

Aby Warburg et l'archive des intensités

Georges Didi-Huberman



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/268>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2001

Pagination : 144-168

ISBN : 2-911161-10-2

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques* [En ligne], 10 | Novembre 2001, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/268>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Aby Warburg et l'archive des intensités

Georges Didi-Huberman

- 1 En recherchant, depuis les sarcophages antiques jusqu'aux œuvres de la Renaissance, un fil de « survivance » (*Nachleben*) capable de mettre au jour la prégnance temporelle de certaines « formules de pathos » (*Pathosformeln*), Aby Warburg a tenté de dresser quelque chose comme un inventaire des états psychiques et corporels incarnés dans les œuvres de la culture figurative. Ce n'est rien moins qu'une *archive historique des intensités* qu'il visait en cette recherche¹.
- 2 Y a-t-il une typologie des formules pathétiques ? Warburg s'est posé la question. En 1905, il a ouvert un grand cahier in-folio dont la couverture était faite de papier marbré (tourbillons, spirales, serpents lovés les uns dans les autres). Il l'a intitulé *Schemata Pathosformeln*, souhaitant vraisemblablement consigner dans ce registre la typologie en question. Il a dessiné au crayon quelques images fameuses – comme les allégories de Giotto à Padoue – et les a soigneusement repassées à l'encre. Il a esquissé, comme à son habitude, des schémas arborescents, des généalogies hypothétiques, des couples d'oppositions allant proliférant. Il a ménagé, sur les doubles pages, de grands espaces tabulaires, avec rangées et colonnes : on peut y parcourir des listes de « degrés mimiques » tels que « course », « danse », « enlèvement » ou « viol », « combat », « victoire », « triomphe », « mort », « lamentation » et « résurrection » (*Lauf, Tanz, Raub, Kampf, Sieg, Triumph, Tod, Klage, Auferstehung*). Mais la plupart des cases ont été laissées vides : le projet était sans doute désespéré. On referme donc le grand cahier : tourbillons, spirales, serpents lovés les uns dans les autres² (voir fig. 2).
- 3 Échec aux schémas, donc. Vingt ans plus tard, les *Schemata Pathosformeln*, laissés en plan, auront fait place à l'atlas *Mnemosyne*, ce montage non schématique constamment en travail, jamais fixé, d'un corpus d'images déjà considérable et, en droit, infini (fig. 1). L'iconographie peut s'organiser en motifs, voire en types – mais les formules de pathos, elles, définissent un champ que Warburg pensait comme rigoureusement *trans-iconographique*. Comment, dès lors, rendre compte de l'opération conjoignant les trois « principes de l'expression » adaptés de la biologie darwinienne ? Et, puisqu'il s'agit ici

d'anthropologie culturelle, comment – par-delà Darwin – trouver les paradigmes pertinents pour penser l'intensité des formes symboliques ?

Archive linguistique : la séquence supplétive

- 4 Warburg s'est d'abord tourné vers un paradigme linguistique : façon d'interroger le statut de la « formule » dans l'expression *Pathosformel*. Lorsqu'il énonce, dès 1893, son projet d'étudier chez Botticelli la « force formatrice du style » (*stilbildende Macht*) à travers les processus d'« amplification du mouvement » (*gesteigerte Bewegung*)³ – Warburg n'emploie pas au hasard l'adjectif *gesteigert* : celui-ci dénote bien l'intensification ou l'amplification en général ; mais il dénote aussi, plus spécifiquement, l'usage grammatical du comparatif. L'analogie linguistique est donc là dès le départ. Warburg, dans ses manuscrits, ne cessera jamais de manier les niveaux d'intensification qu'il nomme, précisément, *comparativ* et *superlativ*⁴. Et ce qui l'intéressera d'abord dans les représentations de *La Mort d'Orphée* par Mantegna et Dürer sera l'exhumation, comme il dit, de très anciens « superlatifs du langage gestuel » (*Superlative der Gebärdensprache*)⁵.
- 5 On sait le rôle qu'ont joué, dans cette conception, les théories linguistiques de Hermann Osthoff sur les caractères formels des supplétifs dans les langues indo-européennes : l'intensification requiert, disait Osthoff, un *changement de racine*, un déplacement radical : *melior* n'a pas la même racine que *bonus*, et *optimus* déplace encore les choses⁶. Ce que Warburg exprimera en ces termes :
- 6 « Dès 1905, l'auteur [Warburg parle de lui-même] avait été conforté dans ses tentatives par la lecture du texte d'Osthoff sur la fonction supplétive dans la langue indo-germanique ; il y était démontré, en résumé, que certains adjectifs ou certains verbes peuvent, dans leurs formes comparatives ou conjuguées, subir un changement de radical, sans que l'idée de l'identité énergétique de la qualité ou de l'action exprimées en souffrît ; au contraire, bien que l'identité formelle du vocable de base eût de fait disparu, l'introduction de l'élément étranger ne faisait qu'intensifier la signification primitive (*sondern dass der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt*). On retrouve, *mutatis mutandis*, un processus analogue dans le domaine de la langue gestuelle qui structure les œuvres d'art (*der kunstgestaltenden Gebärdensprache*), quand on voit par exemple une Ménade grecque apparaître sous les traits de la Salomé dansante de la Bible, ou quand Ghirlandaio, pour représenter une servante apportant son panier de fruits, emprunte très délibérément le geste d'une Victoire figurée sur un arc de triomphe romain⁷ (fig. 3). »
- 7 Bref, c'est l'étrangeté qui prend ici le pouvoir d'intensifier un geste présent en le vouant au temps fantomal des survivances. C'est l'étrangeté qui, dans la collision anachronique du Maintenant (la servante) et de l'Autrefois (la Victoire), ouvre au style son futur même, sa capacité à changer et à se reformer entièrement – comme Warburg l'énonce quelquefois sous le terme d'*Umstilisierung*.
- 8 Telle est bien, dans la langue comme dans les corps et les images, la puissance des survivances : toute transformation, selon Warburg – toute protension vers le futur, toute découverte intense, toute nouveauté radicale –, en passe par la revisitation de « mots originaires » (*Urworte*). Voilà pourquoi le projet ultime de Warburg, le projet de *Mnemosyne*, s'est finalement présenté à ses yeux comme une recherche, *via* survivances, métamorphoses et sédimentations, du temps perdu et de la fantomale « dynamique »

propre à certains « mots originaires de la langue gestuelle des passions » (*Urworte leidenschaftlicher gebärdensprachlicher [Dynamik]*)⁸. De même que les « mots originaires » de Karl Abel – où Freud puisa en 1910 son fameux argument sur le « sens opposé » (*Gegensinn*)⁹ –, les *Urworte* de Warburg sont des matériaux plastiques voués aux empreintes successives, aux déplacements incessants et aux renversements antithétiques.

- 9 On se tromperait donc lourdement à chercher dans l'anthropologie warburgienne une description des « origines » comprises comme « sources » pures de leurs destins ultérieurs. Les « mots originaires » n'existent que *survivants* : c'est-à-dire impurs, masqués, contaminés, transformés, voire antithétiquement renversés. Ils passent comme un souffle d'étrangeté temporelle dans les images de la Renaissance, mais ils ne sont en rien isolables à leur « état de nature », même dans les sarcophages antiques. À rigoureusement parler, cet état de nature n'a jamais existé comme tel.
- 10 De même, on se tromperait lourdement à chercher dans ce paradigme linguistique une réduction « iconologique » des images aux mots. Il n'y a pas d'opérations réductrices – ou réductives – chez Warburg : sa passion philologique, sa dette envers Hermann Usener, son admiration pour la paléographie de Ludwig Traube, son amitié avec André Jolles ou Ernst Robert Curtius (qui a dédié à Warburg son œuvre monumentale sur *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, puis utilisé la notion de *Pathosformel* dans le champ littéraire), tout cela indique certes une affinité profonde des champs d'étude, mais en aucun cas une affiliation de l'étude des images à celle des mots¹⁰. Warburg écrivait, dès 1902, que sa recherche des « sources » ne visait pas à expliquer les œuvres d'art par des textes, mais plutôt à « reconstituer le lien de connaturalité [anthropologique] entre le mot et l'image » (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*)¹¹.

Archive chorégraphique : le pas de la nymphe

- 11 Cette connaturalité est inscrite dans l'histoire des corps autant que dans l'histoire des mots : l'érotique botticellienne – pensons à la ronde si légère et si élaborée des personnages mythologiques du *Printemps* – ne répond pas seulement à ses « sources » littéraires, par exemple à tout ce qu'on peut lire chez Politien. Elle est aussi *hantée corporellement* par des « rythmes originaires » qui modulent déjà les surfaces de sarcophages antiques (*fig. 4*). Bien avant Salomon Reinach et Marcel Mauss¹², Warburg a compris la nécessité d'une anthropologie historique des gestes qui ne soit pas prisonnière des physiognomonies naturalistes ou positivistes du XIX^e siècle, mais soit capable, au contraire, d'examiner la *constitution technique et symbolique des gestes corporels* dans une culture donnée.
- 12 D'où l'importance d'un second paradigme, que je nommerai *chorégraphique* : il eut pour charge d'interroger plus radicalement le statut de la « formule » en tant qu'elle donne existence à un « pathos », c'est-à-dire à une atteinte physique et affective du corps humain. On pourrait faire l'hypothèse que les « technique du corps » – salutations, danses, règles de combat, sports, attitudes de repos, positions sexuelles – offrent une articulation privilégiée pour cette « connaturalité entre le mot et l'image » que cherchait Warburg. Entre les *Stanze* de Politien et *La Naissance de Vénus* de Botticelli, l'historien ne doit donc pas se satisfaire du simple rapport entre la « source littéraire » et son « résultat » artistique : il doit prendre en considération toute une épaisseur

anthropologique où les règles sociales de la séduction amoureuse voisinent avec les manières florentines de danser le *ballo in due* ou, mieux, la *bassa danza* intitulée “Vénus¹³”.

- 13 Que fait, dans *La Naissance de Vénus*, l'Heure (ou la Grâce) avec sa robe dans le vent et sa grande cape mouvementée ? Un iconographe attentif à la *storia* dira qu'elle accueille Vénus sur le rivage et lui tend un vêtement pour couvrir sa nudité. Warburg dira, de plus, qu'elle danse à la droite du tableau. Que font Zéphyr et Chloris (ou Aura) ? Warburg dira – outre qu'il sont à l'origine d'une brise poussant la coquille de Vénus vers le rivage – qu'ils dansent, enlacés, fussent-ils en l'air. Que fait Vénus elle-même ? Elle danse immobile devant nous, c'est-à-dire qu'elle fait de sa simple pose une chorégraphie du corps exposé. Que font les personnages du *Printemps* ? Ils dansent tous. Que font les servantes de Ghirlandaio dans le cycle de Santa Maria Novella, à part verser de l'eau dans une cruche ou apporter un plateau de fruits ? Elles dansent aussi, centrales à la dynamique de l'image, autant qu'elles passent, marginales à la distribution des personnages dans le thème iconographique.
- 14 C'est à cela d'abord que Warburg fut attentif : qu'il s'agît de Botticelli (en 1893) ou de Ghirlandaio (en 1902), mais aussi de Léonard et d'Agostino di Duccio, de Mantegna et de Dürer, constamment resurgissait la question du *geste intensifié*, notamment lorsque le pas devient danse. Nietzsche, dans son article sur “La vision dionysiaque du monde”, avait déjà parlé de la danse comme d'un « langage gestuel rehaussé » (*gesteigerten Geberdensprache in der Tanzgeberde*)¹⁴. Façon de nommer la conversion du geste naturel (marcher, passer, paraître) en *formule plastique* (danser, virevolter, pavaner). La notion de *Pathosformel* sera élaborée en grande partie pour rendre compte de cette intensité chorégraphique qui traverse toute la peinture de la Renaissance et qui, s'agissant de grâce féminine – de vénusté –, a été résumée par Warburg, outre sa dénomination conceptuelle, sous une sorte de personnification transversale et mythique : *Ninfa*, la nymphe.
- 15 *Ninfa*, donc, serait l'héroïne impersonnelle – car elle réunit en elle un nombre considérable d'incarnations, de personnages possibles – de la *Pathosformel* dansante et féminine. Warburg imagine, dès 1895, lui consacrer une monographie d'autant plus paradoxale qu'elle aurait été écrite à deux mains, comme le fruit d'une correspondance – fictive – avec son ami André Jolles¹⁵.
- 16 *Ninfa* est d'abord l'héroïne de ces « mouvements éphémères des chevelures et du vêtement » que la peinture renaissante voulut passionnément « fixer » (*die transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand festzuhalten*) comme l'indice déplacé du pathos des images¹⁶. C'est l'héroïne *auratique* par excellence : non seulement Warburg associe iconologiquement les *nymphæ* aux *auræ*, mais encore il laisse entendre que la représentation classique de la beauté féminine (Vénus, nymphes) prend réellement « vie » sous l'action, le souffle (aura) d'une « cause ou matière extérieure » (*die äussere Veranlassung*)¹⁷: une étrangeté d'atmosphère ou de texture. Ce qu'Alberti, une génération avant Botticelli, avait soigneusement prescrit dans le *De pictura* :
- 17 « Bien exprimés, les mouvements des cheveux et des crinières, des branchages, des feuillages et des vêtements sont agréables dans la peinture. Je désire même que les cheveux exécutent les sept mouvements dont j'ai parlé plus haut ; qu'ils s'enroulent donc comme s'ils allaient se nouer, qu'ils ondulent dans l'air en imitant les flammes, que tantôt ils se glissent comme des serpents sous d'autres cheveux, tantôt se soulèvent de côté et d'autre. [...] Comme nous voulons que les étoffes se prêtent aux mouvements

(*cum pannos motibus aptos esse volumus*), alors que par nature elles sont lourdes, pendent constamment vers la terre et refusent de se plier, il sera bon de placer dans la peinture les visages de Zéphyr et d'Auster en train de souffler entre les nuages, dans un angle de l'histoire, pour pousser tous les tissus dans la direction opposée. On aura ainsi cet effet gracieux que les côtés des corps que touche le vent, parce que les étoffes sont plaquées par le vent, apparaissent presque nus sous le voile des étoffes. Sur les autres côtés, les étoffes agitées par le vent se déploieront parfaitement dans l'air¹⁸. »

- 18 *Ninfa* est donc l'héroïne de la rencontre mouvante-émouvante : une « cause extérieure » suscite quelque « mouvement éphémère » aux bordures du corps, mais un mouvement aussi organiquement souverain, aussi nécessaire et destinal qu'il est transitoire. *Ninfa* s'incarne dans la femme-vent, dans l'Aura, dans la déesse Fortune que Warburg décrivait comme la « stylisation d'une énergie concrète » (*Stilbildung weltzugewandter Energie*)¹⁹. *Ninfa* s'incarne, c'est-à-dire qu'elle est femme autant que déesse : Vénus terrestre et Vénus céleste, danseuse et Diane, servante et Victoire, Salomé castratrice et Ange féminin, comme on peut le voir, notamment, en parcourant les planches 46 à 48 de l'atlas *Mnemosyne*²⁰ (voir fig. 3).
- 19 Aérienne mais essentiellement incarnée, insaisissable mais essentiellement tactile. Tel est le beau paradoxe de *Ninfa*, dont le texte du *De pictura* révèle d'ailleurs fort bien la mise en œuvre technique : il suffit, explique Alberti, de faire souffler un vent sur une belle figure drapée. Dans la partie du corps qui reçoit le souffle, l'étoffe est plaquée contre la peau, et de ce contact surgit quelque chose comme le modelé du corps nu. De l'autre côté, l'étoffe s'agite et se déploie librement, presque abstraitement, dans l'air. C'est la magie du drapé : les Grâces de Botticelli comme les Ménades antiques (fig. 6) réunissent ces deux modalités antithétiques du figurable : l'air et la chair, le tissu volatile et la texture organique. D'un côté, le drapé s'élance pour lui seul, créant ses propres morphologies en volutes ; d'un autre côté, il révèle l'intimité même – l'intimité mouvante-émouvante – de la masse corporelle. Ne pourrait-on dire que toute chorégraphie tient entre ces deux extrêmes ?
- 20 Comment, d'autre part, ne pas constater qu'il entre dans ce paradoxe de la *Pathosformel* un trait d'époque que manifesterait, d'un côté les dynamogrammes déployés, abstraits et surdimensionnés des draperies en volutes de Loïe Fuller et, de l'autre, les dynamogrammes épurés, abstraits mais organiques produits par la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey ? (fig. 7) *Ninfa*, on le comprend, donne la possible articulation de la « cause extérieure » – l'atmosphère, le vent – et de la « cause intérieure » qui est, fondamentalement, désir. *Ninfa*, avec ses cheveux et ses draperies en mouvement, apparaît ainsi comme un point de rencontre, toujours mouvant, entre le dehors et le dedans, la loi atmosphérique du vent et la loi viscérale du désir.
- 21 Le trait d'époque dont je parle réunit Taine et Ruskin, Proust et Burne-Jones, Segantini et Max Klinger, l'art nouveau et la poésie symboliste, Hofmannsthal et D'Annunzio, Fortuny et Mallarmé, Isadora Duncan et Loïe Fuller... autour d'un motif tout à la fois dynamique et archéologique : on pourrait le nommer un *ménadisme fin de siècle*. Warburg l'a peut-être découvert en visitant l'exposition de Munich en 1888, en assistant à un spectacle d'Isadora Duncan, sans compter l'influence esthétique de sa propre femme, Mary Hertz, qui était une artiste proche des milieux symbolistes allemands²¹.

Archive chronophotographique : la formule du mouvement

- 22 Tout cela s'est curieusement trouvé redéfini dans un ouvrage d'archéologie que Warburg a probablement lu – surtout regardé – de près : il s'agit du volumineux traité de Maurice Emmanuel sur *La Danse grecque antique*. À l'étude strictement archéologique d'un nombre considérable de représentations figurées (sculptures en ronde-bosse, reliefs, peintures de vases), s'ajoint un regard technique et esthétique contemporain, exprimé sous l'autorité du Maître de ballets en titre à l'Opéra de Paris. Or, pour recréer une unité dans l'anachronisme ainsi produit, Maurice Emmanuel aura fait appel à Marey lui-même : la chronophotographie devenait, comme chez Duchenne de Boulogne, l'outil expérimental par excellence pour incarner sur des corps du XIX^e siècle des formules chorégraphiques inférées d'une temporalité tout autre, celle des vases grecs du V^e siècle avant Jésus-Christ²² (fig. 8 à 14).
- 23 D'un côté, donc, la tentative archéologique de Maurice Emmanuel tire les *Pathosformeln* antiques vers une référentialité évidemment excessive (l'archéologue regarde ici les vases grecs comme il regarderait des photographies). D'un autre côté, la mise à l'épreuve corporelle – répétée, chorégraphiée, chronophotographiée – des mêmes formules antiques démontre que leur pouvoir de sollicitation dynamique et stylistique, leur pouvoir de *Nachleben*, n'a rien perdu de sa vivacité au tournant du XIX^e et du XX^e siècle : Gabriele Brandstetter a fort bien montré comment les *Pathosformeln* de l'Antiquité, archéologiquement étudiées, avaient joué un rôle décisif dans ce qu'elle nomme les *Toposformeln* de l'avant-garde chorégraphique en Europe²³ (voir fig. 17).
- 24 On ne s'étonnera pas que, dans le livre de Maurice Emmanuel, la question du drapé – entre libres volutes du tissu et mouvements organiques dévoilés – occupe une place aussi transversale qu'importante (fig. 15). On danse avec son vêtement autant qu'avec son corps ; ou, plutôt, le vêtement devient quelque chose comme l'espace intersticiel – lui-même dansant – entre le corps et l'atmosphère qu'il habite. Voilà pourquoi le drapé, l'« accessoire en mouvement » selon Warburg, accompagne toutes les catégories proposées par Maurice Emmanuel, depuis les gestes « rituels et symboliques » jusqu'aux gestes « concrets » ou « décoratifs », depuis les gestes « mécaniques » et « expressifs » jusqu'aux gestes dits « orchestiques²⁴».
- 25 On ne s'étonnera pas, non plus, de voir le motif dionysiaque – Ménades et Bacchantes – investir de sa démesure la belle mesure des pas, des sauts et des positions classiques. Le corps dansant, avec son vocabulaire gestuel reproductible, fait place à une chorégraphie plus mystérieuse, plus « primitive » et pulsionnelle, une chorégraphie de *mouvements irréproductibles* liés à des rituels trop violents pour être reconstitués sous la baguette d'un Maître de ballets à l'Opéra de Paris. Maurice Emmanuel évoque ainsi « la limite extrême de la cambrure [...] atteinte par cette Bacchante qui s'avance à très petits pas et sur la demi-pointe²⁵ » (fig. 16). Il évoque la figure, très *flamenca*, du « tournoiement par piétinement sur la plante [ou] sur la demi-pointe, [qui] s'accompagne parfois de cambrures étranges ou du fléchissement des genoux²⁶ ». Il évoque les danses funèbres des Grecs anciens comme une « gesticulation » faite de vêtements que l'on déchire, de poitrines que l'on frappe et de cheveux que l'on s'arrache²⁷. Il évoque, enfin, les danses dionysiaques et, plus généralement, *orgiastiques* :

- 26 « L'enthousiasme rituel engendra la *danse orgiastique*. Celle-ci n'est pas le fait exclusif des fervents de Dionysos. Le culte de Rhéa, les mystères de l'Orphisme évoquent une orchestique étrangement violente qui transformait les adeptes en hallucinés frénétiques. Il est possible que le culte apollinique lui-même ait fait une place aux danses orgiastiques : l'enthousiasme, d'après Strabon, touche de près à la divination. Qu'on se souvienne des contorsions de la Pythie : elles ne sont pas sans analogies avec les poses extatiques et les mouvements outrés d'un grand nombre de danseurs figurés sur les vases ou sur les reliefs. [...] Sans doute la Ménade qui tient un pied humain et qui exécute, tête renversée, une danse orgiastique, est une représentation purement symbolique : elle rappelle la légende de Dionysos Zagreus déchiré par les Titans. Mais l'homophagie, réduite à la laceration des animaux, a été pratiquée dans les cérémonies nocturnes en l'honneur de Zagreus. Les initiés se partageaient la chair crue d'un taureau, et, dans leur enthousiasme, ils imitaient Dionysos, qu'Euripide dépeint immolant le bouc et savourant sa chair palpitante. La Ménade de Scopas déchirant un chevreau et toutes les répliques postérieures peuvent donner une idée de ces danses dans lesquelles la violence des mouvements paraît exclure toute eurythmie²⁸. »
- 27 Cette question de l'eurythmie, ou plutôt de son absence, est essentielle : Maurice Emmanuel reconnaît qu'au rebours de la « façon moderne de régler les danses en masse » – façon plutôt académique, basée sur la « simultanéité rigoureuse de mouvements identiques exécutés par tous les danseurs [selon une] disposition symétrique » –, les Grecs « préfèrent toujours la dissymétrie [et le] désordre apparent²⁹ ». Voilà pourquoi, dirions-nous avec Warburg, leurs *Pathosformeln* admettent le déplacement et l'antithèse pour s'entrelacer dynamiquement, comme le ferait un amas de serpents... À l'eurythmie, à la symétrie et à la stricte mesure fait donc place quelque chose comme une *polyrythmie* complexe, un désordre apparent d'où fument des paquets dissymétriques et géométries solitaires, battements souverains et moments de démesure.

Archive dionysiaque : le destin des pulsions

- 28 Il faut comprendre, d'autre part, qu'avec la démesure vient le dionysiaque, et avec celui-ci le tragique. Il faut comprendre qu'avec le tragique vient le combat des êtres entre eux, le conflit des êtres en eux-mêmes, le débat intime du désir et de la douleur. Et qu'au paradigme chorégraphique vient s'enlacer, plus terrible, un paradigme *agonistique* : l'éternelle Guerre héraclitienne, en somme³⁰. J'ai déjà indiqué comment la problématique des formules de pathos avait émergé d'un intérêt de Warburg, très tôt manifesté, pour certains thèmes iconographiques supposant tous une lutte à mort : combat de Centaures, mort d'Orphée, Laocoon, Niobides, sans compter les motifs vétérotestamentaires de David et Goliath ou de Judith et Holopherne... Sans compter les sublimes batailles de Léonard, de Michel-Ange – son propre relief du *Combat des Centaures* à la Casa Buonarroti – et de Raphaël, tous évoqués par Warburg sous l'angle héraclitien d'un « irrésistible élan pour interpréter et remodeler la vie en mouvement dans le style sublime du grand art des ancêtres païens³¹ ».
- 29 Avec l'entrée de *Ninfa*, le tumulte de la mort violente ouvre une voie serpentine à la chorégraphie du désir, ce que Warburg nomme quelquefois une « stylisation de l'énergie » (*Stilisierung der Energie*) ou encore les « formes de l'exubérance vitale » (*Lebensvollen Gestalten*)³². La nymphe érotise la lutte, révèle les liens inconscients de

l'agressivité et de la pulsion sexuelle. Voilà pourquoi Warburg s'est intéressé de si près aux motifs du viol, de l'enlèvement et de la « poursuite érotique » (pensons à l'*Apollon et Daphné* de Pollaiuolo, que Politien mit en vers dans sa *Giostra*) ; ou de ce qu'on pourrait, par analogie, nommer la « victoire érotique » de *Ninfa* sur son ennemi mutilé (pensons, une fois de plus, à la *Judith* de Botticelli et à *La Mort d'Orphée* de Mantegna ou de Dürer)³³.

- 30 *Ninfa*, donc, érotise – car *Éros* est cruel – le combat des êtres les uns avec les autres. Puis, elle finit par réunir tout cela dans son propre corps : elle devient elle-même débat, lutte intime de soi à soi, nœud indémêlable du conflit et du désir, antithèse faite empreinte. Le paradigme agonistique et le paradigme chorégraphique ne font plus qu'un : c'est le paradigme dionysiaque qui, désormais, impose la figure de la nymphe comme *ménade*, qu'elle soit païenne ou chrétienne :
- 31 « Il existait dans la Florence de cette époque un directeur d'académie, le sculpteur Bertoldo di Giovanni. Il formait les jeunes artistes en les familiarisant avec les trésors antiques des Médicis qu'il administrait. Peu d'œuvres de lui sont conservées, mais elles démontrent que cet élève du Donatello tardif s'était donné corps et âme – et plus que quiconque – à la formule du pathos antique. Telle une ménade brandissant la bête déchiquetée, Madeleine en pleurs au pied de la Croix serre convulsivement les mèches arrachées de ses cheveux dans un deuil orgiaque³⁴. »
- 32 La Madeleine de Bertoldo di Giovanni est évidemment dionysiaque, dans le sens exact où Nietzsche définit ce terme au tout début de *La Naissance de la tragédie* : la « prodigieuse horreur qui s'empare [d'elle] », non moins que l'« extase délicieuse » qui semble l'accompagner, tout cela « désoriente soudain les formes conditionnant la connaissance des phénomènes ». Le « principe de raison, sous l'une quelconque de ses figures [Warburg eût dit : sous l'une quelconque de ses formules], paraît souffrir une exception ». Dans son mouvement encore chorégraphique et déjà agonistique, la Madeleine de Bertoldo semble provoquer une « rupture du *principium individuationis* » et, par là, elle « fait monter du fond le *plus intime* » : une intimité qui se donne ici – Nietzsche encore l'exige dans les mêmes lignes – comme le drame de la « différence des sexes³⁵ » (fig. 18).
- 33 Ostensiblement nue, provocante sous son vêtement transparent, la Madeleine de Bertoldo, cette *Ninfa* pourtant très dévote et renaissante, danse aux pieds de la nudité christique comme une ménade antique danserait corps à corps avec la nudité du satyre qu'elle provoque (voir fig. 16). Cette Madeleine est plus proche, figuralemment parlant, de la Judith botticellienne exhibant si cruellement – et si sensuellement – la tête échevelée d'Holopherne³⁶, que de n'importe quelle innocente femme pieuse de Fra Angelico. En elle s'incarne donc bien le *Nachleben* du paganisme : empreinte (premier principe darwinien) et « primitivité ». D'autre part, là où un iconographe doit séparer douleur et désir – la Madeleine, dans le contexte de cette scène évangélique, n'est évidemment que douleur –, l'anthropologue des *Pathosformeln*, lui, découvrira un rythme autrement complexe : c'est un dynamogramme où les marques du deuil (la main qui arrache les cheveux, la position agenouillée de la seconde femme, version plus rituelle du geste de la première) se confondent avec les marques d'un désir insu (la main qui brandit son trophée organique, la quasi-dénudation du corps, le désordre du vêtement, les pieds rehaussés en demi-pointe). Il y a donc là un travail de déplacement (deuxième principe darwinien) ayant pour résultat une mêlée en acte du désir et du deuil, c'est-à-dire de

deux émotions généralement considérées comme antithétiques (troisième principe darwinien).

- 34 Voici donc *Ninfa* dans le débat interne de ses propres mouvements contraires. Face à la Passion christique (*Leiden Christi*), la passion de la nymphe (*Leidenschaft Nymphæ*) réunit une atroce souffrance de l'âme et une joie sauvage du corps (*Leid, Freud*). Warburg, à la fin de sa vie, qualifiera les *Pathosformeln*, ces « mots originaires » de l'expression mimique, sous l'angle d'une véritable « dramatique de l'âme » (*Seelendramatik*) où se révèle la dimension « extatique », voire « démonique », des images³⁷:
- 35 « Le processus de démonisation (*Entdämonisierungsprozess*) du vieux fonds héréditaire d'engrammes phobiques intègre dans sa langue gestuelle tout l'éventail des émotions humaines, depuis la prostration méditative jusqu'au cannibalisme sanguinaire, conférant même aux manifestations les plus ordinaires de la motricité humaine (*humanen Bewegungsdynamik*) – la lutte, la marche, la course, la danse, la préhension – cette marge inquiétante (*Prägrand unheimlichen Erlebens*) que l'homme cultivé de la Renaissance, élevé sous la férule de l'Église médiévale, considérait comme une région interdite (*verbotenes*), où seuls peuvent évoluer les esprits impies livrés sans retenue à leur élan naturel. [...] »
- 36 « C'est avec une singulière ambivalence (*Zwiespältigkeit*) que la Renaissance italienne essaya de s'assimiler ce fonds héréditaire d'engrammes phobiques (*phobischer Engramme*). Celui-ci constituait d'une part, pour ces esprits portés vers le monde par un élan nouveau, un aiguillon bienvenu qui, à l'homme luttant contre le destin pour sa liberté personnelle, donnait le courage de communiquer l'indicible (*zur Mitteilung des Unaussprechlichen*).
- 37 « Mais cet encouragement lui arrivait par le biais d'une fonction mnémonique, c'est-à-dire déjà épuré, à travers des formes prédéterminées (*durch vorgeprägte Formen*), par la création artistique ; de ce fait, la restitution du fonds ancien restait un acte qui assignait au génie artistique son lieu spirituel, entre l'aliénation pulsionnelle (*triebhafter Selbstentäußerung*) de sa propre personnalité et la discipline consciente de la création formelle (*formaler Gestaltung*) – c'est-à-dire entre Dionysos et Apollon. C'est là qu'il pouvait donner à son langage formel le plus intime une empreinte déterminée.
- 38 « La nécessité de se confronter au monde formel de valeurs expressives prédéterminées (*vorgeprägter Ausdruckswerte*) [...] représente, pour chaque artiste soucieux d'affirmer sa manière propre, la crise décisive (*entscheidende Krisis*)³⁸. »
- 39 « Crise décisive », donc. Mais il ne s'agit plus seulement de la Madeleine prise dans la jouissance paradoxale de sa lamentation. Il s'agit de la mémoire des formes et de la création artistique elle-même. Lorsqu'il manipule les *Pathosformeln* d'un « vieux fonds héréditaire » païen, lorsqu'il accepte de suivre *Mnemosyne*, la mère des neuf Muses, l'artiste se trouve pris dans la situation inévitable – structurale, structurante – d'un va-et-vient entre « aliénation pulsionnelle » (*triebhafter Selbstentäußerung*) et « création formelle » (*formaler Gestaltung*). Tout oscille, tout remue, tout va de pair : il n'y a pas de formes construites sans abandon à des forces. Il n'y a pas de beauté apollinienne sans arrière-fond dionysiaque.
- 40 Reprenons donc, une dernière fois, les termes nietzschéens : qu'est-ce que la « crise décisive », sinon ce moment funambule, ce moment fil de l'épée où l'« extase délicate » se resserre absolument sur une « prodigieuse horreur » ? Où la remontée du « plus intime », liée qu'elle peut être à la « différence des sexes », consomme tout à

coup la « rupture du principe d'individuation » ? Où les formes de la connaissance se désorientent brusquement en tant qu'elles « souffrent une exception³⁹ » ?

- 41 Qu'est-ce, enfin, que ce moment où viennent débattre et s'entrelacer le présent du pathos et le passé de la survivance, l'image du corps et le signifiant du langage, l'exubérance de la vie et l'exubérance de la mort, la dépense organique et la convention rituelle⁴⁰, la pantomime burlesque et le geste tragique⁴¹? Qu'est-ce donc que ce moment, si ce n'est celui du *symptôme*, cette exception, cette désorientation du corps et de la pensée, cette « rupture du principe d'individuation », cette « remontée du plus intime » que seule permet de penser, contemporaine à Warburg, la psychanalyse freudienne ?

NOTES

1. Le texte qui suit est un fragment de recherche en cours, portant sur ces deux concepts fondamentaux (*Nachleben*, *Pathosformel*) de l'histoire de l'art warburgienne.
2. Aby WARBURG, *Schemata Pathosformeln* (1905-1911), Londres, Warburg Institute Archive, III. 138.
1. Le titre inscrit dans la liste du Warburg Institute Archive, *Schematismus der Pathosformeln*, se trouve p. 1.
3. *Id.*, "Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance" (1893), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, dir. D. Wuttke, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1980, p. 13. Trad. S. Muller, "La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli", *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 49.
4. *Id.*, *Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhundert als Comparationserscheinung* (1906-1907), Londres, Warburg Institute Archive, III.W.72, folio 9 (information communiquée par Claudia Cieri Via). *Id.*, *Allgemeine Ideen* (1927), Londres, Warburg Institute Archive, III. 102. 1, p. 40 (note datée du 26 mai 1927), etc.
5. *Id.*, "Dürer und die italienische Antike" (1906), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, *op. cit.*, p. 130. Trad. S. Muller, "Albert Dürer et l'Antiquité italienne", *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 165 (traduction modifiée).
6. Hermann OSTHOFF, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg, Hörning, 1899, p. 20-31.
7. A. WARBURG, "Einleitung zum Mnemosyne-Atlas" (1929), éd. I. Barta-Fliedl, *Die Beredsamkeit des Leibes*, *op. cit.*, p. 171. Trad. P. Rusch, "Mnémosyne (Introduction)", *Trafic*, n° 9, 1994, p. 39. Sur l'usage par Warburg des théories linguistiques de Osthoff, cf. F. SAXL, "Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst", *Bericht über den XII. Kongress der deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg*, dir. G. Kafka, Iena, Fischer, 1932, p. 23. O. CALABRESE, "La geografia di Warburg. Note su linguistica e iconologia", *Aut aut*, n° 199-200, 1984, p. 109-120. S. CALIANDRO, "Nachleben di Warburg", *Visio*, II, 1997, n° 3, p. 91-93.
8. A. WARBURG, *Mnemosyne. Grundbegriffe*, I (1928), Londres, Warburg Institute Archive, III. 102. 3, p. 32 (note datée de 1928).
9. Sigmund FREUD, "Du sens opposé des mots originaires" (1910), trad. B. Féron, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 47-60.

10. Cf. Ernst Robert CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1947), trad. J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956 (rééd. "Agora", 1991), p. 5 (dédicace à Warburg), 81 (« le Bon Dieu est dans les détails »), 145-146 (Botticelli et les auteurs antiques), etc. *Id.*, "Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, I, p. 257-263. Rééd. in E. R. CURTIUS, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berne-Munich, Francke, 1960, p. 23-27. Sur les rapports entre Warburg et Curtius, cf. M. WARNKE, "Vier Stichworte : Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge", *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Francfort, Europäische Verlagsanstalt, 1980, p. 61-68. D. WUTTKE, "Ernst Robert Curtius and Aby M. Warburg", *Acta Conventus neo-latini Sanctandreami. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies*, Binghamton (New York), McFarlane, 1986, p. 627-635. Sur les rapports entre Warburg et Jolles, cf. A. BODAR, "Aby Warburg en André Jolles : een Florentijnse vriendschap", *Nexus*, n° 1, 1991, p. 5-18.
11. A. WARBURG, "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen" (1902), *Ausgewählte Schriften*, op. cit., p. 69-70. Trad. S. Muller, "L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage", *Essais florentins*, op. cit., p. 106 (traduction modifiée).
12. S. REINACH, "L'histoire des gestes", *Revue archéologique*, XX, 1924, p. 64-79. Marcel MAUSS, "Les techniques du corps" (1936), *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 363-386.
13. Cf. Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), trad. Y. Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 91-126.
14. Friedrich NIETZSCHE, "La vision dionysiaque du monde" (1870), éd. G. Colli et M. Montinari, trad. J.-L. Backès, *Œuvres philosophiques complètes, I-2*, Paris, Gallimard, 1975, p. 67.
15. A. WARBURG et André JOLLES, *Ninfa Fiorentina* (1900), Londres, Warburg Institute Archive, III. 118. Cf. E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970 (2e édition, Chicago-Oxford, The University of Chicago Press-Phaidon, 1986), p. 105-127. A. BODAR, "Aby Warburg en André Jolles", art. cit., p. 5-18. S. CONTARINI, "'Botticelli ritrovato': frammenti di dialogo tra Aby Warburg e André Jolles", *Prospettiva*, n° 68, 1992, p. 87-93.
16. A. WARBURG, "Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'...", art. cit., p. 19. Trad. cit., p. 56.
17. *Ibid.*, p. 30-31 et 54-63. Trad. cit., p. 65-66 et 83-91.
18. Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, II, 45, trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula-Dédale, 1992, p. 187-189.
19. A. WARBURG, "Francesco Sassettis letztwillige Verfügung" (1907), *Ausgewählte Schriften*, op. cit., p. 147. Trad. S. Muller, "Les dernières volontés de Francesco Sassetti", *Essais florentins*, op. cit., p. 180.
20. *Id.*, "Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance" (1914), *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*, éd. G. Bing et F. Rougemont, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932, I, p. 173-176 (résumé). Trad. J. Hincker [d'après le texte italien intégral], "L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance", *Essais florentins*, op. cit., p. 235-237. *Id.*, *Gesammelte Schriften*, op. cit., II, p. 705 (index, entrée « Nympha »). *Id.*, *Mnemosyne* (1924-1929), in M. KOOS, W. PICHLER, W. RAPPL et G. SWOBODA (dir.), *Begleitmaterial zur Ausstellung "Aby M. Warburg. Mnemosyne"*, Hambourg, Dölling und Galitz, 1994, pl. 46-48.
21. Cf. Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, op. cit., p. 58-59 et 109-112. K. W. FORSTER, "Introduction" à A. WARBURG, *The Renewal of Pagan Antiquity*, trad. D. Britt, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, p. 15-21. Sur le "ménadisme" fin de siècle, cf. B. DIJKSTRA, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*

(1986), trad. J. Kamoun, Paris, Le Seuil, 1992. C. HERTEL, "Disruption and Entanglement : Maenadism in William Holman Hunt's *The Lady of Shallott* and Max Klinger's *Temptation*", *Studies in Iconography*, XV, 1993, p. 227-260.

22. Maurice EMMANUEL, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896 (rééd. Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1987), p. V : « Sans le secours de M. le Dr Marey, membre de l'Institut, et de M. Hansen, Maître de ballets à l'Opéra, je n'aurais pu tirer parti des images antiques qui servent de base à cet ouvrage. M. Hansen, avec une compétence à laquelle j'attachais le plus grand prix et avec une bonne grâce charmante, a bien voulu me donner son avis sur chacune des représentations de mouvements empruntées aux monuments figurés. De plus, il a dirigé les expériences de *chronophotographie* qui avaient pour objet l'analyse et la synthèse des mouvements de la danse. M. le Dr Marey avait mis en effet à ma disposition ses admirables appareils, et c'est à sa bienveillance que je dois la série d'images sur lesquelles reposent la plupart de mes interprétations. » Les clichés chronophotographiques se trouvent aux planches II à V. Warburg a recueilli dans sa bibliothèque d'autres travaux sur la danse grecque, tels que H. FLACH, *Der Tanz bei den Griechen*, Berlin, Habel, 1880. C. SITTL, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, op. cit., p. 224-252 ("Tanz und Pantomimus"). F. WEEGE, *Der Tanz in der Antike*, Halle-Saale, Max Niemeyer, 1926.

23. Gabriele BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Francfort, Fischer, 1995, p. 43-315 ("Pathosformeln. Körperbilder und Tanzfiguren") et *passim*.

24. M. EMMANUEL, *La Danse grecque antique*, op. cit., p. 28-37 et 41-44.

25. *Ibid.*, p. 198.

26. *Ibid.*, p. 164-165.

27. *Ibid.*, p. 267-275.

28. *Ibid.*, p. 299-301.

29. *Ibid.*, p. 296.

30. HÉRACLITE, Fragment 53, traduit et commenté par J. Bollack et H. Wismann, *Héraclite ou la séparation*, Paris, Minuit, 1972, p. 185.

31. A. WARBURG, "Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance", art. cit. p. 173-176 (résumé). Trad. cit., p. 239. Cf. également, parmi d'autres travaux "warburgiens", W. PINDER, "Antike Kampfmotive in neuerer Kunst", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.S., V, 1928, p. 353-375. L. D. ETLINGER, "Exemplum Doloris. Reflections on the Laocoon Group", *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, dir. M. Meiss, Princeton-New York, The Institute of Advanced Study-New York University Press, 1961, p. 121-126.

32. A. WARBURG, *Ninfa Fiorentina* (1900), cit. in E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, op. cit., p. 120.

33. *Id.*, "Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'", art. cit., p. 41. Trad. cit., p. 73. *Id.*, "Dürer und die italienische Antike", art. cit., p. 125-135. Trad. cit., p. 159-165. L'analyse de cette « force de vie » érotique a été reprise par F. SAXL, *Classical Antiquity in Renaissance Painting*, Londres, The National Gallery, 1938, p. 1-4.

34. A. WARBURG, "Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance", art. cit. p. 173-176 (résumé). Trad. cit., p. 238-239. Sur ce motif, cf. F. ANTAL et E. WIND, "The Maenad under the Cross", *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 70-73. Sur le caractère dionysiaque et nietzschéen de la *Pathosformel*, cf. Y. MAIKUMA, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985, p. 9-185.

35. F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* (1872), éd. G. Colli et M. Montinari, trad. P. Lacoue-Labarthe, *Œuvres philosophiques complètes, I-1*, Paris, Gallimard, 1977, p. 44.

36. Cf. Giuliano da Sangallo, *Judith*, vers 1468-1469. Dessin au crayon, à la plume et au lavis. Vienne, Graphische Sammlung Albertina. Ce dessin était, à l'époque de Warburg, attribué à Botticelli lui-même.

37. A. WARBURG, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II* (1928-1929), Londres, Warburg Institute Archive, III, 102.3, p. 8 (note datée du 2 septembre 1928) et 28 (note datée du 25 mai 1929). Sur le caractère « démonique » des *Pathosformeln*, cf. S. RADNÓTI, “Das Pathos und der Dämon. Über Aby Warburg”, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum*, XXXI, 1985, p. 91-102.
38. A. WARBURG, “Enleitung zum Mnemosyne-Atlas”, art. cit., p. 171-172. Trad. cit., p. 39-41 (traduction modifiée).
39. F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 44.
40. Un cas exemplaire de cette dernière articulation, et qui prolonge le thème de la Madeleine dionysiaque, se trouve dans le livre très warburgien d'E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958), Turin, Boringhieri, 1975 (dans cette édition récente, le mot *pagano* a été curieusement, ou significativement, omis).
41. Cf. E. WIND, “On a Recent Biography of Warburg” (1971), *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 106-109, qui reproche à Gombrich son omission de la « vitalité comique » chez Warburg. En revanche, il me semble bien excessif de placer la *Pathosformel* du seul côté de la pantomime ou de la satire, et « non du côté de la tragédie », comme le fait Philippe-Alain MICHAUD, “Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet”, *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 70, 1999, 1999-2000, p. 57-58.
-

AUTEUR

GEORGES DIDI-HUBERMAN

EHESS