg Aby, *Atlas Mnemosyne (Écrits II)*, Paris, L'écarquillé, 2012, p. 55.
- ²⁵ Warburg Aby, « Bayonne » [1927], cité in Gombrich Ernst., *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle, op. cit.*, p. 249.
- ²⁶ Damisch Hubert, « La peinture prise au mot », préface à Schapiro Meyer, *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, 2011, p. 5-6. (Une première version de ce texte a paru dans *Critique*, n° 370, mars 1978, p. 274-290.)
- ²⁷ *Ibid.*, p. 13.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 11.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 26 (Damisch cite Schapiro). Il insiste également sur l'effet de rebond par lequel le « transfert du registre du lisible à celui du visible (et réciproquement) peut éclairer le fonctionnement du discours, sinon du langage lui-même » (p. 30). Jusqu'au retournement final : « Dans sa substance, en son fond scriptural, toute expression linguistique participe peu ou prou du régime qu'on dira "pictural" de l'image » (p. 35).
- ³⁰ Damisch Hubert, « *Topology incorporated* : Laocoon au cinéma », *Trafic*, n° 60, hiver 2006, p. 90-106. L'article est repris dans *Ciné fil* augmenté d'une première partie « Le nœud de l'affaire » (*Ciné fil*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 113-145). Je le cite ci-après dans cette dernière version.
- ³¹ *Ibid.*, p. 142.
- ³² Michaud Philippe-Alain, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, « Étienne-Jules Marey et la poétique des mobiles », Paris, Kargo & L'Éclat, 2006, p. 55.
- ³³ Michaud Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- ³⁴ Sierek Karl, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris, Klincksieck, 2009.
- ³⁵ Cf. les travaux de Luc Vancheri sur le « travail du tableau » dans les films : *Psycho. La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, 2013 ; *La Grande Illusion. Le Musée imaginaire de Jean Renoir*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015 ; « Revivre la mort d'Orphée. Politique du pathétique », in Careri Giovanni et Didi-Huberman Georges, *Hubert Damisch, l'art au travail*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2017.
- ³⁶ Cf. par exemple Durafour Jean-Michel, « Danaé savonnée. L'«iconographie filmante» ou vers une histoire alternative de la peinture en regard du cinéma », *Débordements*, 15 décembre 2016, <https://www.debordements.fr/Danae-savonnee>.