

Université de Montréal

La mémoire des images
Aby Warburg entre Nietzsche et Cassirer

Par
Sepehr Razavi

Département de philosophie, Faculté des arts

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en philosophie, option recherche

Décembre 2021

© Sepehr Razavi, 2021

Université de Montréal

Département de philosophie : Faculté des arts

Ce mémoire intitulé

La mémoire de l'image

Aby Warburg entre Nietzsche et Cassirer

Présenté par

Sepehr Razavi

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Daniel Dumouchel
Président-rapporteur

Bettina Bergo
Codirecteur

Philippe Despoix (Département de littératures et de langues du monde)
Codirecteur

Augustin Dumont
Membre du jury

Résumé

Cette étude vise à esquisser les fondements et influences philosophiques de la pensée de l'historien de l'art Aby Warburg par le biais de deux penseurs : Friedrich Nietzsche et Ernst Cassirer. La question de la mémoire offre un fil conducteur à cette investigation dans la mesure où, pour Warburg, celle-ci est véhiculée de manière insigne *par* et *dans* l'image. D'abord, il s'agira de souligner que la Renaissance italienne, point de départ de l'investigation mémorielle de ce dernier, s'est présentée avant tout en tant que question au sein de l'imagination historique allemande. C'est notamment chez l'historien de la culture Jacob Burckhardt et Nietzsche, deux maîtres à penser de Warburg, que cette période historique est thématifiée pour repenser le rapport de l'individu à son passé. Ensuite, l'approche des sciences de la culture, une constellation disciplinaire duquel se revendique Warburg, nous permet de voir de quelle manière la méthode de celui-ci se distingue de l'abstraction esthétique afin de préserver le sens équivoque de la mémoire et la possibilité de faire l'expérience vivante ou posthume de l'image. Enfin, c'est par le biais du symbole, objet d'étude centrale de la philosophie de Cassirer, que Warburg en viendra à penser les polarités de l'image. Sans vouloir rabattre la pensée de Warburg sur celle d'un système, le dialogue avec Cassirer permettra de voir comment ceux-ci ont réussi leur pari de rendre compte de la pensée mythique et de ses intermédiaires avec la raison.

Mots-clés : Aby Warburg, Friedrich Nietzsche, Ernst Cassirer, histoire de l'art, symbole, image, mémoire, *Kulturwissenschaft*, *Pathosformel*, *Nachleben*.

Abstract

This study aims to outline the philosophical foundations and influences of art historian Aby Warburg's work through two thinkers: Friedrich Nietzsche and Ernst Cassirer. The question of memory offers a red thread to this investigation insofar as, for Warburg, it is conveyed in an insignificant way in and through the image. First, it will be emphasized that the Italian Renaissance, the starting point of his investigation of memory, was presented above all as a question within the German historical imagination. In particular, the cultural historian Jacob Burckhardt and Nietzsche, two of Warburg's influences, thematized this historical period in order to rethink the relationship of the individual to his past. Secondly, the approach of cultural sciences, a disciplinary constellation used by Warburg, allows us to see how his method differs from aesthetic abstraction to preserve the equivocal meaning of memory and the possibility of experience the life or the afterlife of images. Finally, it is through the symbol, the central object of study in Cassirer's philosophy, that Warburg comes to ponder the polarities of the image. Without seeking to reduce Warburg's thought to that of a system, the dialogue with Cassirer will make it possible to see how they succeeded in their wager to give an account of mythical thought and its intermediaries with reason.

Keywords: Aby Warburg, Friedrich Nietzsche, Ernst Cassirer, art history, symbol, image, memory, *Kulturwissenschaft*, *Pathosformel*, *Nachleben*

Table des matières

Résumé	5
Abstract	7
Remerciements	15
Introduction :	17
Voyage en Italie : Goethe et la Renaissance italienne	17
Chapitre 1 – L’Antiquité et ses renaissances : Burckhardt et Nietzsche	21
La thèse de Burckhardt	21
De Burckhardt à Nietzsche	26
Les renaissances de Nietzsche	31
Chapitre 2 – Aby Warburg, historien de l’art.....	43
Aby Warburg lecteur de La Naissance de la tragédie.....	43
Savoir bien régler son séismographe.....	46
L’approche des sciences de la culture	51
Chapitre 3 – Le symbole	63
La Nymphé	63
Das Symbol.....	68
La Nymphé : du présent au passé au présent	73
D’un symbole l’autre, de la nymphé au serpent.....	79
La conférence de Kreuzlingen	82
Warburg et Cassirer	93
Conclusion	109
Références bibliographiques.....	113

À mon frère

Remerciements

Il va sans dire que mes premiers remerciements vont à mes codirecteurs, Bettina Bergo et Philippe Despoix, pour leur soutien, leur disponibilité et leur expertise. De nombreuses personnes ont rendu ce travail possible grâce au temps qu'ils ont consacré à me lire, notamment Andreas Farina-Schroll, Gabriel Lévesque-Toupin et Érika Olivaux. Je voudrais remercier ma famille : mon frère Shahab qui a cru en moi durant mes moments de doutes et bien sûr mes parents, mon père Kayhan et ma mère Katayoun. Merci à Liouba Bischoff qui a eu la gentillesse de me lire et de publier une version modifiée du premier chapitre de ce travail dans l'ouvrage *Voyager en philosophe de Friedrich Nietzsche à Bruce Bégout*. Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers mes proches qui m'ont particulièrement aidé durant le temps de la rédaction de mon mémoire, notamment Evangéline Kabuya, Alexandre Mohammadi, Claudia Valcarcel, Nuha Elidrissi, Kevin Beaudry, Rémi Charbonneau et bien d'autres. Mes remerciements vont aussi aux participants du cercle de lecture sur Cassirer organisé au Centre canadien d'études allemandes et européennes (CCÉAE), lieu où j'ai découvert un penseur que je ne connaissais que très peu ; merci à Janice Trinh, Adam Westra, Olivier Dorais et Philippe Despoix.

Finalement, je remercie le Conseil de Recherches en Sciences Humaines pour la généreuse bourse qui m'a permis de me consacrer pleinement à cette folle entreprise.

Introduction :

Voyage en Italie : Goethe et la Renaissance italienne

Que la Renaissance italienne soit un moment paradigmatique de la remémoration collective par sa réappropriation de symboles antiques semble aller de soi. Pourtant, ce qui relève moins d'une évidence est la manière dont cette Renaissance s'est tout d'abord présentée en tant que question pour les historiens, philosophes et lettrés qui ont essayé de la comprendre. Avant tout, cette question concerne la vie et le destin posthume des icônes, symboles et idées d'une culture et la manière dont des individus peuvent, à tout moment, songer à leur reconquête. Dans la sphère germanophone, l'Italie et sa Renaissance ont marqué pendant plus de deux siècles des penseurs et écrivains aussi variés que Goethe, Burckhardt, Nietzsche, Mann, Cassirer et bien sûr Warburg, le penseur auquel est consacrée cette étude. Un moment particulièrement saisissant de cette réception qui nous intéressera a eu lieu au milieu du XIX^e siècle chez la figure de Jacob Burckhardt (1818-1897). Mais avant d'en arriver au portrait dressé par celui-ci, il convient d'esquisser à grand trait le voyage italien de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) pour comprendre les particularités de la thèse de Burckhardt. Cette thèse qui a exercé une influence capitale sur des penseurs dont Friedrich Nietzsche, Aby Warburg et Johan Huizinga informe à un tel point, bien que tacitement, notre compréhension contemporaine de la Renaissance italienne qu'il nous serait impossible de saisir pleinement son originalité sans recourir à un point de vue antérieur et divergeant pour l'en distinguer.

Quelques mois avant d'entamer son voyage en Italie, Goethe note dans son carnet qu'il s'y rend, dominé par cette « *Seule Idée* » ayant longtemps germé et à présent « peut-être trop vieille dans [s]on âme¹ ». Cette idée, qu'il mit en œuvre sous l'alias du peintre Johann Philipp Möller pour ne pas

¹ Rüdiger Safranski, *Goethe: Life as a Work of Art*, trad. David Dollenhayer, New York, Liveright, 2017, p. 350.

dépendre de l'approbation du duc Charles-Auguste, était qu'il devait se rendre à Rome. Ce voyage qui ne devait durer que de quelques mois et qui s'étend de 1786 à 1788 comportait un trajet pour le moins inusité pour un observateur contemporain. En effet, en chemin vers Rome, Goethe ne s'arrête que trois heures à Florence², la ville la plus importante de la Renaissance italienne et opte, en contrepartie, pour un long trajet à pied afin de se rendre à Assise. Plus étonnement encore, à Assise, il ne visite pas la basilique de saint François, ornée des fresques monumentales de Giotto, Cimabue et de Lorenzetti, car ses « énormes substructions, entassées l'une sur l'autre d'une manière babylonienne » suscitaient en lui « un sentiment d'aversion³ ». Il se fait plutôt conduire au temple de Minerve, vestige augustinien de la fin du dernier siècle avant notre ère, qui se dresse devant lui en tant que « l'œuvre la plus admirable » portant la marque antique d'une création « sereine, gracieuse qui satisfait l'œil et la raison⁴ ». Bien que Goethe ait développé un certain intérêt durant le temps de son séjour pour des artistes italiens mineurs comme Charles Maratti, il demeurait plutôt indifférent face à la peinture des illustres peintres italiens des quattrocento et cinquecento⁵. Les exceptions à ce titre, qu'il s'agisse de sa surprise devant *La famille de Darius devant Alexandre* de Paul Véronèse qu'il voit au palais Pisani-Moretta⁶, sa soudaine appréciation pour la « clarté au plus haut point⁷ » du Titien ou son engouement momentané pour Michel-Ange, ne font que confirmer l'idée selon laquelle, si tant est que Goethe ne soit pas resté insensible à l'art renaissant italien *durant* son voyage, ce n'était pas muni de l'intention de voir celui-ci qu'il s'était initialement passionné pour les contrées ultramontaines.

² Johann Wolfgang von Goethe, *Voyage en Italie*, trad. Maurice Mutterer, Genève, Slatkine Reprints, 1990, p. 126.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, pp. 128, 84-85.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

Le fil conducteur de ce voyage est plutôt à trouver dans ce que Mikhaïl Bakhtine appellera dans son analyse du *Bildungsroman* « la trace *substantielle* et *vivante* du passé dans le présent⁸. » C'est cette trace qui structura le choix de trajet et les impressions du voyage italien de l'auteur de *Faust*. En effet, celui-ci s'intéresse à la manière dialogique et dynamique dont le temps historique s'inscrit sur le paysage et comment cette géographie renvoie à son tour à un passé inextricable. Cet intérêt goethéen pour le temps historique, d'après le linguiste russe, est particulièrement marqué dans son *Voyage en Italie*, publié quelque trente ans après le séjour lui-même entre 1816 et 1817. Dans *Voyage*, le temps s'accomplit dans le lieu concret auquel il demeure indissociablement lié. Cette théorie d'un lien essentiel entre l'espace et le temps (que Bakhtine comprend en fonction de son concept du chronotope) se veut compréhensive et échelonnée sur des versants macroscopique et microscopique : il est autant présent dans les mouvements saisonniers météorologiques issus des montagnes que dans la façon dont les Italiens vivent le temps quotidien, souvent en expectative des plaisirs nocturnes⁹. Il serait donc imprécis de réduire l'intérêt de l'Italie chez Goethe à un point d'accès obligé, partiel et partiel, à l'Antiquité gréco-romaine quoique ce thème prenne une place incontestée dans la réception de ce voyage¹⁰. Il n'en demeure pas moins que la Renaissance italienne brille son absence, surtout en comparaison aux penseurs qui vont suivre, dans les considérations du poète. Sans inversement surestimer le lieu qu'occupe l'Antiquité dans cette œuvre, il est évocateur de la visée du voyage de Goethe que le livre se

⁸ Mikhaïl Bakhtine, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme » dans *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1979, p. 239.

⁹ Sur ce point, Goethe constate que contrairement à « nous autres, Cimmériens », l'Italien vit sa journée en fonction des moments de la journée et non pas des heures comme chez les germanophones et « Si on imposait au peuple l'heure allemande on ne ferait que le troubler, car la sienne est intimement liée à sa nature. » cité dans Mikhaïl Bakhtine, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », *op. cit.*, p. 238.

¹⁰ Thomas O. Beebee, « Ways of Seeing Italy: Landscapes of Nation in Goethe's "*Italienische Reise*" and Its Counter-Narratives » dans *Monatshefte*, Automne, 2002, vol.94, p. 331-332. Selon le spécialiste de la pensée allemande, Thomas O. Beebee, le manque d'intérêt de Goethe à l'égard du récit d'un guide palermitain qui, devant un paysage italien, lui raconte l'histoire des déplacements de Hannibal sur le même territoire est bien la preuve qu'il ne faudrait pas accepter l'idée répandue selon laquelle *Voyage en Italie* ne serait *seulement* un récit classicisant de quête de l'Antiquité.

termine sur un extrait des *Tristes* d'Ovide qui « exilé lui aussi, dut quitter Rome par une nuit de clair de lune.¹¹ »

Voyage en Italie porte par ailleurs le sceau d'un genre littéraire hautement prisé dans l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles, à savoir le récit de voyage. Or, de même que les *Lettres persanes* de Montesquieu n'étaient pas tant une œuvre sur la culture persane que sur la culture française *vue depuis le regard de l'étranger*, le livre de Goethe ne porte au fond pas tant sur l'Italie que l'identité germanique au regard de l'étrangeté d'un changement de paysage. Malgré leurs différentes perspectives, Burckhardt, Nietzsche et même Aby Warburg partageront avec Goethe cette dimension autoréflexive dans leur préoccupation pour la culture italienne qui leur donne, sur plusieurs points, une définition négative et donc complémentaire de l'identité germanique. La spécificité de cet étrangeté chez Goethe concerne le contexte des frontières mouvantes de l'Europe de son époque et c'est en Italie et surtout à Rome – la ville que Bakhtine nommait « le grand chronotope de l'histoire humaine¹² » – qu'il trouve l'élément qui pourrait fédérer une identité culturelle nationale, à savoir la *Kulturnation*¹³. L'Italie présentait pour lui un endroit idéal pour élaborer sa théorie d'une influence géographique et géologique sur le caractère d'un peuple divisé entre royaumes, républiques et principautés. Si cette œuvre de Goethe demeure à bien des égards mal comprise pour un lectorat contemporain¹⁴, c'est qu'un changement de paradigme intervenant en 1860 avec la publication de *La Civilisation de la Renaissance en Italie* de l'historien de la culture bâlois Jacob Burckhardt transforme la valeur de la Renaissance italienne pour le milieu intellectuel germanophone de la fin du XIX^e, un changement dont nous sommes par extension largement, bien qu'indirectement, les héritiers.

¹¹ J.W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.* p. 546-547. « *Cum subit illius tristissima noctis imago/Quae mihi supremum tempus in Urbe fuit* »

¹² Mikhaïl Bakhtine, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », *op. cit.*, p. 248.

¹³ Thomas O. Beebee, « Ways of Seeing Italy », *op. cit.*, p. 335.

¹⁴ *Ibid.*, p. 324. Tous ces éléments complexifient la place du *Voyage en Italie* au sein du corpus goethéen et expliquent largement sa mécompréhension, voire son oubli, Beebee souligne que *Voyage en Italie* n'occupe qu'un pourcent du temps total dédié à l'œuvre de Goethe dans le curriculum des gymnases allemands.

Chapitre 1 – L'Antiquité et ses renaissances : Burckhardt et Nietzsche

La thèse de Burckhardt

Dans son ouvrage *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination : 1860-1930*, l'historien de la pensée germanophone Martin A. Ruehl élabore la thèse selon laquelle le passage de Rome à Florence en tant qu'épicentre de l'engouement pour le Sud (*Drang nach Süden*) chez les intellectuels allemands relève d'un changement au niveau de l'imagination historique (*Geschichtsbild*). Ce changement de paradigme, entamé par Burckhardt, marque une rupture décisive et inédite entre le Moyen Âge et la Renaissance. Ainsi, avec *La Civilisation de la Renaissance en Italie* Burckhardt renforce pleinement l'écart entre lui et ses prédécesseurs. L'importance capitale de cet ouvrage pour Aby Warburg est palpable à l'aune de sa déclaration à son frère Max, auquel il s'adressait pour financer sa bibliothèque, que « si l'on cite un jour mon livre comme complément à la *Civilisation de la Renaissance* de Jacob Burckhardt, ce sera la récompense de ce que toi et moi aurons fait¹⁵. » Selon Ruehl, l'approche de Burckhardt, ou telle qu'elle a été vulgarisée par la suite, a exercé une influence si importante que les débats académiques contemporains à propos du lien entre le Moyen Âge et la Modernité sont encore définis en tant que conflits entre burckhardtiens et anti-burckhardtiens¹⁶. Il importe moins, dans le cadre de cette étude, de trancher ce débat sur la filiation ou la rupture entre le Moyen Âge et la Renaissance¹⁷ que de comprendre l'impact de cette thèse sur plusieurs générations de penseurs. Le nœud de cette thèse concerne le statut et la remise en cause de la Réforme luthérienne en tant que

¹⁵ Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, trad. Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015, p. 134.

¹⁶ Martin A. Ruehl, *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination, 1860-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 11, note 17 : « academic discussion of the relationship between the Renaissance and the Middle Ages is still defined by 'the conflict between Burckhardtean and anti-Burckhardtean historians'. »

¹⁷ Patrick Boucheron, « Préface » dans Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2017, p. 8. Dans sa préface à l'œuvre de Burckhardt, l'historien Patrick Boucheron souligne, dans un jugement sévère, que Burckhardt « postule en effet une double rupture, entre Moyen Âge et Renaissance d'une part, entre l'Italie et l'ensemble de l'Europe d'autre part, que toute l'historiographie récente contribue à réduire. »

point de départ de la Modernité et la périodisation historique entre la Réforme et la Renaissance. C'est que, jusqu'à Hegel¹⁸, la Réforme était la première garante de la Modernité et de l'émancipation de l'homme dans la pensée germanophone¹⁹. Cette pensée dans la seconde moitié du XIX^e siècle s'était transformée en une posture antilatine au service d'une autarcie de la culture nationale germanique protestante. Contre cette posture antilatine, Burckhardt ne cesse de rappeler dans sa *Civilisation de la Renaissance en Italie* le retard qu'avait le Nord sur les Italiens en ce qui a trait au développement des sciences et de la culture²⁰. Quoique pour Burckhardt la Renaissance italienne constitue le réel moment décisif de la Modernité, il n'en dépréciait pas moins la « force invincible²¹ » de la Réforme qui ne se limitait pas selon lui qu'à une négation de la hiérarchie, forme qu'avait prise la Renaissance dans ses moments les plus sombres. Pour l'historien, il faut comprendre l'homme renaissant, autant dans sa grandeur que sa démesure, par le biais d'un élément fédérateur : l'émergence de l'individu. Burckhardt, d'ailleurs, fait de cette période historique la propriété intellectuelle des Italiens seuls, qu'il nommera les « premiers-nés de l'Europe » (*Die Erstgeborenen Europas*²²), et non plus, comme le souligne Ruehl, le résultat d'une convergence entre le Nord et le Sud, entre Dürer et Raphaël²³.

Dans sa *Civilisation*, Burckhardt présente l'instabilité politique propre à l'Italie entre les XIII^e et XV^e siècles comme le terreau propice à l'émergence d'individus d'exception qui assoient leur pouvoir,

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. J. Gibelin, Paris, Gallimard, 1954, p. 218. Dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Hegel explique que la Réforme luthérienne était le point d'acheminement et une fixation obligée pour retrouver l'authenticité et l'originalité de la foi chrétienne à laquelle s'opposera la Raison. Dans sa *Philosophie der Weltgeschichte*, Hegel ira même jusqu'à appeler la Réforme la « Révolution germanique » en raison de son importance comme contrepartie allemande de la Révolution française, cité dans Lewis White Beck, « The Reformation, the Revolution, and the Restoration in Hegel's Political Philosophy », dans *Revue européenne des sciences sociales*, 1980, tome 18, no.52, p. 64.

¹⁹ Marc Crépon, *Le malin génie des langues*, Paris, Vrin, 2000, p. 111. Crépon souligne un rapport ambigu en ce qui concerne le lieu de Rome dans l'imaginaire allemand, surtout en référence à la Réforme : « Rome, ce n'est pas seulement un système politique que la plupart (comme Herder et, dans une moindre mesure Hegel) contestent – c'est aussi la figure d'une unité que certains rêvent de restaurer, sous une autre forme. »

²⁰ Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 206. Alors qu'avec des savants comme Blondus de Forlì et Matteo Palmieri apparaissent des ouvrages sur une histoire universelle, Burckhardt rappelle que rien de tel ne se faisait dans le « Nord » : « Voilà les ouvrages que l'Italie produisait pendant que dans le Nord on en était encore aux chroniques des papes et des empereurs et aux *Fasciculis temporum* »

²¹ Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 384.

²² Jacob Burckhardt, *Briefe*, vol. VII, Bâle, Schwabe, 1969, p. 260. (560).

²³ Martin A. Ruehl, *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination*, *op. cit.*, p. 20.

tantôt par cruauté (Ezzelino le Féroce et César Borgia), tantôt par diplomatie (Jacques et François Sforza). Ce qui, selon l'historien, distingue les condottieri italiens des princes, rois et potentats des autres régions européennes est que ces derniers assoient la légitimité de leur pouvoir sur le droit de naissance, alors que les condottieri, eux, dirigent tant bien que mal uniquement en raison de leurs valeurs personnelles et de leur talent²⁴. Même la noblesse, contrairement au reste de l'Europe, ne vivait pas à l'écart du peuple, mais « se mêlait au peuple²⁵ » et toute la population italienne, selon l'historien, se trouvait à pied d'égalité. La structure du livre témoigne de la préséance du fait politique sur les domaines culturels : ce n'est qu'après une exposition colorée de complots, de coups et d'ascensions sociales que Burckhardt en arrive à l'émergence de l'art italien du quattrocento. Même par la brève mention de la jeunesse de Raphaël dans la première partie de l'œuvre, Burckhardt émet l'hypothèse que la jeunesse péruvine et la peinture de ce dernier portent la trace des luttes politiques et du règne tumultueux d'Astorre Baglione à Pérouse²⁶. D'ailleurs, Burckhardt soutient que les condottieri étaient souvent à pied d'égalité, voire surpassaient parfois les humanistes en matière d'érudition comme le signifierait l'exemple de Côme de Médicis dont le philosophe humaniste Marsile Ficin se considérait le fils intellectuel quant à la connaissance et l'exégèse de l'œuvre de Platon²⁷. *La civilisation de la Renaissance en Italie*, avec ses portraits houleux et souvent empreints de violences de ces familles et hommes exceptionnels, participe néanmoins d'un certain évincement du peuple comme moteur de l'histoire et ces portraits se suivent sans qu'un fil narratif les unisse. Les hommes d'exception font l'histoire et, tant sur le plan politique qu'artistique, ils sont à la fois motivés par une quête personnelle de gloire de leur vivant et d'une postérité remarquable à la suite de leur mort.

²⁴ Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 25. « Partout, en Italie, l'intérêt direct de l'État, la valeur de l'individu et la mesure de son talent sont plus puissants que les lois et coutumes du reste de l'Occident. »

²⁵ *Ibid.*, p. 308.

²⁶ *Ibid.*, p. 34. « Peut-être a-t-il immortalisé des souvenirs de cette époque dans les petits tableaux, œuvres de sa jeunesse, où il a représenté saint Georges et saint Michel ; peut-être en reste-t-il une trace impérissable dans le grand tableau de saint Michel, et si Astorre Baglione a trouvé sa transfiguration quelque part, c'est certainement sous les traits de cet archange. »

²⁷ *Ibid.*, p. 184.

Il n'est donc pas surprenant que la première mention d'une influence de l'Antiquité²⁸ (*Einfluss antiker*) apparaisse dans cette œuvre dans un examen des pouvoirs politiques. Si les États prenaient souvent exemple sur l'Empire romain, leurs adversaires se réfèrent, de leur côté aux tyrannicides antiques pour justifier leurs complots et contestations. Les exemples ici font légion et il ne suffit de rappeler que les trois meurtriers de Galéas Sforza, une fois conjurés, avouèrent qu'ils avaient étudié l'historien et politique romain Salluste. De même, les Florentins qui s'opposaient aux Médicis faisaient explicitement référence à la statue de *Judith et Holopherne* de Donatello, une représentation du tyrannicide, au moment de chasser Pierre II de Médicis de leur ville. En ce qui concerne l'expression culturelle, cette influence antique demeure le soubassement de la culture italienne dont les protagonistes, nobles, savants et bourgeois, œuvrent à la résurrection de la grandeur passée de leur pays. Pour l'apparition de la poésie néolatine en Italie au XV^e siècle, qui n'est parfois pas inférieure en qualité à ses modèles antiques, Burckhardt nomme deux conditions de possibilité : « l'accueil empressé de tous les gens cultivés de la nation et le réveil partiel de l'antique génie italien chez les poètes eux-mêmes.²⁹ » On peut voir ici qu'outre les conditions politiques qui ont permis l'émergence de l'humanisme renaissant, il fallait également ce lien héréditaire qui relie le peuple italien à ses ancêtres romains. Ainsi, bien que en dehors de l'Italie l'intérêt pour l'Antiquité demeurerait orienté vers une « mise en forme savante et réfléchie d'éléments fournis par le monde antique³⁰ », les Italiens seraient imprégnés de cette culture antique, tant par l'ubiquité des monuments étrusques et romains dans leurs villes que par la proximité de leur langue avec le latin. L'Antiquité demeure aux yeux de Burckhardt cette force motrice incontestée dans l'étude des formes, mais il fallait – et ici l'historien rappelle qu'il s'agit d'un des points principaux de son livre – l'alliance intime de cet idéal de l'Antiquité avec le « génie

²⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁹ *Ibid.*, p. 214.

³⁰ *Ibid.*, p. 151.

italien » afin de régénérer le monde occidental³¹. Outre une contingence géographique, il n'est pas du tout évident que pour un Goethe les peuples du Sud aient un accès privilégié à la culture antique. A contrario, pour Warburg, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, la différence entre le lien immédiat et préreflexif du *Nachleben* qui unit Laurent de Médicis à l'Antiquité et celui de la pratique concertée de l'imitation qui attache l'Empereur Maximilien à celle-ci est justement comprise par la place différenciée qu'occupe l'influence de l'Antiquité dans leur culture réciproque. Néanmoins, il est à noter que cette influence antique sur la culture renaissante italienne n'est pas uniquement méliorative aux yeux de Burckhardt : avec l'affaiblissement de la foi chrétienne, les superstitions comme la magie et l'astrologie, cette « science illusoire³² » (*Wahnwissenschaft*), renaissent de leurs cendres, notamment lors des prises de décisions politiques. Comme nous le verrons le troisième chapitre, l'étude de l'astrologie chez Aby Warburg mènera à des considérations bien plus nuancées en ce qui concerne la place qu'occupe l'astrologie dans le développement de l'orientation spatiale et de la science astronomique. Il n'en reste pas moins que pour contrer la « contagion de l'erreur commune³³ » issue des superstitions, les humanistes qui éludent ces travers de l'esprit trouvent dans la pensée des Anciens l'exemple à suivre. L'influence de l'Antiquité chez Burckhardt est donc à cerner au sens double du *pharmakon*, autant comme remède que poison pour le bon développement de l'individu moderne. Ce que Burckhardt n'indique pas, pas tant par manque de rigueur que par une orientation analytique qui exclut d'emblée cette question, ce sont les modalités de cette reprise de l'Antiquité par les artistes italiens. Les travaux d'Aby Warburg permettront d'offrir une réponse à cette question.

³¹ *Ibid.*, p. 149.

³² *Ibid.*, p. 429. Traduction modifiée.

³³ *Ibid.*, p. 434.

De Burckhardt à Nietzsche

Un témoignage du fléchissement de la place de l'Italie au sein de l'imaginaire historique germanophone entre Goethe et Burckhardt nous vient des impressions initiales de celui-ci lors de son premier voyage à Rome, le 1^{er} avril 1846, alors qu'il note que « Rome doit son origine et son caractère *uniquement* à l'époque tardive de la Renaissance³⁴. » Pourtant, sur la question de la Renaissance l'historien bâlois ne prenait pas tant, selon ses propres dires, le contrepied de Goethe dans la mesure où il était pleinement conscient de sa dette à l'égard de son prédécesseur. En effet, dans une lettre à H. Herr datée de 1890, Burckhardt explique qu'ayant été, jeune, « sous l'influence de Goethe », sa conception de l'Italie, comme ce dernier, « constituait un complément spirituel pour le caractère des Allemands³⁵ ». Ainsi, sous l'égide du poète, Burckhardt intégrait l'étude de l'Italie en tant que complément spirituel à l'identité allemande, quand bien même ce complément se modaliserait différemment dans sa pensée. Si Bakhtine avait dit de Goethe qu'il avait atteint le sommet de la représentation du temps historique dans la culture de « l'œil qui voit³⁶ », Burckhardt de son côté s'employait à *orienter* l'œil de ses étudiants³⁷. Toutefois, Burckhardt n'avait pas une vision programmatique et encore moins dogmatique de l'historiographie ou de l'enseignement de l'histoire ; il en revenait toujours, en dernière analyse, à ceux qui l'écoutaient de donner un sens personnel à la matière historique qu'il leur enseignait. Cette mission, à savoir de donner un sens existentiel à l'histoire, est pleinement ressentie dans une lettre du 25 février

³⁴ Cité par Maurizio Ghelardi, « une promenade à Rome en compagnie de Stendhal et de Burckhardt » dans *Relire Burckhardt*, éd. Maurizio Ghelardi, Paris, Louvre, 1997, p. 99. C'est nous qui soulignons.

³⁵ *Ibid.*, p. 110. Se lamentant des changements quant aux voyages des germanophones en Italie, Burckhardt explique au jeune H. Herr sa filiation goethéenne sur cette question : « La conception, l'image de l'Italie à l'époque constituait un complément spirituel pour le caractère des Allemands. J'appartiens encore à cette époque et j'ai été sous l'influence de Goethe... »

³⁶ Mikhaïl Bakhtine, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », *op. cit.* p. 234.

³⁷ Wilhelm Schlink, « Jacob Burckhardt et le « rôle » de l'historien de l'art » dans *Relire Burckhardt*, *op. cit.*, p. 28.

1874 que Burckhardt écrit à son jeune collègue à l'Université de Bâle, Friedrich Nietzsche, pour le remercier de lui avoir envoyé sa deuxième *Considération inactuelle*³⁸.

Dans son analyse comparative de l'étude historique de Jules Michelet et Jacob Burckhardt, Robert Kopp explique qu'alors que le premier « dramatise les événements, souligne leurs enchaînements au moyen d'une épopée dont la cohérence garantit le sens », le second « juxtapose des instantanées, des observations partielles, que son scepticisme l'empêche le plus souvent de relier entre elles »³⁹. Deux éléments de réponse peuvent permettre de comprendre la préférence de Burckhardt pour une juxtaposition fragmentaire plutôt qu'un récit linéaire. D'abord, selon la lecture de Kopp⁴⁰, qui cadre avec celle de Nietzsche, le mal du siècle péniblement voilé de Burckhardt est foncièrement incompatible avec une lecture de l'histoire en tant que progrès ou orienté vers un *telos*. Ensuite, Burckhardt par sa méthode demande à ses lecteurs et auditeurs de tracer *eux-mêmes* le lien entre les scènes qu'il leur rapporte dans l'espoir qu'ils s'approprient l'histoire plutôt que de la recevoir passivement⁴¹. Loin d'être incompatibles, ces deux versants expliquent ensemble l'héritage complexe de l'historien de la culture. Comme l'a souligné la spécialiste de la pensée helvétique Marie-Jeanne Heger-Étienvre, Nietzsche à son tour prit au sérieux le devoir de s'approprier et de métaboliser l'enseignement de Burckhardt, méprenant peut-être « la discrétion typiquement bâloise » de ce dernier

³⁸ Jacob Burckhardt, *Briefve*, vol. V, Bâle, Schwabe, 1963, p. 223 trad. par Marie-Jeanne Heger-Étienvre, « Jacob Burckhardt et la vie intellectuelle bâloise » dans *Relire Burckhardt, op. cit.*, pp. 147-148. « Je n'ai jamais enseigné l'histoire pour l'amour de ce qu'on appelle pathétiquement l'histoire universelle, mais essentiellement comme matière propédeutique : il me fallait donner à ces gens les notions élémentaires dont ils ne peuvent se passer pour les études ultérieures, quelles qu'elles soient, si nous ne voulons pas que tout soit suspendu dans le vide. J'ai fait mon possible pour les amener à s'approprier par eux-mêmes le passé – le passé de toute sorte – et pour ne pas du moins leur en faire perdre le goût. Je souhaitais qu'ils éprouvent le besoin d'en cueillir eux-mêmes les fruits. »

³⁹ Robert Kopp, « Aux origines de l'histoire culturelle de l'Europe : Jacob Burckhardt et la Renaissance italienne », dans *Commentaire*, no. 138, 2012, p. 363.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Marc Crépon, « L'art de la Renaissance selon Burckhardt et Taine » dans *Le malin génie des langues, op. cit.*, p. 139. Dans sa comparaison entre Burckhardt et Hippolyte Taine – les deux historiens desquels Nietzsche dira dans une lettre qu'ils étaient les seuls à pouvoir comprendre son *Par-delà bien et mal* – Crépon explique que l'une des différences majeures entre les deux historiens était que celui-là s'opposait de principe « à toute présentation systématique de l'histoire universelle ».

pour un passage sous silence des « véritables sentiments que lui inspirait le spectacle du temps⁴² ». Dans tous les cas, il reste que les cours (« Sur l'étude de l'histoire ») et conférences (« La grandeur historique ») de Burckhardt que Nietzsche suivit assidûment avant de devoir partir de Bâle en raison de sa maladie le touchèrent si profondément qu'il en vint à avouer dans une lettre du 9 novembre 1870 à Carl von Gersdorff qu'il se sentait seul parmi les quelque soixante auditeurs « à saisir la marche profonde de sa pensée, avec leurs étranges réfractions et détours dès qu'il frôlait l'inquiétant.⁴³ »

Ces deux cours de 1870 cernent le problème de la philosophie de l'histoire, telle qu'elle apparaît de manière emblématique chez Hegel⁴⁴. Dans la toute première conférence du 8 novembre 1870, à laquelle assiste Nietzsche, Burckhardt émet une critique acerbe contre la philosophie idéaliste de Hegel qui prend souvent la forme d'une théodicée de l'histoire comme incarnation des moments de l'évolution de l'esprit qui « subordonne, maîtrise et supprime l'élément négatif (en langage vulgaire : le mal).⁴⁵ » Selon Burckhardt, les philosophes oublient souvent que le passé existe pour lui-même avant nos efforts de le réapproprier :

Ce qui est grave, c'est que [les philosophies de l'histoire] prétendent en général retracer les phases d'un dessein universel et, comme de telles philosophies ne peuvent s'affranchir des théories préconçues, elles sont totalement déformées par les idées dont leurs auteurs ont été imprégnés [...] Les philosophes ne sont d'ailleurs pas seuls à s'imaginer faussement que notre époque représente la somme de tous les âges révolus (ou peu s'en faut) et à ne considérer les siècles écoulés que par rapport à nous⁴⁶.

⁴² Marie-Jeanne Heger-Étienvre, « Jacob Burckhardt et la vie intellectuelle bâloise » dans *Relire Burckhardt, op. cit.*, p. 153.

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Correspondance II. Avril 1869 – Décembre 1874*, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Jean Bréjoux et Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1986, p. 145. Traduction modifiée.

⁴⁴ *Ibidem*. Nietzsche dira avec sarcasme de la toute première conférence publique « sur la grandeur de l'histoire » que Burckhardt « a présenté la philosophie de l'histoire de Hegel en des termes tout à fait digne du jubilé » célébrant le centenaire de Hegel, né le 27 août 1770.

⁴⁵ Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, trad. Sven Stelling-Michaud, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 8.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

L'histoire n'a pas de genèses et encore moins de visées eschatologiques et c'est pourquoi les philosophies de l'histoire prêtent souvent le flanc à l'oubli de l'irréductible contingence de l'agir humain. De plus, l'erreur d'une vision de l'histoire ancrée sur un idéal de progrès est que, par une certaine vanité très humaine, notre époque nous paraît toujours supérieure à celles qui l'ont précédée, ne serait-ce que parce qu'elle donnerait l'impression que l'on va, « ridicule prétention, au-devant de la perfection de l'esprit et des mœurs⁴⁷ ». Nous nous leurrions en croyant au progrès – cette fiction de la modernité que Nietzsche qualifiera de fausse *puisque* moderne⁴⁸ – au moment même où nous croyons pouvoir devancer ou nous extraire de notre perspective sur le passé. L'effort d'interprétation, aussi lucide soit-il, est historique et donc précédé par le matériau qui le rend possible, indépendamment de toute genèse ou de tout *telos*, en un mot, de toute théodicée. Est-ce trop céder au relativisme historique ? Burckhardt répondra que « le doute véritable a certainement sa place dans un monde dont nous ignorons le début et la fin et dont le milieu est en perpétuel mouvement⁴⁹. » Il n'en demeure pas moins que, tout en récusant *toutes* les philosophies de l'histoire, Burckhardt n'en émet pas moins une, bien qu'elle soit minimale. Cette philosophie de l'histoire partant de l'exclusion du début et de la fin tolère le doute comme moment inéluctable de la réappropriation herméneutique de contenus historiques. Sur ce, Burckhardt ajoute « [qu'il] se pourrait par exemple qu'il y eût dans Thucydide un fait d'une importance capitale qui ne sera découverte que dans cent ans.⁵⁰ » Cette réinterprétation est rendue possible par les avancées de la science historique. Un autre trait de cette philosophie de l'histoire burckhardtienne est sa concession à un certain réalisme qui n'est pas pour autant naïf : si ce sont les spécialistes qui mettent en pratique l'historiographie, cette histoire a une existence qui ne dépend pas d'eux. Il y a certes une certaine tension entre ce réalisme historique et l'aspect existentiel de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 251.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, trad. Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, 2016, §4, p. 16. « L'humanité ne représente nullement une évolution en mieux, en plus fort, en plus haut, au sens où on le croit maintenant. Le « progrès » n'est qu'une idée moderne c'est-à-dire une idée fausse. »

⁴⁹ Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

l'enseignement de l'historien et Nietzsche sera le premier à le lui reprocher dans la seconde *Considération inactuelle*.

Nietzsche s'intéresse en fait peu à l'histoire universelle telle qu'envisagée par Burckhardt, surtout dans la structure qui voudrait que tout rapport historique émerge de trois pôles essentiels : la religion, la culture et l'état. Pour l'historien, sous des conditions idéales, la religion est ce qui donne une impulsion à l'art et la culture, la culture ce qui exprime le besoin spirituel de l'être humain et, finalement, l'État l'instance qui bat en brèche les excès de l'expression religieuse qui contraignent le bon développement de la culture. Si ce point précis, à savoir l'applicabilité universelle de principes historiques, devient un point de partage entre les deux penseurs à mesure que la pensée de Nietzsche évolue⁵¹, l'influence burckhardtienne sur l'œuvre du philosophe est néanmoins incontournable. Un élément de convergence entre l'historien et le philosophe est que l'histoire est le fait des grands hommes qui forment une « exception dans l'histoire universelle ⁵² ». Quel critère les distingue de leurs contemporains ? Burckhardt dira que c'est leur « irremplaçabilité » qui fait d'eux de grands hommes, quand bien même l'on pourrait croire que la Russie aurait pu produire un autre Pierre le Grand ou Gênes un autre Christophe Colomb, « si Raphaël était mort au berceau, la *Transfiguration* n'eût pas été peinte.⁵³ » L'artiste-créateur est donc ici le grand homme *par excellence*.

Certes, bien que Burckhardt ait longtemps hésité à répondre de son influence sur son jeune collègue, Nietzsche croyait en une congruence entre sa propre pensée esthétique et politique et celle de l'historien suisse. Il serait difficile de surestimer l'impact de la rencontre entre Burckhardt et Nietzsche sur le philosophe dès 1869, année à laquelle celui-ci accéda à sa chaire de philologie classique

⁵¹ Dorian Astor, *Nietzsche*, Paris, Gallimard, 2011, p. 166. Dans sa biographie de Nietzsche, Dorian Astor marque, à juste titre, l'émancipation de Nietzsche à l'égard de Burckhardt et de Friedrich Ritschl sur la question même de la possibilité d'une science historique à prétentions d'universalité et de son enseignement démocratique.

⁵² Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, *op. cit.*, p. 228.

⁵³ *Ibid.*, p. 211.

à l'Université de Bâle. Celui-ci ira même jusqu'à dire, dans une lettre à Seydlitz du 26 octobre 1886, que les « seuls lecteurs » de son *Par-delà bien et mal*, à bien des égards l'œuvre fondamentale de sa pensée, seraient Jacob Burckhardt et Hippolyte Taine⁵⁴. Cette influence de Burckhardt sur Nietzsche se mesure également sur le plan de l'évolution de la conception de la Renaissance chez ce dernier dont la bibliothèque personnelle contient deux exemplaires de *La Civilisation de la Renaissance*, toutes deux datées de l'année de leur rencontre. Le jeune professeur reprit le thème du génie italien comme condition nécessaire à la fin du joug médiéval sur le talent individuel dans son premier cours de philologie classique de 1871 intitulé « La découverte de l'Antiquité en Italie »⁵⁵. Durant leurs promenades à Bâle, Burckhardt et son jeune collègue avaient trouvé un intérêt commun dans la pensée de celui qu'ils nommaient affectueusement « notre philosophe⁵⁶ », c'est-à-dire Arthur Schopenhauer. Avec Richard Wagner, Schopenhauer s'est avéré une influence déterminante dans l'élaboration de la première renaissance de Nietzsche qu'il mit en scène dans *La Naissance de la tragédie*.

Les renaissances de Nietzsche

S'il y a lieu de parler d'une pluralité de renaissances chez Nietzsche, c'est qu'autant sa vie que son œuvre sont traversées par des renaissances comprises en tant que jalons historiques, passés et à venir, mais aussi en tant que renouvellements génétiques de sa propre pensée. À travers ces renaissances, les deux questions qui le lient à un historien de l'art comme Aby Warburg concernent avant tout le sens éminemment personnel que devrait prendre la mémoire et la manière dont l'histoire perdue peut être réactivée et mise au service de la vie. En mesurant la distance parcourue par Nietzsche dans sa première évaluation de la Renaissance italienne dans *La Naissance de la tragédie* jusqu'à celle qu'il produira durant la période de sa maturité, notamment sous l'influence de Burckhardt, on constatera une

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Correspondance V. Janvier 1885 - Décembre 1886*, éd. Giorgio Colli etazzino Montinari, trad. Jean Lacoste, Paris, Gallimard, 2019, p. 235. Traduction modifiée.

⁵⁵ Martin A. Ruehl, *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination*, *op. cit.*, p. 71-73.

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Correspondance II*, *op. cit.*, p. 145.

renaissance de sa pensée au contact de la latinité du Sud. *La Naissance* traite d'un problème qui devait inévitablement sortir son auteur du cadre strict de la philologie parce que le matériau sur lequel se base son étude est limité aux « lambeaux épars de la tradition antique⁵⁷ ». Grâce à ce problème, à savoir la genèse de la tragédie attique et l'effacement de cette première naissance par la naissance de la philosophie socratique, Nietzsche perçoit deux pulsions à la source du continuel développement de l'art. Cette origine double (*Duplicität*) située sur un plan psychophysiologique se décline en pulsions apollinienne et dionysiaque. L'onirique apollinien est le propre de l'art visuel alors que l'ivresse de Dionysos est à l'origine de la musique. Dans sa vision apollinienne, l'homme est « artiste accompli⁵⁸ » en ce qu'il rêve et peut interpréter ses rêves, alors que, prenant forme aux coups de burin du sculpteur dionysiaque il devient « œuvre d'art⁵⁹ ». Scindée entre un agir et un pâtre, l'image utilisée par Nietzsche est révélatrice de la vérité du jeu entre ces deux pulsions ; elles ne sont que deux points de vue sur un même phénomène. Le vacillement entre ces deux moments, l'un étant le levier de l'autre, s'effectue selon une aptitude à la maîtrise de soi qui, lorsque perdue dans une extase dionysiaque, porte l'homme à rejoindre l'un-originaire (*Ur-Einen*) derrière le voile de *mâyā*⁶⁰ – nom que Schopenhauer donne à la limite *de jure* infranchissable de la représentation dans la philosophie transcendante kantienne⁶¹. D'après l'historien Rüdiger Safranski, bien que le philosophe ait voulu dépasser une relation exclusivement de confrontation entre les éléments apolliniens et dionysiaques, l'idée d'un

⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015, §7, p. 129.

⁵⁸ *Ibid.*, §1, p. 102.

⁵⁹ *Ibid.*, §1, p. 106.

⁶⁰ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, Presses universitaires de France, 2006, §52, p. 1189. Ainsi, au-delà de la limite de la représentation phénoménale comme limite de la connaissance qu'avait tracée Schopenhauer à la suite de Kant, Nietzsche situe un principe métaphysique qui n'est pas à assimiler à la volonté nouménale de Schopenhauer, terme par rapport auquel il se distancie en l'employant souvent entouré de guillemets. Il n'en demeure pas moins que le statut privilégié de la musique relève de l'influence ubiquiste de la pensée de Wagner et Schopenhauer dans cette première grande œuvre ; la musique était, pour le philosophe du *Monde comme volonté et comme représentation*, le plus puissant de tous les arts en ce qu'elle est « l'expression directe de la volonté elle-même ». Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, §16, p. 183. Nietzsche dira d'ailleurs de Schopenhauer qu'il a été le « seul parmi les grands penseurs » à avoir thématiqué, avec sa volonté nouménale, le gouffre béant entre l'apollinien et le dionysiaque.

⁶¹ *Ibid.*, §7, p. 134. À titre d'exemple, Nietzsche nous rappelle qu'en cela, Hamlet devient un homme dionysiaque dès qu'il porte un « regard vrai sur l'essence des choses » par-delà ce que les autres personnages de la pièce éponyme sont en mesure de saisir leur vraie nature.

caractère fondamentalement agonal de la culture grecque ne lui aurait été indiquée par nul autre que Jacob Burckhardt⁶². Ainsi, l'apollinien et le dionysiaque ne sont pas expressément en opposition l'un l'autre ou même dissociable, car si la musique représente une réitération dionysiaque du monde, l'effet du rêve apollinien transpose et décharge (*Entladung*) cette musique en une image onirique de nature symbolique. L'apollinien est un élément essentiel à cette dynamique qui vient « nous soulager du poids de l'oppression et de la démesure dionysiaque⁶³ ».

Dans la *Naissance de la tragédie*, la métaphysique est poussée à son dernier rempart, située à la convergence de deux pulsions esthétiques qui agissent avant même « l'intermédiaire de l'artiste humain⁶⁴ ». L'artiste de génie dépasse le stade du « je » des subjectivités modernes pour ne devenir que l'unique « soi » en harmonie avec le cœur du monde⁶⁵. De cette vérité, à savoir que l'artiste humain n'est que le médium à travers duquel s'expriment deux pulsions artistiques fondamentales⁶⁶, Nietzsche dira qu'elle nous humilie *et* nous élève (*Erniedrigung und Erhöhung*). Excentrés par rapport à l'art, nous ne pouvons plus voir en lui un accessoire à notre formation, mais l'expression de forces qui n'ont, au fond, jamais dépendu de nous⁶⁷. Tout se passe comme si la présence harmonieuse des archétypes apollinien et dionysiaque de l'artiste ne pouvait être, pour le philosophe, qu'une particularité du peuple grec. Ce n'est pas tant que les Grecs auraient la mainmise exclusive sur l'élément dionysiaque – à ce

⁶² Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biographie d'une pensée.*, trad. Nicole Casanova, Paris, Actes Sud, 2019, p. 78.

⁶³ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, §21, p. 220.

⁶⁴ *Ibid.*, §2, p. 106.

⁶⁵ *Ibid.*, §5, p. 121. Voir également Schopenhauer sur le génie dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, §36, pp. 1108-1109. Schopenhauer dira de la connaissance intuitive propre au génie n'est « nullement constitué par les êtres individuels, mais par les idées platoniciennes qui s'expriment en eux ».

⁶⁶ Cf. Augustin Dumont, « „Der Verstand ist darin, wie ein naïver Teufel“. La philosophie de l'histoire de Nietzsche et la progressivité romantique », L. Carré, G. Fagniez et Q. Landenne (dir.), *Philosophies allemandes de l'histoire*, Paris, Le Cercle herméneutique, 2019, p. 177 : « En effet, l'enjeu est justement de souligner quels instincts contradictoires ont présidé au jeu des acteurs, quels masques et quelles stratégies rhétoriques ont produit quels effets de sens – un sens irréductible à toute fixation définitive, par les acteurs eux-mêmes ou les interprètes de leur jeu. »

⁶⁷ Michèle Cohen-Halimi, « Comment peut-on être « naïf »? Une lecture de *La Naissance de la tragédie* », dans *Les Cahiers de L'Herne. Friedrich Nietzsche.*, dir. Marc Crépon, Flammarion, 2014, p. 223. Cet étonnement premier est permis par une philologie qui, comme la voulait Nietzsche, se mettrait au service de la philosophie : « Faire que les Grecs nous redeviennent étrangers avant même que nous tâchions de devenir grecs ».

titre ce dernier explique que les Babyloniens pratiquaient déjà les orgies des *sacaea* – mais chez ceux-là seuls cette fête devenait un moment de transfiguration et de délivrance universelles. À l'origine de la tragédie grecque, le chœur des satyres dionysiaques porte le spectateur à un sentiment d'unité surpuissant qui reconduit celui-ci à la nature⁶⁸. Toutefois, la réception moderne de la tragédie tend à surévaluer l'importance de l'action, qui n'est au fond qu'une vision, au détriment de l'effet du chœur sur le public comme l'unique réalité. La disposition architecturale des théâtres attiques avec ses gradins qui s'élèvent en arcs concentriques, explique Nietzsche, tend à brouiller les limites entre les spectateurs et le chœur. C'est le public tout entier qui est « ensorcelé⁶⁹ » (*verzaubert*) face au chœur dithyrambique qui s'érige face à lui tel un miroir qui l'identifie non pas à un moment de l'action, mais à la vie elle-même. C'est une « consolation métaphysique⁷⁰ » (*metaphysischer Trost*), dit-il par deux fois, que, malgré son issue, la tragédie nous rappelle que la vie tonne d'une puissance voluptueuse et indestructible, autant dans les soubresauts et que les remous son devenir. Sourdent ainsi ces deux pulsions, scindant l'histoire de la production artistique hellénique en quatre périodes de domination respective, jusqu'à leur union de courte durée dans la tragédie attique et le dithyrambe dramatique. Toutefois, l'apogée de la tragédie attique devait être de courte durée, car sa vigueur tenait de son éternelle jeunesse. Euripide, le héraut d'un socratisme esthétique, fût le premier à bâillonner l'expression du dionysiaque dans le théâtre grec au profit de la connaissance consciente relayée sous la forme de prologues didactiques et d'un *deus ex machina* qui sauve *in extremis* l'issue de la pièce de théâtre et l'ordre moral du monde. Or, la perte du Dionysiaque entraîne à sa suite la perte d'Apollon, témoignant de leur irréductible interdépendance⁷¹.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, « *La Vision dionysiaque du monde* » dans *Œuvres I*, éd. Marc de Launay pour La bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000, p. 165. Nietzsche développe ici ce qu'il avait déjà perçu dans son ouvrage inédit écrit deux ans avant la publication de *La Naissance de la tragédie*, *La Vision dionysiaque du monde*, où il dit que les fêtes de Dionysos ne font pas que conclure un pacte entre les hommes, mais « elles réconcilient aussi homme et nature. »

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, §8, p. 139.

⁷⁰ *Ibid.*, §7, p. 133 et §17, p. 188.

⁷¹ *Ibid.*, §10, p. 153. « Et parce que tu as abandonné Dionysos, Apollon lui aussi t'a abandonné ».

Nietzsche n'est toutefois pas tout à fait pessimiste dans son constat : quand bien même la vision théorique aurait signé sa victoire aux dépens de son prédécesseur tragique, il nous est permis d'espérer une *renaissance* de celle-ci (*dürfte auf eine Wiedergeburt der Tragödie zu hoffen sein*) pourvu que nous récusions les prétentions à une validité universelle de celle-là⁷². Rares seront cependant les artistes qui comme Shakespeare ou Wagner, pourront par la suite raviver la sagesse de Dionysos. Si l'on voulait voir un pareil retour du côté de la Renaissance italienne, il n'en est rien, car cette période est largement dépréciée sous la plume de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Pour lui, Raphaël est l'un des « artistes naïfs » auxquels il reproche de rester prisonniers de l'oubli de la vie diurne et donc dans le domaine de l'apparence. Si les artistes tragiques peuvent se targuer d'avoir surpassé les artistes naïfs, c'est que ceux-ci éludent le conflit entre la mesure de l'apparence et la démesure « barbare » de Dionysos. Paraphrasant Héraclite, Nietzsche rappelle dans son commentaire de la *Transfiguration* de Raphaël que « l'« apparence » est ici reflet de l'éternelle contradiction, du père des choses⁷³ ». Le plus grand peintre de la haute Renaissance est donc relégué au camp de la décadence artistique et de l'abandon du dionysiaque. Si la tragédie attique peut émerger de ses cendres, de même que l'Antiquité grecque plus largement, ce n'est donc plus la Renaissance italienne qui pourrait s'en porter garante, mais bien le peuple allemand et la reprise de ses mythes dans l'opéra wagnérien et la philosophie de Schopenhauer⁷⁴. Pas même Goethe et le regard nostalgique que porte son Iphigénie sur cette mère patrie hellénique, ni même Schiller, n'auront été en mesure d'accomplir ce que Schopenhauer, « tel un chevalier à la Dürer⁷⁵ », a réussi, à savoir raviver la vision tragique. Pourtant, dans sa reprise des

⁷² *Ibid.*, §17, p. 191.

⁷³ *Ibid.*, §4, p. 116.

⁷⁴ *Ibid.*, §16, p. 182. « Il me faudra bientôt désigner aussi par leur nom les puissances qui me semblent devoir assurer une *renaissance de la tragédie* (eine Wiedergeburt der Tragödie) – et qui sait quels autres bienheureux espoirs pour le caractère allemand. » et §20, p. 212, « Que nul ne cherche à ruiner notre croyance en une renaissance imminente de l'Antiquité hellénique (*die Wiedergeburt des hellenischen Altertums*) ; car c'est en elle seule que réside notre espoir de voir l'esprit allemand renouvelé et purifié par la magie du feu de la musique. »

⁷⁵ *Ibid.*, §20, p. 212. Alors qu'il passait les fêtes de fin d'année 1870 avec les Wagner, Nietzsche offrit à Cosima un exemplaire de ce qui devint *La vision dionysiaque du monde* et à Wagner une reproduction de la gravure de Dürer *Le Chevalier, la mort et le*

éléments dionysiaque et apollinien dans sa conférence de 1905 sur Dürer, Aby Warburg, comme on le verra, insistera surtout sur la dette de Dürer envers la Renaissance italienne. Le terme latinisant de « Renaissance » n'apparaît d'ailleurs qu'une seule fois dans l'ouvrage de Nietzsche alors qu'il lui préfère systématiquement le mot germanique « *Wiedergeburt* »⁷⁶. L'unique mention explicite de la Renaissance italienne concerne le *stilo rappresentativo* dont elle prépare l'émergence en fin du XVI^e siècle dans la Florence du comte de Bardi. À l'aurore de l'opéra moderne survient cette forme semi-déclamative régie par l'idée d'une « grossièreté profane et étrangère à la musique⁷⁷ » qu'il faille préférer au plaisir musical la rhétorique intellectuelle moralisante. Pour le philosophe nous faisons donc fausse route lorsque nous cherchons du côté de la Renaissance italienne et son opéra « parasitaire » une avenue en vue du retour de la vision tragique : elle trouve plutôt ses germes dans le choral luthérien⁷⁸ et les mythes allemands dans lesquels puise Richard Wagner⁷⁹. Grâce à Bach, Beethoven et finalement Wagner, l'esprit germanique ne sera plus « tenu en lisière par une civilisation romane⁸⁰ » qu'elle soit italienne ou française. Bien qu'il faille souvent renoncer à l'idée d'une rupture décisive entre *La Naissance de la tragédie* et les œuvres ultérieures de Nietzsche, il est incontesté que sur ce point précis, le philosophe qui dédiera son *Humain, trop humain* à Voltaire, abdiquera sans réserve toute sympathie pour une supériorité germanique.

diabla, à savoir la gravure à laquelle fait référence cet extrait de *La Naissance de la tragédie*. Voir Dorian Astor, *Nietzsche, op. cit.*, pp. 120-121.

⁷⁶ Cf. Thierry Gontier, « Nietzsche, Burckhardt et la « question » de la Renaissance », *Noesis*, Vol. 10, 2006, p. 52. « La tentative renaissante y est opposée au projet wagnérien d'une authentique *Wiedergeburt*, qui n'est pas simple copie ou reproduction, mais re-génération authentique de la civilisation antique à partir de sa source métaphysique et dramatique, l'esprit dionysien de la musique. »

⁷⁷ *Ibid.*, §19, p. 204.

⁷⁸ *Ibid.*, §23, p. 229. La musique de Wagner est héritière, dit Nietzsche, de la Réforme allemande, au cri de laquelle elle répond en cortège solennel des exaltés de Dionysos.

⁷⁹ Cosima Wagner, *Journal I 1869-1872*, trad. Michel-François Demet, Paris, Gallimard, 1977, p. 586. Dans son journal, Cosima Wagner avait noté un débordement furieux de la part de Richard Wagner le 2 avril 1872 qui fustigeait les effets néfastes de la Renaissance italienne sur le développement de l'esprit germanique : « À table [Richard Wagner] s'emporte au sujet de la Renaissance dont il affirme qu'elle a nuï immensément à l'évolution allemande ; cette époque, selon lui, a aussi peu pris au sérieux et compris l'Antiquité que l'avait fait le christianisme. »

⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.*, §19, p. 209.

Bien qu'elle dépasse le sujet de ce travail, la querelle qui suivit la publication de cette première œuvre, de laquelle dira Nietzsche dans son « Essai d'autocritique » de 1888 « quel livre *impossible*⁸¹ », devrait nous intéresser dans la mesure où elle ouvre la voie à la compréhension de la critique de la philologie chez Nietzsche et le rapport ambigu à l'histoire qui définit également sa réception de la Renaissance italienne. Un premier problème concerne le lectorat auquel un tel livre, partagé entre l'impulsion d'une philosophie créatrice et la rigueur mesurée de la discipline philologique, serait destiné⁸². Nietzsche, fort conscient des réticences d'un bon nombre de philologues aux innovations dans leur discipline, voulut éviter d'être mal reçu par ses condisciples en dédiant le livre à Richard Wagner, ce qui n'eut pourtant pas l'effet escompté. Ce qui est certain, c'est que le philosophe tout fait saut dissiper la confusion...⁸³ Dans tous les cas c'est qu'il sonne le glas d'une certaine approche philologique, mais ce geste doit être ici compris en tant que ce que Michèle Cohen-Halimi appelle une *anamorphose*, ou une destruction de la philologie en tant que discipline scientifique et historiciste suivie de son rétablissement en ce qu'elle pourrait se rendre au service de la vie⁸⁴. L'importance qu'accorde Nietzsche à une pratique philologique au service de la philosophie devrait être comprise ici dans la tradition historiographique burckhardtienne soulevée plus tôt : neutraliser les dogmes issus de la tradition philosophique signifie avant tout pour le philosophe de retracer leur contexte d'émergence et d'épanouissement. En restituant le sens littéral – cette tâche qui incombe à la philologie en tant que premier niveau de l'herméneutique – le philosophe peut excentrer l'homme des projections

⁸¹ Friedrich Nietzsche, « Essai d'autocritique » dans *Œuvres I, op. cit.*, p. 5.

⁸² Friedrich Nietzsche, « Lettre du 9 janvier 1872 à Erwin Rohde, dans *Querelle autour de « La naissance de la tragédie »* Écrits et lettres de Nietzsche, Ritschl, Rohde, Wilamowitz, Wagner, Paris, Vrin, 1995, p. 29. Il avoua à Rohde, dans une lettre du 9 janvier 1872, que le lectorat idéal de son livre risquerait de ne pas être à trouver parmi ses contemporains tant il craignait de se mettre à dos les philologues à cause de la musique, les musiciens à cause de la philologie et, finalement, les philosophes à cause de la musique et de la philologie. Ce geste de quête d'un lectorat de libres penseurs dont le musicien serait le porte-étendard ne fit qu'attiser l'acrimonie d'une part importante des philologues. Alors que l'un d'eux, le classiciste de l'école de Bonn Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, fustigea la « génialité chimérique » d'un jeune Nietzsche qui, selon lui, faisait fi de la probité historiographique, Nietzsche contribua lui-même en partie à l'essor de cette mécompréhension.

⁸³ Dorian Astor, *Nietzsche, op. cit.*, p. 138. Alors que son ami et philologue Erwin Rohde prit sa défense face aux détracteurs en soulignant le dépassement nietzschéen des cantons de la philologie traditionnelle, ce dernier le mit en garde « contre le danger d'accentuer la dimension philosophique de son texte, au détriment de la perspective historique.

⁸⁴ Michèle Cohen-Halimi, « Une philologie excentrique » dans *Querelle autour de « La naissance de la tragédie »*, *op. cit.*, p. 15.

anthropomorphiques factices qu'a produites la Modernité. Comme le souligne Thierry Gontier dans son article sur Nietzsche et Burckhardt, il serait cependant réducteur de voir l'évolution de la pensée de Nietzsche sur la question de la Renaissance selon un moment wagnérien suivi d'un second moment burckhardtien dans la mesure où la rencontre des deux penseurs à Bâle précède la publication de la *Naissance*⁸⁵. Plutôt, il faut comprendre comment la critique nietzschéenne de la Renaissance italienne dans ce premier grand ouvrage contenait déjà en germe les raisons pour lesquelles il décidera de faire retour sur elle avec un ton moins cinglant, au point même de dire dans son *Antéchrist* que sa question à lui est celle que pose la Renaissance (*meine Frage ist ihre Frage*)⁸⁶.

Le noyau de vérité de la première critique de la Renaissance concerne ici le rapport que tout individu peut entretenir avec la mémoire collective : si Nietzsche attribue à la Renaissance italienne une relation fautive et « idyllique » avec le passé antique, c'est que plutôt que de raviver les valeurs de la haute culture grecque, elle ne fait que reproduire les conditions qui ont mené à leur perte. Quoique les réponses qu'ils donnent à cette question varie en fonction de leur discipline respective et leur vision, Burckhardt, Nietzsche et à leur suite Warburg se demanderont ce que serait un rapport authentique avec le passé révolu. Pour Burckhardt, cette question le mène à déprécier le présent qui ne peut pas être à la mesure de la gloire antique. Pour Nietzsche, l'histoire et les hautes cultures l'intéressent dans la mesure où elles sont génératrices de valeurs – la *virtù* machiavélienne et son individualisme étant un exemple de valeurs proprement renaissantes⁸⁷. Pour Warburg, finalement, l'orientation que prend sa réponse est à la fois iconographique, symbolique et psychologique ; les images et symboles antiques resurgissent dans des contextes variés et il incombe à une science de la culture de porter l'oreille à la

⁸⁵ Thierry Gontier, « Nietzsche, Burckhardt et la « question » de la Renaissance », *op. cit.*, p. 49. « Au-delà de l'opposition un peu simple entre une période « wagnérienne » et une période « burckhardtienne », il faut voir un rapport toujours complexe, fait d'emprunts et d'écarts, à la sociologie de l'historien de Bâle. »

⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, trad. Éric Blondel, Paris, Garnier Flammarion, 1996, §61, p. 131.

⁸⁷ Cf. Don Dombowski, *Nietzsche's Machiavellian Politics*, Londres, Palgrave Macmillan, 2004, p. 139.

manière dont tout un pan de la culture se réapproprie des pratiques dont la mort avait été signée. Revenons toutefois à la seconde position de Nietzsche en ce qui concerne la Renaissance.

Dès la seconde *Considération inactuelle* de 1874 intitulée *De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*, un fléchissement considérable est perceptible quant au lieu de la Renaissance italienne dans la pensée de Nietzsche. À l'une des questions centrales de cette œuvre, à savoir « que l'homme retire-t-il de la connaissance et de l'étude du passé monumental ? », il répond qu'avant tout l'étude historique permet de voir la grandeur d'un passé révolu et que ce qui a jadis été possible pourrait très bien l'être à nouveau. Cette réponse ne va pas de soi dans la mesure où, tout en reprenant cette potentialité de l'étude historique, Nietzsche veut saper les fondements d'un historicisme qui a produit, surtout dans l'Allemagne des héritiers de l'historien Leopold von Ranke, le « flâneur raffiné des jardins du savoir⁸⁸ » rongé par sa culture historique. Pour combattre le marasme de l'esprit germanique de son époque, Nietzsche rappelle qu'une « poignée d'hommes⁸⁹ » (*Hundert-Männer-Schaar*) ont autrefois permis l'essor de la civilisation renaissante italienne en mettant l'histoire au service de la vie. C'est une sensibilité à l'égard d'un devenir historique qui implique toujours déjà l'être humain qui guida les Italiens de la Renaissance « et éveilla de nouveau chez leurs poètes l'antique génie italique », et à Nietzsche d'ajouter, en citant Burckhardt, « pour merveilleusement prolonger l'écho de la harpe immémoriale⁹⁰ ». Pour un antimoderne comme l'historien bâlois, cette attitude traditionaliste permettait de s'extraire de « la réalité rude et modeste, voire misérable⁹¹ » de son présent. Or Nietzsche rappelle que si tout ce qui a trait au passé devient aux yeux de ces traditionalistes également vénérables (*als gleich ehrwürdig*), il en vient le risque de nier une valeur à toute innovation et de momifier la vie. La vérité du traditionalisme

⁸⁸ Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » dans *Œuvres I, op. cit.*, p. 499.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 511.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 516.

⁹¹ *Ibidem.*

historiographique est l'impératif selon lequel l'homme ne doit plus être l'esclave de son présent⁹², sans pour autant que, par ressentiment réactionnaire, le passé ne devienne le fossoyeur de ce même présent. L'historicisme transforme la vertu de la connaissance historique en une vertu hypertrophiée asséchant les racines de la vie. La philologie et l'historiographie peuvent devenir des disciplines adjuvantes à notre formation pourvu que nous soyons capables de délimiter un horizon historique utile à l'action hors duquel tout objet d'érudition serait placé sous le signe de l'oubli, le seul garant de la vigueur vitale. À ce titre, Nietzsche souligne que si par quelque magie cette encyclopédie ambulante qu'est l'homme moderne gavé d'une « masse énorme de connaissance indigeste⁹³ » par la science historique se trouvait transporté à l'époque des Grecs, il les trouverait fort probablement peu cultivés. Cette utilisation d'un champ sémantique de la digestion en ce qui concerne l'acquisition de connaissances sert à rappeler que n'est utile à l'homme qu'une connaissance qu'il peut s'approprier et métaboliser dans la réhabilitation d'une intelligence du corps. Selon Mazzino Montinari, l'utilité et les inconvénients de l'histoire s'expliquent chez Nietzsche en fonction de l'équivocité du terme allemand « Kultur », à la fois comme civilisation – par exemple tel que Burckhardt l'emploie dans le titre de sa *Civilisation de la Renaissance en Italie* – et comme culture⁹⁴. L'homme docte allemand dont on « farcit⁹⁵ » la tête de culture n'est pas apte à porter le flambeau civilisationnel tel que l'avait jadis porté l'Italien ou le Français de la « civilisation latine » et pour Nietzsche si l'on peut parler de culture allemande, il n'y a pas lieu de parler d'une civilisation germanique.

Autant pour Nietzsche que Burckhardt, l'histoire est le fait de ces individus irremplaçables qui font bousculer – souvent par la force brute – l'ordre existant des choses. Dans la section 26 du premier

⁹² Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., §11, pp. 156-157. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche définit la « sérénité de l'esclave » en tant que la tendance qu'ont les hommes à ne vaquer que du présent : « c'est la sérénité de l'esclave [...] qui n'estime rien davantage, dans le passé ou le futur, que le présent. »

⁹³ Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » dans *Œuvres I*, op. cit., p. 521.

⁹⁴ Mazzino Montinari, *Friedrich Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 62. Montinari explique également que ce rapport à la notion de *Kultur* est le résultat des cours de Burckhardt auxquels avait assisté Nietzsche.

⁹⁵ Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » dans *Œuvres I*, op. cit., p. 569.

tome d'*Humain, trop humain* publié en 1878, Nietzsche reprend explicitement le topos burckhardtien de l'homme violent⁹⁶ (*Gewaltmensch*) en tant que moteur de la renaissance de phases antérieures de l'histoire : « Il arrive qu'apparaissent des esprits abrupts, violents (*gewaltsame*) et entraînants, mais tout de même arriérés, qui ressuscitent par enchantement une phase révolue de l'humanité⁹⁷ ». Le point de partage entre les deux penseurs apparaît également ici ; le passé n'est pour Nietzsche nullement doté de valeur en soi et les tentatives de le réactiver ne sont pas toujours ou également dignes d'être louées. Il se pourrait même que le caractère intempestif de la récupération mémorielle voue une telle tentative à sa perte, comme fut le cas de la Renaissance italienne, ce « printemps précoce presque aussitôt brûlé par les neiges⁹⁸ ». Pourtant, celle-ci, au moment même de son échec, nous apprend qu'il est possible d'utiliser l'histoire afin de générer de nouvelles valeurs et de voir à l'émergence de l'individu à venir. L'homme violent de la Renaissance mis en scène sous la plume de Burckhardt intéresse Nietzsche dans la mesure où il permet d'entrevoir d'autres relations possibles avec le passé que celui exercé par l'homme docte allemand décrié dans la *Seconde considération*. En bref, plutôt que de devenir un autre modèle historique à émuler, la Renaissance italienne permet de montrer que d'autres avenues sont possibles – l'une des principales leçons du perspectivisme nietzschéen.

Plutôt que de vouloir marquer une rupture radicale entre la première pensée de Nietzsche, sous l'influence de Wagner et de Schopenhauer, et une seconde pensée après la rupture avec Wagner, il faut souligner ce que signifie dans l'évolution de la pensée du philosophe le changement de cap sur la question de la Renaissance italienne. Plus intéressant que la réhabilitation de celle-ci, sous l'influence

⁹⁶ Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, trad. mod. p. 125. Burckhardt avait utilisé ce vocabulaire autant pour décrire les condottieri de la Renaissance italienne que ses humanistes. Parmi ceux-ci on retrouve, par exemple, l'humaniste et architecte Génois du XV^e siècle Leon Battista Alberti que l'historien qualifie d'« un de ces hommes violents » (*eines jener Gewaltmenschen*) de ce siècle. Dans l'une des deux copies du livre de Burckhardt en sa possession, Nietzsche avait souligné le mot « Gewaltmenschen » voir *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination*, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁷ Friedrich Nietzsche, « Humain, trop humain I » dans *Œuvres II*, éd. Marc de Launay pour La bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, §27, pp. 37-38.

⁹⁸ *Ibidem*.

de Burckhardt, demeure pour nous le dépassement de la Renaissance en tant que simple période historique pour devenir un concept opératoire dans la pensée de Nietzsche⁹⁹. Ce concept devient chez lui une arme contre une identité germanique de plus en plus chauvine et autarcique. En cela, l'usage que fait Nietzsche de la Renaissance permet de comprendre les différences entre la manière dont un philosophe et un historien de la culture comme Burckhardt et à sa suite Warburg traitent la matière historique. Certes, Warburg utilisera l'apollinien et le dionysiaque comme outils heuristiques des forces contradictoires en jeu dans l'influence de l'Antiquité. Mais la rigueur empirique de la science de la culture demande que tout penseur s'abstienne d'instrumentaliser l'histoire à des fins philosophiques qui la dépassent.

⁹⁹ Voir Christophe Bouriau, *Nietzsche et la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p.8. Dans son ouvrage sur le rapport entre Nietzsche et ladite période historique, Bouriau dit à juste titre que pour le philosophe la Renaissance est plus qu'une période historique déterminée et devient un concept opératoire au sein de sa pensée.

Chapitre 2 – Aby Warburg, historien de l'art

Aby Warburg lecteur de La Naissance de la tragédie

La lecture de *La Naissance de la tragédie* marque profondément l'historien de l'art Aby Warburg, car elle fournit à sa saisie psychologique de la production artistique deux pôles pulsionnels – à savoir le dionysiaque et l'apollinien – qui seront d'une utilité inestimable à ses analyses d'artistes et d'œuvres d'art. C'est dans une présentation, en l'occasion de la 48^e rencontre du cercle des philologues allemands à Hambourg au début octobre 1905, que Warburg intégrait audacieusement les pulsions nietzschéennes dans son étude sur le gestuel pathétique en tant qu'élément constitutif du style de Dürer. Il était fort conscient du caractère contingent, « subjectivement déterminé par l'esprit du temps », de la mise en avant d'Apollon et de Dionysos au sein du panthéon grec, car « chaque époque n'est capable de voir que les symboles de l'Olympe qu'elle peut reconnaître et assimiler grâce au développement de ses organes visuels intérieurs. Nous, par exemple, nous avons appris de Nietzsche à voir Dionysos.¹⁰⁰ » Les éléments dionysiaque et apollinien permettent tout de même à Warburg une heuristique interprétative qui rend compte d'une influence duelle dans la formation artistique renaissante. Particulièrement emblématique des intérêts de recherche de l'historien de l'art, cette présentation sur « Dürer et l'Antiquité italienne » a comme objectif, comme son titre l'indique, d'illustrer la rencontre du Sud et du Nord par le biais de l'atelier de Mantegna et d'Antonio Pollaiuolo¹⁰¹. Warburg propose à ses auditeurs une approche inédite du « retour de l'Antiquité dans la civilisation moderne¹⁰² », thème central à notre propos. Ce retour est régi par une influence à « double face » de l'Antiquité (*doppelseitigen*

¹⁰⁰ Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Cité dans Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁰¹ Katherine Crawford Luber, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 67-68. Selon Luber c'est directement en raison et sous l'influence de *La Civilisation de la Renaissance en Italie* de Burckhardt que de nombreux historiens germanophones dès 1865, dont G.F. Waagen, Hermann Grimm et surtout Moritz Thausing dans sa monographie, ont avancé des hypothèses spéculatives, exagérant l'influence de la Renaissance vénitienne et italienne sur l'œuvre de Dürer – Warburg suivrait ici cette tradition.

¹⁰² Aby Warburg, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne » dans *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 161, *Werke*, p. 177.

Einfluß der Antike) dans la formation du style. Si le mot double peut prêter à confusion en français, Nietzsche dans son emploi de « *Duplicität* » (ou duplice dans le sens étymologique en français) et Warburg dans celui de « *doppelseitigen* » insistent toujours sur l'interdépendance et la co-originarité des pulsions en jeu.

Dans le livre XI de ses *Métamorphoses*, Ovide présente Bacchus qui, furieux d'avoir perdu en Orphée le chantre qui célébrait ses mystères, punit néanmoins ses Ménades pour l'avoir rossé et cogné à coups de thyrses avant de déchiquter son corps et disperser çà et là ses dépouilles sur le rivage de Lesbos¹⁰³. C'est cette scène dionysiaque, modulée par la *Fabula di Orfeo* (1479) du poète et érudit florentin Ange Politien, qui participe des influences à l'œuvre dans la gravure de la *Mort d'Orphée* (1494) de Dürer. Plus encore, c'est en lien avec cette représentation d'Orphée – qui figure dans une position d'effroi et de parfaite vulnérabilité avec une main et un genou à terre – que Warburg fit la première mention publique du terme et concept *Pathosformel*¹⁰⁴. Dans ce geste, comme l'explique Philippe Despoix, l'historien de l'art voyait une réminiscence calquée sur la gestuelle antique. Par ce terme, Warburg voulait rendre compte de l'association entre les gestes, souvent exagérés, des figures symboliques aux émotions que l'on trouve à travers des expressions culturelles de toutes sortes¹⁰⁵. Nous reviendrons à cette notion d'importance capitale dans le prochain chapitre. Autant sur un plan historique qu'imaginaire la médiation italienne est essentielle aux yeux de Warburg pour comprendre la reprise des thèmes païens dans l'œuvre de Dürer. Les frères Pollaiolo, à titre d'exemple, en faisant entrer les exploits d'Hercule dans le palais Médicis, avaient fait de celui-ci un « symbole idéalisé du surhomme déchaîné¹⁰⁶ » (*Symbol entfesselter Übermenschlichkeit*). Ce renvoi au surhomme nietzschéen peut paraître surprenant dans la mesure où Warburg, durant son temps à Florence, avait en horreur ces

¹⁰³ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, Livre XI, 1-69, p. 350-2.

¹⁰⁴ Philippe Despoix, « Re-produire, sérier, nommer les empreintes de pathos : geste intermédiaire et « concept-dispositif » chez Aby Warburg », dans *Communication et langages*, no. 208-209, juin-septembre 2021, p. 176.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁶ Aby Warburg, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne » dans *Essais florentins, op. cit.*, p. 163, Werke, p. 179.

« surhommes en vacances de Pâques », soit ces amateurs d'art en provenance du Nord qui reprenaient la version popularisée de la thèse burckhardtienne selon laquelle la Renaissance italienne serait le triomphe du « parfait scélérat, l'homme sans lien ni scrupules, que l'on identifiait ensuite au « surhomme » de Nietzsche.¹⁰⁷ » Il faut voir que l'ire de l'historien est avant tout dirigée vers la reprise des idées de Nietzsche par ces esthètes qui par leurs déformations de la pensée du philosophe ternissent malgré eux l'idéal de probité historique nietzschéenne.

La médiation méridionale de l'Antiquité et la vivacité qui lui est propre ne sont pas reprises passivement par Dürer dans son actualisation du mythe païen : il lui oppose la tranquille sérénité et la « résistance instinctive du citoyen de Nuremberg¹⁰⁸ ». Il serait cependant hâtif d'apparier, d'un côté, la mesure apollinienne et la germanité et, de l'autre, la démesure dionysiaque et la romanité, car Dürer a pu trouver l'idéal de la lucidité apollinienne dans l'Apollon de Belvédère et le canon de Vitruve. Ainsi, Warburg explique par une psychologie du style la réception de Dürer d'une exagération gestuelle annonçant le baroque et de quelle manière l'Antiquité grecque est passée, chemin faisant, d'Athènes à Rome, de Mantoue à Florence pour finalement atteindre son *terminus ad quem* « dans l'âme d'Albert Dürer¹⁰⁹ ». Par cette psychologie, Warburg a voulu faire ce que Burckhardt ne serait pas parvenu à faire, car au-delà des horizons de recherches de ce dernier, à savoir expliquer comment une réappropriation du passé peut être possible sans recourir à un mimétisme passif ou direct. L'ivresse dionysiaque que Dürer cherchera à éviter dans sa maturité, quant à elle, serait visible dans le « maniérisme baroque et antiquisant du mouvement » même si son œuvre demeurerait peu appréciée chez la jeune génération de peintres vénitiens en raison du rejet explicite du « pathos décoratif¹¹⁰ » par le Nurembergeois. Tout en puisant chez Nietzsche les éléments explicatifs pour la compréhension de la réception des mythes

¹⁰⁷ Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle, op cit.*, p. 108.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 163-164.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 164.

païens chez Dürer, Warburg se permet néanmoins une objection aux analyses du philosophe. En effet, dans sa copie annotée de *La Naissance de la tragédie*, il critiquait déjà le fait que Nietzsche n'ait pas su maintenir une distance scientifique par rapport à son sujet d'étude¹¹¹. Si l'héritage de Burckhardt est d'emblée assez facile à définir dans l'œuvre de Warburg, l'influence de Nietzsche demeurera toujours pétrie d'ambiguïtés, d'un aveu d'affinité, voire d'admiration, toujours suivi de quelques réserves. Tout en constatant, dans une note de son *Tagebuch*, qu'une iconographie stylistique de la mort d'Orphée relève directement du problème nietzschéen de *La Naissance de la tragédie*, Warburg souligne que le jugement sévère du philosophe en ce qui concerne le *stilo rappresentativo* italien relève d'une méconnaissance des données de l'anthropologie et du folklore¹¹².

Savoir bien régler son séismographe

Dans le discours de clôture de son séminaire d'été sur Jacob Burckhardt prononcé le 27 juillet 1927, Aby Warburg paie une dette intellectuelle à l'endroit de deux de ses maîtres à penser, à savoir Jacob Burckhardt et Friedrich Nietzsche – l'un ne pouvant être compris qu'à la lumière de l'autre (*Wir müssen sie sich gegenseitig beleuchten lassen*¹¹³). Cet acte de reconnaissance, bien qu'exemplaire, devrait être lu dans un contexte plus large qui rende compte de l'impact monumental qu'ont eu Burckhardt et Nietzsche sur toute une génération d'intellectuels et leur manière insigne d'aborder l'histoire et la mémoire culturelle européenne. Dans ce court texte, Burckhardt et Nietzsche sont présentés en tant que deux versants de la figure prophétique presque aux antipodes l'un de l'autre. Ils sont pour Warburg des séismographes capables de recevoir et de vibrer en résonance à des ondes mnésiques issues des régions d'un passé insaisissable pour le commun des mortels, soit de la « strate enfouie des faits

¹¹¹ Roland Recht, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg » dans Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, trad. Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 22.

¹¹² Entrée du *Tagebuch* du 9 décembre 1905, cité dans Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 178 n. 40.

¹¹³ Aby Warburg, *Werke*, éd. Martin Tremml, Sigrid Weigel et Perdita Ladwig, Berlin, Suhrkamp Verlag, p. 696.

disparus¹¹⁴ ». Il insiste sur ces résonances ésotériques : Burckhardt aurait agi tel un véritable nécromant en faisant revivre un passé perdu. Toutefois, depuis sa tour de voyant professoral, l'historien bâlois qui n'avait selon Warburg que l'humble ambition d'être un « modeste enseignant » (*einfa cher Lehrer*) avait finalement maintenu une certaine distance vis-à-vis de son objet d'étude depuis sa tour de voyant professorale. Il est intéressant de souligner qu'ici Warburg semble saisir un trait fondamental de l'approche de Burckhardt dont le commentateur contemporain Wilhelm Schlink rend également compte ; pour l'auteur du *Cicerone*, l'historien de l'art est avant toute chose un pédagogue¹¹⁵. Burckhardt est également comparé à la figure mythique du veilleur Lyncée qui, selon un passage du *Faust* de Goethe était « né pour voir, payé pour observer » autant le lointain que l'avoisinant. Grâce à l'historien, le substrat perdu de la vie collective passée est ramené au jour et le travail historiographique lui permet de jeter une nouvelle lumière sur celui-ci. Plus encore, son travail selon Warburg n'est pas sans invention dans la mesure où cette réflexion a lieu sur « un pan de vie élémentaire qui n'était pas là auparavant ». L'homme des Lumières qu'était l'historien bâlois savait cependant se méfier de ces formations et des risques qu'elles pouvaient entraîner. Que le travail mnésique du séismographe, philosophe ou historien, comporte un certain danger est une suite logique des leçons tirées par l'approche de Burckhardt et Nietzsche dans leurs études et utilisations de l'histoire ; les deux maintiennent que la réactivation du passé n'est jamais une activité passive et demande une interprétation qui met en jeu l'existence de celui ou celle qui tend l'oreille aux mouvements mnésiques.

C'est dans ce cadre que l'historien de l'art pense le lien entre Burckhardt et Nietzsche lorsqu'il pose la question du rôle que celui-là aurait joué dans la vie du philosophe. Warburg met ici en scène l'effondrement de Nietzsche à Turin après qu'il s'est jeté au cou d'un cheval battu violemment par un

¹¹⁴ Aby Warburg, « Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt » trad. Diane Meur dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, No. 68, été 1999, p. 21.

¹¹⁵ Wilhelm Schlink, « Jacob Burckhardt et le « rôle » de l'historien de l'art » dans *Relire Burckhardt, op. cit.*, p. 28. Dans son cours inaugural de 1874, Burckhardt exprime que « le seul devoir est celui de guider et d'enseigner : d'orienter l'œil vers le primordial et l'essentiel, de raccourcir les chemins. »

cocher à la place Carlo Alberto, le 3 janvier 1889. Trois jours plus tard, Burckhardt, alors âgé de soixante-dix ans, se rend chez Franz Overbeck avec une lettre qu'il vient de recevoir de Nietzsche signée « Dionysos le Crucifié » et leur inquiétude ne fait que s'accroître lorsqu'ils se rendent compte de la portée et du nombre des « billets de folie » que Nietzsche avait envoyés à ses amis et connaissances. Cette identification du philosophe à Dionysos est d'une importance capitale pour Warburg : elle démontre les dangers qui guettent le séismographe dans sa tentative de recouvrer les strates perdues de l'histoire civilisationnelle. C'est Overbeck qui se chargera, grâce à l'aide du docteur Miescher-Rüsch et du logeur turinois de Nietzsche, un dénommé Fino (que Warburg méprend pour un vendeur de journaux juif au nom de Delfino), de secourir l'ami en proie à des crises de violence inouïes et de le rapatrier en Allemagne. Le stratagème d'Overbeck, pour calmer les crises de son ami, était de lui dire qu'une grande célébration l'attendait à Bâle et qu'il fallait se rendre à la ville universitaire incognito pour accroître l'effet théâtral de son arrivée alors que Nietzsche devait en fait se rendre à la clinique de Iéna du psychiatre du célèbre Sanatorium de Kreuzlingen, Otto Binswanger. Les résonances autobiographiques de cet épisode ne devaient pas échapper aux auditeurs de Warburg, alors qu'il avait séjourné lui-même à Kreuzlingen durant quatre ans sous les soins du neveu d'Otto Binswanger, Ludwig Binswanger.

Warburg explique l'effondrement de Nietzsche en raison de son incapacité à supporter cette « solitude profonde qui seule sied à un homme appelant les autres à créer¹¹⁶ ». Le type de prophétisme propre au philosophe est celui de l'ancien prophète, le *nabi* de la Torah, aux gestuels excessifs et débordants, mais qui, *in fine*, contraint les autres à le suivre en portant le thyrses (*Narhexträger*). L'opposition entre les deux versants prophétiques, longeant les frontières de la latinité et de la germanité, tient donc de l'origine païenne du premier, tantôt comparé à Lyncée, la figure mythologique

¹¹⁶ Aby Warburg, « Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt » trad. Diane Meur dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, No. 68, été 1999, p. 22.

qui voyait même à travers les murs, tantôt à Velléda la prophétesse germanique de l'époque de Vespasien, alors que le second est d'origine mosaïque. Pour comprendre la particularité du *nabi*, dont les traits ne sont pas explicitement thématiques par Warburg lui-même, il est intéressant de rappeler ce qu'en disait le sociologue Max Weber. Dans le « Judaïsme antique », celui-ci explique que les *nabis* talmudiques, d'Amos jusqu'à Jérémie et Ézéchiel préfigurent ces démagogues qui rôdent sur la place du marché public s'adressant préférentiellement à un public large plutôt qu'aux hommes politiques¹¹⁷. Outre la dimension populiste qui fait des écrits des prophètes les ancêtres de la littérature pamphlétaire, le sociologue rappelle également que le prophète talmudique était un paria en proie aux délires de la persécution, vitupérant ceux-là mêmes qui l'ont ostracisé¹¹⁸. Autre particularité de cette figure talmudique, comme le souligne Weber en rappelant que la force prophétique d'un Amos est mesurée en fonction de sa capacité à prévoir le démantèlement du Royaume du Nord¹¹⁹, le *nabi* est avant tout un prophète de malheur. Si la figure incarnée par Burckhardt était censée pouvoir se tenir à une distance saine des ébranlements mnésiques, la démesure de celle incarnée par Nietzsche ainsi que le message sinistre qui marque sa prophétie font d'elle une mise en garde contre les dangers auxquelles fait face le séismographe.

Une autre grande différence entre Burckhardt et Nietzsche c'est que le premier a réussi à atteindre un certain équilibre entre romanité et germanité. Pour quelle raison ? Avant tout parce qu'il était Suisse répond Warburg avec son humour notoire¹²⁰. Ce que l'historien bâlois avait surtout réussi à faire c'était de circonscrire ses propres limites et, quand cela était nécessaire, de se réfugier dans sa

¹¹⁷ Voir également Max Weber, *Économie et Société / 1. Les Catégories de la sociologie.*, trad. Julien Freund et al., Paris, Plon, 1995, p. 320. Dans cet ouvrage posthume, Weber rapproche les figures du prophète, du chef (*Führer*) du peuple, du héros guerrier en ce qu'il partage une même « qualité extraordinaire », à savoir le charisme populaire ou populiste.

¹¹⁸ Max Weber, *Le judaïsme antique*, trad. Freddy Raphaël, Paris, Plon, 1970, p. 365. Weber donne l'exemple du prophète Jérémie qui répond à la violence de l'ostracisme social par une violence vers la masse : « De nombreux versets, de Jérémie notamment, font parfois penser aux élucubrations monstrueuses d'un malade en proie aux délires de la persécution et montrent les ennemis en train de chuchoter, de rire, de menacer et de ricaner. »

¹¹⁹ *Ibid*, p. 408.

¹²⁰ Aby Warburg, « Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt », *op. cit.*, p. 22. « Latinité et germanité sont en équilibre chez Burckhardt, parce que cela se passe en Suisse. »

tour d'ivoire professorale et de créer une certaine distance entre lui et le substrat historique. À l'opposé de la mesure apollinienne de Burckhardt, Nietzsche avait trouvé sa perte dans le drame mystique de l'ivresse dionysiaque¹²¹, car percevoir les ondes mnésiques issues de l'outre-tombe comporte toujours le danger de l'éclatement des confins qui nous en sépare. La tentation est remarquable : par sa démesure, Nietzsche aurait saisi « un domaine musical jamais atteint par Burckhardt¹²² ». Après avoir tourné le dos à la germanité, Nietzsche aurait cédé à la tentation de la latinité alors que Burckhardt aura tôt appris la tempérance. C'est pourquoi entre les deux types de voyants, c'est sur ce dernier que nous devons, en dernière analyse, prendre exemple. L'activité professorale représentait justement pour Burckhardt cette mise à distance salutaire et indispensable dans son rapport à l'objet d'étude historique et Nietzsche, ayant fait preuve d'intempérance (Warburg reprend la vertu aristotélicienne de la *sôphrosynè* pour parler de cette capacité à connaître les limites de sa propre mission chez l'historien helvétique), n'aurait pas pu maintenir cette distance. Cette mise à distance, Warburg l'accomplira dans la création de sa bibliothèque éponyme, alors même qu'il était dans une vertigineuse proximité de son objet d'étude durant son séjour à Florence¹²³. Si Burckhardt sentant « le souffle démonique » s'était installé dans sa tour au lieu de faire cause commune avec celui-ci comme l'avait fait Nietzsche, la Bibliothèque Warburg devait être, comme son fondateur l'avait dit devant son curatorium le 29 septembre 1927, « une tour d'observation fortifiée au service de la sage réflexion¹²⁴ ».

Ce qui nous intéresse dans ce court texte c'est surtout la manière dont Warburg se situe entre ces deux penseurs et le sens éminemment personnel de l'histoire qui transparait dans leur manière d'occuper la fonction de séismographe mnésique. Certes, tel que souligné plus haut, on y trouve

¹²¹ *Ibid.*, p. 23. « Nous voyons en même temps l'influence de l'Antiquité dans ces deux courants qu'on appelle « apollinien » et « dionysiaque ». » (*Wir sehen auf einmal den Einfluss der Antike bei den beiden Strömungen, der sogenannten apollinischen und der dionysischen.*)

¹²² *Ibidem.*

¹²³ Gertrud Bing, *Fragments sur Warburg*, *op. cit.*, p. 151. Bing explique que le retour de Warburg de Florence suivait une logique d'autodiscipline.

¹²⁴ Aby Warburg, « De l'arsenal au laboratoire », *op. cit.*, p. 295.

quelques traits autobiographiques où Nietzsche sert de contre-exemple à celui ou celle qui ne pourrait pas prendre ses distances par rapport à son sujet d'étude. Le portrait du philosophe est peut-être incomplet si l'on pense aux pages que ce dernier avait consacré au *pathos* de la distance. Mais pour le but de cette étude, il est plus intéressant de soulever que si Warburg distinguait les deux types de prophètes par l'origine païenne de l'un et celle vétérotestamentaire de l'autre, son assistante et collègue, la philosophe Gertrud Bing, avait remarqué qu'« il y avait dans sa personne quelque chose d'un prophète de l'Ancien Testament¹²⁵ ». Alors même qu'il serait préférable d'adopter la tempérance d'un Burckhardt, la matière historique, surtout en ce qu'elle peut revenir subrepticement à la vie, comporte une dimension envoûtante qui requiert à la fois notre méfiance et notre attention. Or si pour Burckhardt et Nietzsche le matériau historique demande un engagement existentiel, décliné en fonction de leurs disciplines respectives et des critiques internes qu'ils formulent contre elles, il reste à voir le rapport à l'histoire dans la nouvelle constellation pluridisciplinaire au sein de laquelle œuvre Warburg, à savoir les sciences de la culture¹²⁶.

L'approche des sciences de la culture

Longtemps après la mort de l'historien de l'art, Bing, dans un discours donné dans le cadre de la restitution du buste d'Aby Warburg et de son inauguration dans la *Kunsthalle* de Hambourg le 31 octobre 1958 dit que ses travaux « s'inscrivent dans le sillage de ceux de Burckhardt, et nul disciple n'a jamais été plus conscient de sa dette envers son maître que Warburg ne l'était dans son admiration pour Burckhardt.¹²⁷ » Il n'en demeure pas moins que l'admiration de Warburg pour Burckhardt ne l'a pas empêché d'émettre quelques réserves au projet de l'historien bâlois. Dans l'avant-propos de son

¹²⁵ Gertrud Bing, *Fragments sur Aby Warburg*, éd. Philippe Despoix, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2020., p. 83.

¹²⁶ Plutôt que de parler de « la » science de la culture (*Kulturwissenschaft*), nous parlerons « des sciences de la culture » pour renvoyer à la constellation disciplinaire à laquelle fait référence Warburg dans la mesure où ce dernier emploi toujours le mot comme qualificatif ou adjectif (*Bildgeschichte, Bibliothek*, etc.) et jamais seul. Nous remercions M. Philippe Despoix pour cette précision.

¹²⁷ Gertrud Bing, *Fragments sur Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 67.

texte « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine » publié en 1902, Warburg exprime un éloge à l'égard de son prédécesseur qui voile néanmoins une certaine critique de la pensée de ce dernier qui, malgré ses mérites, souffre d'une certaine insuffisance :

Jacob Burckhardt, pionnier exemplaire, a ouvert à la science le domaine de la civilisation de la Renaissance italienne et l'a dominé de son génie ; mais il n'a jamais songé à exploiter en tyran égoïste la région qu'il venait de découvrir ; au contraire, son abnégation scientifique était telle qu'au lieu d'attaquer le problème de l'histoire de l'art, il le divisa en plusieurs parties apparemment sans rapport, afin d'explorer et de décrire chacune d'entre elles avec une sérénité souveraine. Ainsi dans sa *Civilisation de la Renaissance*, il exposa d'abord la psychologie de l'individu social, sans envisager les arts plastiques [...] Il se limite à la tâche la plus immédiate : considérer d'abord l'homme de la Renaissance dans son type le plus développé, et puis, en toute tranquillité, l'art envisagé à part, dans ses belles réalisations, sans se soucier s'il lui était encore accordé de faire une synthèse de la civilisation dans son ensemble¹²⁸.

Bien qu'il avance « sans hésiter¹²⁹ » dans la voie désignée par Burckhardt, Warburg regrette que celui-ci n'ait pas réuni ses réflexions historiques éparses en une unité synthétique. Si la méthode « dilettante » et disséminée de Burckhardt avait le grand mérite, comme il a été souligné plus haut, d'inciter ses lecteurs et son auditoire à tisser eux-mêmes les liens entre les scènes de vie décrites et ses réflexions clairsemées, il n'en demeure pas moins qu'une vue d'ensemble de la civilisation comme objet d'étude devait en contrepartie être délaissée. En d'autres mots, comment rendre compte de l'enchevêtrement des productions culturelles d'un peuple si l'on tient à garder séparées les strates d'analyses historiques ? Comme l'a souligné l'éditeur américain de l'œuvre de Warburg, Kurt Forster, ce que l'historien de l'art reproche avant tout à Burckhardt c'est de favoriser un parallélisme entre l'histoire et l'art sans étayer

¹²⁸ Aby Warburg, « Art du portrait et bourgeoisie florentine » trad. de l'allemand par Sibylle Müller dans *Essais florentins*, Vanves, Bibliothèque Hazan, 2015, p. 103.

¹²⁹ *Ibidem*.

leurs liens¹³⁰. Celui-ci aurait très bien pu rétorquer que si sa méthode excluait d'emblée toute idée de synthèse historique, le fil conducteur de sa *Civilisation de la Renaissance* était avant tout la constitution *politique* de l'individu moderne, ce qui explique que la première mention de l'art et des artistes renaissants dans cette œuvre concernait la jeunesse tumultueuse de Raphaël sous le règne d'Astorre Baglione. Ce ne serait donc pas tant que l'émergence de l'individu serait dissociée de la production artistique, mais la situation politique qui permet l'essor des hommes d'exception prend sans doute pour Burckhardt, comme Warburg l'avait à fort juste titre remarqué, l'ascendant sur la réflexion culturelle et, en dernière analyse, celle-ci émerge de celle-là.

Pourtant, quelques éléments contextuels doivent encore être éclaircis pour comprendre l'enjeu central de la *Kulturwissenschaft* ou la science de la culture, cette approche à laquelle Aby Warburg identifiait l'orientation de ses recherches et qui, à partir de 1914, marquera son legs le plus important, soit la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. À cet effet, un texte indispensable nous vient de l'historien et philosophe Edgar Wind qui, un an après la mort de Warburg, voulut introduire les participants du IV^e Congrès d'esthétique et de science générale de l'art (*Kunstwissenschaft*) « au cercle de problèmes d'une bibliothèque qui a expressément considéré son propre mode de travail comme relevant de la science de la culture [*kulturwissenschaftlich*]¹³¹ ». Pour ce faire, il devait dans un premier temps et devant un public composé d'historiens et de philosophes de l'art faire valoir les mérites de l'histoire de la culture sur l'histoire de l'art. Ce que récuse audacieusement Wind c'est la lutte pour l'autonomie de l'histoire de l'art par rapport à l'histoire de la culture et la tradition burckhardtienne menée par deux figures de tailles de la nouvelle discipline, à savoir Alois Riegl et Heinrich Wölfflin. Les résultats méthodologiques de cette nouvelle discipline se résument à une séparation radicale entre

¹³⁰ Kurt W. Forster, « Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images » dans *Daedalus*, Hiver, 1976, Vol. 105, No. 1, p. 172. « In Jakob Burckhardt he criticized the often parallel but unconnected treatment of history and of art ».

¹³¹ Edgar Wind, « Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique », trad. Audrey Rieber dans *Revue germanique internationale*, No. 28, La *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* comme laboratoire, p. 229.

le sujet et la forme de l'image artistique de telle sorte que tout ce qui ne se borne pas à un « pur voir » relève du sujet. L'œil esthétique est désormais doté, avec l'histoire de l'art, d'une histoire qui détache la production artistique de son contexte de production. Le problème, selon Wind, c'est qu'en voulant extraire la notion de style de tout élément contextuel, les penseurs comme Wölfflin rassemblent sous une même étiquette de « linéaires » des œuvres aussi variées que celles de Michel-Ange et le jeune Holbein. L'ambition d'étendre le formalisme du style aux objets culturels produit ici une absurdité similaire dans la mesure où nous devrions, selon Wölfflin, éprouver le style gothique « aussi bien à partir d'un soulier à poulaine que d'une cathédrale¹³² ». Ce qu'on a oublié selon cette perspective, ajoute Wind, c'est que le soulier et cet objet qu'on enfile et la cathédrale l'endroit où on se rend pour accomplir ses dévotions. Même d'un point de vue esthétique, l'usage et la fonction de l'objet ont une incidence sur la valeur de l'objet en tant qu'œuvre d'art. C'est la raison pour laquelle le « pur voir » n'est qu'une abstraction qui ne se donne pas en tant que tel dans l'analyse des phénomènes culturels ou artistiques. Le philosophe Giorgio Agamben, dans son texte sur « la discipline innommée » d'Aby Warburg, explique d'ailleurs que l'essence de l'enseignement et de la méthode de ce dernier, qui se manifeste dans les activités de sa bibliothèque, peut être identifié à ce refus de la méthode stylistique-formelle dominant l'histoire de l'art à la fin du XIX^e siècle¹³³.

Ce qui était une lacune – une dissociation plus d'ordre économique que principielle entre l'objet d'art et son contexte social de formation – dans *La Civilisation de la Renaissance en Italie* de Burckhardt devient donc chez Wölfflin un fondement de sa méthode. En ne voyant pas que la production artistique remplit une fonction au sein d'un ensemble culturel plus large, Riegl et Wölfflin ratent la question centrale des investigations de Warburg, à savoir « que signifient ces autres fonctions – la

¹³² *Ibid.*, pp. 231-232.

¹³³ Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », dans *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 9-10. La boutade sur Warburg créateur d'une discipline sans nom est reprise par Agamben de Robert Klein.

religion et la poésie, le mythe et la science, la société et l'État – pour l'imagination créatrice d'images¹³⁴ ? » Si tant est que l'image détachée de ces éléments qui informent son sens et participent à sa formation nous devient incompréhensible et inerte, la tâche historico-critique de l'historien de l'art est de mettre de l'avant les données empiriques qui permettent à l'image de rester en vie. C'est ici, selon Wind, que nous retrouvons le vrai sens du mot *Mnemosyne* inscrit au-dessus de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) en tant qu'exhortation au chercheur de réactiver, par la rigueur historiographique et par une pratique interdisciplinaire, la mémoire sociale en action dans la production de l'image : « Il advient pour [le chercheur] un processus de remémoration guidé par des concepts par lequel il s'insère dans la série de ceux qui maintiennent vivante l'« expérience » du passé.¹³⁵ » La métaphore du séismographe nous est une fois de plus utile afin de comprendre la manière dont Warburg entend la tâche incombant à l'historien de l'art : prêter l'oreille aux ondes mnésiques comporte des risques justement dans la mesure où la mise en constellation des données historiques demande un effort d'interprétation correspondant au moment critique de l'étude.

L'idée que l'Antiquité et ses images auraient été reprises selon des modalités qui seraient propres à la culture italienne renaissante ne va pas de soi dans la mesure où une grande partie de l'historiographie de l'art de la Renaissance, même contemporaine, vise à rompre l'illusion d'une transmission passive ou purement stylistique de l'œuvre d'art qui rendrait la production artistique et l'histoire de l'art indépendantes de la sphère culturelle et des paramètres socioéconomiques qui influencent tant la création artistique que l'horizon d'attente du public auquel l'œuvre est destinée. L'historien de l'art Michael Baxandall – dont les recherches portent les traces de sa formation à l'institut Warburg – insiste dans *L'œil du Quattrocento* sur le fait que « les formes et styles de la peinture reflètent l'environnement social [...] et que les formes et les styles de la peinture peuvent affiner aussi la

¹³⁴ Edgar Wind, « Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique », *op. cit.*, p. 233.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 234.

perception que nous avons de la société¹³⁶ ». Certes, comme on l'aura vu, c'est dans la lignée de Burckhardt que Warburg concevait cette approche de la culture dans son ensemble au sein de laquelle émerge l'œuvre d'art¹³⁷. Or, si nous pouvons affirmer à la suite de Gertrud Bing que le tableau que Warburg avait dressé de la Renaissance « surpasse à bien des égards celui qu'avait dressé Burckhardt¹³⁸ » il convient d'en faire la preuve au regard d'une étude de Warburg.

Un exemple paradigmatique d'un portrait unitaire dressé de la sorte par Warburg est sans nul doute le texte de 1902, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », dans l'avant-propos duquel il avait fait part de sa dette à l'égard de Burckhardt tout en voulant avancer dans la voie qu'il a désignée. La toute première ligne de cette étude, qui vise à rendre compte des rapports entre la civilisation bourgeoise et la civilisation artistique dans le cercle de Laurent de Médicis, offre une mise en garde importante, résumant à elle seule les points soulevés plus haut : « Il ne faut pas chercher exclusivement chez l'artiste les forces qui donnent naissance à un art vivant du portrait...¹³⁹ ». Plutôt que simplement issue du génie individuel de l'artiste, l'œuvre d'art est le produit d'un rapport de force et de collaboration entre les besoins d'un mécène et l'invention du créateur, entre la personne représentée et celui qui représente. Ce qui rend la tâche de l'historien de l'art épineuse, c'est que l'œuvre d'art ne porte pas en elle les traces explicites de cet échange et la vérité « surprenante et indéfinissable » de celle-ci « apparaît comme le cadeau d'un instant de grâce inattendue, qui échappe donc la plupart du temps à la conscience historique et individuelle¹⁴⁰ ». Le travail interprétatif de l'historien est avant tout de rendre compte du lien entre parole et image et montrer de quelle manière l'expression langagière s'immisce dans l'art du portrait. Pour ce faire, l'objet d'étude ici est une fresque de Domenico

¹³⁶ Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, trad. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 2020, p. 199.

¹³⁷ Rappelons que Burckhart admettait trois pôles d'influence dans son historiographie, chacune mise en relation avec les autres, soit la culture, l'État et la religion.

¹³⁸ Gertrud Bing, *Fragments sur Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 67.

¹³⁹ Aby Warburg, « Art du portrait et bourgeoisie florentine », *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

Ghirlandaio représentant la légende de saint François commanditée par Francesco Sassetti pour la chapelle funéraire de sa famille dans l'église Santa Trinita à Florence. Une fresque de Giotto, produite quelque 160 ans plus tôt et représentant la même légende, forme pour Warburg un puissant contraste avec le point d'arrivée d'un long processus de sécularisation illustré par Ghirlandaio. C'est que les formes sociales de la vie religieuse représentées par ce dernier font de cette fresque tout sauf une scène de la légende de saint François, du moins d'un premier coup d'œil. Le dénuement de tout élément temporel dans la fresque de Giotto trouve sa contrepartie, chez Ghirlandaio, dans la représentation du donateur, son jeune fils, ses trois fils adultes et même l'homme le plus puissant de Florence, Laurent de Médicis, l'ami érudit de ce dernier et le tuteur de ses enfants Ange Politien et deux poètes satiriques de la cour de Laurent identifiés par Warburg, Matteo Franco et Luigi Pulci.

L'intrusion de ces figures terrestres portant des habits contemporains dans cette œuvre religieuse et l'ambivalence de leur intégration dans la trame narrative de la scène¹⁴¹ ne devait pourtant pas paraître étrange au public de l'époque. Pour l'expliquer, Warburg fait appel aux figures votives de l'église Santissima Annunziata pour rendre compte de la signification de cette coexistence d'ordres séculaires et religieux au sein d'une même image. La fabrication d'effigies de cire (*voti*), parfois de grandeur nature, formait une pratique courante durant l'époque de Laurent de Médicis qui avait lui-même fait suspendre trois exemplaires de son effigie dans des églises de Florence en signe de gratitude et d'espoir après avoir survécu à une tentative de mort de la main des Pazzi. Warburg explique qu'il s'agissait là d'un résidu de pratiques étrusques païennes que l'Église catholique permettait afin d'offrir un « moyen légitime de libérer cet instinct religieux primitif¹⁴² ». Cette pratique qui s'est accrue au XVI^e siècle et durait encore jusqu'au XVIII^e siècle permet de comprendre cette tentative « barbare »

¹⁴¹ Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 88. « [The figures'] ambivalent spatial and psychological relationship to the narrative action has puzzled scholars, though recently they have been viewed more sympathetically. »

¹⁴² Aby Warburg, « Art du portrait et bourgeoisie florentine », *op. cit.*, p. 108.

d'approcher les divinités sans qu'elle nous paraisse énigmatique. Ce qui fait la grandeur de la civilisation renaissante florentine selon l'historien de l'art c'est justement le fait qu'elle est en mesure de permettre la coexistence harmonieuse de ces pôles contradictoires, en l'occurrence ses « qualités tout à fait hétérogènes de l'idéaliste médiéval et chrétien, chevaleresque et romantique, ou encore classique et platonisant d'une part, et du pragmatique marchand étrusco-païen et tourné vers le monde extérieur d'autre part¹⁴³ ». Nietzsche l'avait bien vu dans son analyse de l'apogée et de la chute de la tragédie attique ; les forces contraires se nécessitent mutuellement dans la formation de la haute culture et la perte de l'une entraîne toujours la perte ou, du moins, la dénaturation de l'autre. Ce qui intéresse Warburg dans la réactivation mémorielle chez un bourgeois exceptionnel comme Francesco Sassetti c'est que le lien qui l'unit à son passé ne relève pas d'une « pédanterie paralysante », mais bien une énergie vitale qui refuse de considérer le passé et le présent comme foncièrement irréductibles. Dans une remarque qui rappelle étrangement le sens existentiel de l'histoire indiqué par Nietzsche dans le deuxième de ses *Considérations inactuelles*, Warburg ajoute que les portraits qui ornent la chapelle Sassetti « sont l'expression de son inébranlable volonté d'exister¹⁴⁴ » à travers les contradictions d'une période transitoire ressenties dans toute leur acuité.

Il est à noter que c'est dans l'appendice de ce texte, servant à donner quelques renseignements sur les statues votives de cire à Florence qu'apparaît pour la première fois un des concepts warburgiens centraux au propos de ce travail et certainement celui dont le retentissement aura été le plus considérable, c'est-à-dire le *Nachleben*. Un terme difficile à traduire en français, souvent traduit par survivance, le *Nachleben* dénote le destin posthume des artefacts culturels, une vie après que leur mort a été déclarée dont le mot de « survivance » ne saurait rendre compte¹⁴⁵. En produisant des documents

¹⁴³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Giorgio Agamben, *Nymphes*, trad. Daniel Loayza, Paris, PUF, 2007, p. 40. Si le mot *Nachleben* ne pose pas un problème pour une traduction à l'anglais, car ce terme peut être littéralement reproduite dans cette langue (*afterlife*), sa traduction en

d'archives inconnus sur des controverses liées à l'emplacement ostentatoire de ces effigies grandeur nature – dont certaines représentaient même des chevaux – Warburg décrit l'activité artisanale dans cette industrie religieuse. Il souligne également la grande variété d'individus, de Laurent de Médicis, aux différents papes, au roi Christian du Danemark et même un pacha turc musulman dont les *voti* ont orné des églises florentines. Quand bien même le tombeau de l'empereur Maximilien avec sa double rangée de portraits de bronze de ses ancêtres donnerait « une impression analogue d'amalgame ou de vie posthume de l'art païen (*Nachleben heidnischer Bildniskunst*) du portrait dans des églises chrétiennes¹⁴⁶ », la différence entre les deux phénomènes est qu'à Innsbruck la reproduction du culte romain de l'ancêtre était explicite et consciente alors qu'à Florence les *voti* représentent une pratique païenne ininterrompue. Le *Nachleben* permet donc de distinguer entre deux façons de se rapporter à la mémoire collective ; ou bien d'un côté une reproduction consciente (*bewusste Reproduktion*) qui serait inerte et réflexive, ou bien de l'autre, le dynamisme et l'immédiateté de cette vie posthume dont témoignent les périodes liminaires comme la Renaissance florentine. C'est ce sur quoi Giorgio Agamben attire également l'attention lorsqu'il dit que « la culture est toujours un processus de *Nachleben*, c'est-à-dire de transmission, réception, polarisation », d'où l'importance selon le philosophe et comme nous allons le voir, pour une science de la culture d'explicitier le « problème des symboles et de leur vie dans la mémoire sociale¹⁴⁷ ».

La grande différence entre l'histoire de la culture et celle de l'art devrait nous être désormais patente. C'est seulement en investiguant les soubassements culturels qui dépassent l'image en tant que pure forme que nous pouvons comprendre la fresque de Ghirlandaio la trace d'une manière spécifique, celle de la Renaissance florentine, de concevoir le lien entre le devoir religieux et la vie de cour des

français s'avère plus épineuse. Nous avons décidé de traduire *Nachleben* par « vie posthume » suivant le choix de traduction d'Agamben dans la mesure où le mot survivance employé par des interprètes dont Georges Didi-Huberman ne rend pas compte de cette mort dont le retour subséquent fait acte.

¹⁴⁶ Aby Warburg, « Art du portrait et bourgeoisie florentine », *op. cit.*, p. 126, trad. mod.

¹⁴⁷ Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », *op. cit.*, p. 18.

Médicis. Ainsi, les idéaux humanistes et les croyances religieuses ne sont nullement incompatibles et ont coexisté. Plus encore, l'approche formelle est, selon Warburg, « incapable de comprendre la nécessité biologique de l'image, au croisement de la religion et de la pratique artistique¹⁴⁸ ». Dans un tel cadre, le travail mémoriel de l'historien de l'art est à la fois subjectif et objectif. Il est subjectif dans la mesure où il permet de voir l'arrière-plan duquel se dégage l'œuvre, en l'occurrence la pratique des *voti* en tant qu'exutoire consenti par l'Église d'un instinct primitif païen. Le public contemporain ne traite plus la présence des figures de la cour de Laurent de Médicis comme une simple curiosité, mais tente par cette mise en constellation de documents d'archive produite par l'historien de l'art de s'immiscer dans le contexte d'émergence de l'œuvre et de se questionner sur le message que celle-ci devait véhiculer au moment de sa production. Le travail mémoriel est aussi objectif, car il cherche à mettre en relief la manière dont les sujets de l'œuvre concevaient *eux-mêmes* leur rapport à leur passé, d'où l'importance conceptuelle du *Nachleben* pour distinguer les diverses manières de tisser cette trame complexe. À ce titre, Warburg rappelle que le même Sassetti, qui avait énergiquement lutté pour avoir le droit de représenter la légende de saint François, fit édifier des tombeaux païens pour lui et sa femme¹⁴⁹. En dernière analyse, le « pur voir » de l'histoire des formes n'est pas en mesure de rendre compte de tous les éléments qui dépassent le cadre strictement formel de la composition, mais qui néanmoins participent à la formation de l'image. Pire encore, il la dénature de telle sorte que l'image devient une abstraction dont on ne peut plus véritablement faire l'expérience.

Warburg dresse également un portrait de Laurent de Médicis qui, à travers ses échanges épistolaires avec Ange Politien, ressemble moins au « surhomme » fanatique dont Machiavel nourrissait l'espoir, mais un être doté d'une sensibilité et d'une érudition hors pair qui lui auraient permis « de se souvenir du passé avec piété, de jouir de l'instant qui passe et de spéculer sur l'avenir avec la même

¹⁴⁸ Cité par Gombrich dans « Aby Warburg, une biographie intellectuelle », *op. cit.*, p. 89.

¹⁴⁹ Aby Warburg, « Art du portrait et bourgeoisie florentine », *op. cit.*, p. 122.

énergie vitale.¹⁵⁰ » La participation de Laurent de Médicis aux événements civiques s'étendait jusqu'aux fêtes populaires et aux joutes qui ont fait l'objet de deux poèmes, la *Giostra* de 1469 composée par Luigi Pulci et célébrant le tournoi auquel Laurent avait lui-même pris part et celle de 1475 où Julien de Médicis avait combattu en l'honneur de Simonetta Vespucci. Ce second poème, écrit par Ange Politien, nous intéressera dans le chapitre suivant, car il permet d'introduire la notion du symbole comme lieu de rencontre de l'expression langagière et imagière. Le symbole est aussi le moment de l'heureuse rencontre des oppositions polaires comme le passé et le présent, le singulier et l'universel mais aussi, en l'occurrence, la culture populaire et la qualité de professeur de grec et de philologie classique d'un Politien qui permet la naissance du symbole de la « Nymphé » : « cette influence réciproque merveilleusement subtile entre le sens populaire et la grâce antiquisante donne naissance à la figure idéale de la « Nymphé » ; plus tard, elle deviendra le type ornemental universel de la femme en mouvement, telle que Botticelli l'a peinte à la même époque. » L'œuvre en question, « le Printemps » de Botticelli, avait été l'objet, avec sa « Naissance de Vénus », de la thèse doctorale d'Aby Warburg et dans les propos qui vont suivre, nous nous intéresserons à la manière dont elles nous permettent de poser la question du symbole et des contraires qu'il maintient en son sein et, finalement, de l'importance capitale de celui-ci pour une science de la culture.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 118.

Chapitre 3 – Le symbole

La Nymphe

Volta la ninfa al suon delle parole,
lampeggiò dun si dolce e vago riso
che i monti avre' fatto ir, restare il sole,
che ben parve s'aprisi un paradiso¹⁵¹.

Stances, Ange Politien

Inutile de rappeler l'encre qu'a fait couler, chez les historiens de l'art du dernier siècle, « La Naissance de Vénus » et « le Printemps » de Sandro Botticelli. Des historiens de l'art comme Pierre Francastel, Erwin Panofsky, Edgar Wind, Ernst Gombrich et bien sûr, le pionnier de la redécouverte de Botticelli, Aby Warburg ont trouvé dans la *Primavera* (fin de la décennie 1470, début de la décennie 1480) le point d'ancrage le plus important de leur historiographie de l'art renaissant¹⁵². Gombrich, l'auteur de la biographie controversée de Warburg, ira jusqu'à dire que les débats autour des interprétations divergentes de la *Primavera* donnent un accès privilégié aux problèmes de la méthode en histoire de l'art¹⁵³. L'intérêt de la thèse de Warburg, parue en 1893 sur « La Naissance de Vénus » et « Le Printemps » ne se limite pas simplement au fait qu'elle constitue le point de passage obligé des débats historiographiques subséquents. Sur ce point, l'historien de l'art de la Renaissance Charles Dempsey rappelle que tous les historiens qui ont suivi Warburg ont essayé de contextualiser ces deux œuvres de trois manières, toutes anticipées par ce dernier : (1) l'érudition humaniste à la cour de

¹⁵¹ Ange Politien, *Stances et Fable d'Orphée*, trad. Émilie Sérís, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p.18. « La nymphe, tournée au son de ses paroles/s'illumina d'un si doux et si agréable ris,/qu'elle aurait fait se mouvoir les montagnes, s'arrêter le soleil,/qu'il parut bien que s'ouvrait un paradis. »

¹⁵² Charles Dempsey, *The Portrayal of Love : Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 3.

¹⁵³ E.H. Gombrich « Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle, » dans *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1972, p. 37. « *Anyone interested in problems of method can do no better than study the conflicting interpretations of the Primavera and the discussions which centred round them.* »

Laurent le Magnifique et le lien avec la poésie d'Ange Politien ; (2) le néoplatonisme et la philosophie de Ficino ; (3) les fêtes civiques, dont le *Calendimaggio* auxquelles participait la famille Médicis¹⁵⁴.

Dans cette première étude, Warburg vise à rendre compte de la manière dont les artistes du Quattrocento en vinrent à concevoir l'influence antique sur leurs propres œuvres. D'une part, la thèse avancée par Warburg est que l'art renaissant est marqué chez certains artistes par une volonté d'amplifier le mouvement extérieur autant par les vêtements que la chevelure des figures qu'il nomme « *ninfe* » (ce qu'elles ne sont pas toujours au plan mythologique). D'autre part, les accessoires en mouvement fournissent à Warburg un contrepoint à la thèse célèbre de Winckelmann selon laquelle l'art des Anciens se distinguerait par sa tranquille grandeur. Warburg souligne que deux influences *littéraires* – l'une antique, l'autre contemporaine au peintre lui-même – peuvent rendre compte de la manière dont Botticelli a voulu représenter Vénus : les *Hymnes homériques* qui étaient déjà connus des milieux humanistes de Florence au moment de la création de la « Naissance de Vénus » et la *Giostra* d'Ange Politien¹⁵⁵. L'influence ici est à double niveau puisque Politien s'était également appuyé sur l'*Hymne homérique* pour sa description d'une sculpture figurant la naissance de Vénus dans la *Giostra*. Que les *Stances* et les *Sylves* de Politien aient fourni les assises d'une tradition humaniste reliant la peinture de Botticelli à ses référents antiques a été le point de départ de la vaste majorité des travaux ultérieurs à l'exception de ceux de Gombrich¹⁵⁶. C'est Laurent de Médicis qui permet la mise en contact de ces deux médiums artistiques et l'intermédialité au sein de la culture est donc toujours et avant tout le résultat d'une équation entre la politique, en l'occurrence celle de la cour des Médicis, et d'un contexte religieux et social. Le nœud de l'argument de Warburg est que l'écart entre la Vénus de Botticelli et l'Hymne homérique est le même que celui la Vénus de Politien et le texte grec. Comme

¹⁵⁴ Charles Dempsey, *The Portrayal of Love*, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁵⁵ A. Warburg, « La naissance de Vénus », dans *Écrits florentins*, *op. cit.* p. 53.

¹⁵⁶ Pierre Francastel, « La fête mythologique au Quattrocento : Expression littéraire et visualisation plastique » dans *Œuvres II*, Paris, Denoël, 1965 p. 240. « La comparaison fondamentale est celle des *Sylves* et des *Stances* de Politien avec le fameux *Printemps* de Botticelli. »

souligné, c'est par « l'élaboration détaillée des accessoires en mouvement » (*bewegtes Beiwerk*) que se décrit cet écart¹⁵⁷. Cette étude de Warburg permet un éclairage mutuel de ces deux concepts bien que l'expression *Pathosformel* ne se trouve pas encore dans son vocabulaire. Comme l'explique Agamben, c'est en s'appuyant sur une *Pathosformel* classique que les artistes du quattrocento en vinrent à représenter un mouvement extérieur intensifié¹⁵⁸. Ce que les savants et artistes de la Renaissance décèlent de l'héritage antique ce sont justement ces formules du pathos que dénotent les gestes expressifs¹⁵⁹. Simplement exprimé, la *Pathosformel* est « une configuration formelle qui porte l'empreinte de la déflagration d'une énergie psychique¹⁶⁰ ». Ce concept permet par ailleurs de nuancer le propos émis plus haut concernant l'opposition de Warburg à l'approche stylistique-formelle des historiens de l'art comme Riegl et Wölfflin, car, comme l'explique Agamben, ce n'est pas tant que l'historien de l'art s'opposait à une approche formelle, mais plutôt qu'il est pour lui « impossible de séparer la forme du contenu, car il désigne l'indissoluble intrication d'une charge émotive et d'une formule iconographique¹⁶¹ ». Or, pour comprendre la fonction psychique en jeu dans l'expérience symbolique, il faudra expliciter les assises de la théorie du symbole de Friedrich Theodor Vischer que reprend en grande partie Warburg. Nous y reviendrons.

Tout porte à croire que la représentation du mouvement s'était posée comme problème bien avant que Botticelli n'ait peint *La naissance de Vénus*, autant dans les écrits de Politien qu'avant lui ceux d'Alberti. Warburg insiste, toutefois, que cette réception, selon le paradigme de l'invention, implique une touche personnelle de l'artiste. Ainsi, Politien « a donné à cette idée latente une assise nouvelle, en

¹⁵⁷ Martin Trembl, « Vorbemerkung der Herausgeber » dans *Werke*, éd. Martin Trembl, Sigrid Weigel et Perdita Ladwig, Berlin, Suhrkamp, 2018, p. 31. Selon l'éditeur des *Werke in einem Band* de Warburg, Martin Trembl, il s'agit ici de l'un des deux concepts les plus couramment liés au nom de Warburg, l'autre étant celui de *Pathosformel* : « zweier Konzepte, die heute am häufigsten mit Warburgs Namen in Verbindung gebracht werden: das *bewegte Beiwerk* und die *Pathosformel*. »

¹⁵⁸ Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁹ E. Wind, « Le concept warburgien de science de la culture », *op. cit.*, p. 240.

¹⁶⁰ Audrey Rieber, « Le projet d'une métapsychologie de l'art. Panofsky à la Bibliothèque Warburg : 1915-1933 » dans *Revue germanique internationale*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶¹ Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », *op. cit.*, p. 11.

toute conscience et en toute indépendance¹⁶² » en lisant lui-même Ovide et Claudien. L'Heure du printemps, cette figure féminine qui salue Vénus depuis le rivage sur la toile de Botticelli demeure conforme aux descriptions que donne également Politien de la déesse du printemps qui « dénoue ses blondes boucles à la brise¹⁶³ ». Autre trait distinctif de l'Heure de la *Giostra* que les érudits de la Renaissance avaient repris du cinquième chant des *Fastes* d'Ovide : le port d'une ceinture de fleurs en tant que marque distinctive de la déesse du printemps. Warburg rappelle également d'autres exemples dans le sens d'une accentuation du mouvement extérieur généralisée dans la réception de l'Antiquité par la Renaissance italienne, telle qu'une xylographie associée à l'*Hypnerotomachia* de Poliphile démontrant l'Amour et son abondante chevelure flottant au gré du vent. Ces phénomènes culturels aussi variés que vastes permettent à l'historien de rendre compte de « l'influence de l'Antiquité » (*Einfluß der Antike*). L'influence de l'Antiquité rend compte d'une ambiance caractérisée exemplairement, mais non pas seulement, par le Quattrocento au sein de laquelle les sphères culturelles, autant dans l'étude approfondie des proportions par de Vinci que dans la peinture de la vie animée de mouvements, se rapportaient au modèle antique sans pour autant vouloir la reproduire mimétiquement¹⁶⁴. Comme nous l'avons vu avec l'exemple de Laurent de Médicis, l'énergie vitale des personnages en action durant cette période liminaire les soumet à l'influence de l'Antiquité justement parce qu'ils ne théorisent pas explicitement le rapport à l'Antiquité, mais la vivent. Dans l'appendice que Warburg ajoute à cette étude en tant que complément à sa démarche purement iconographique, les Médicis, Politien et Botticelli sont mis en lien *en fonction* de l'influence de l'Antiquité : « De la même manière, en étudiant le *Printemps*, il nous faudra d'abord ne pas perdre de vue la recherche de l'« influence » de l'Antiquité pour la représentation des éléments secondaires animés, et lorsque nous

¹⁶² A. Warburg, « La naissance de Vénus », dans *Écrits florentins*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶³ Ange Politien, *Stances et Fable d'Orphée*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁴ A. Warburg, *Écrits florentins*, *op. cit.*, p. 90. À ce titre, Warburg rappelle que le XVI^e demandera au contraire de renoncer à toutes les formes d'expression qu'ils ont acquises par l'observation personnelle. Ainsi, si Winckelmann a pu tirer une conclusion radicalement opposée à celle que tirera Warburg, c'est bien parce que ce n'est pas l'Antiquité en tant que telle, ou bien à elle seule, qui génère cette influence de l'Antiquité puisque toute réception exige un travail d'interprétation.

nous interrogerons sur l'inspirateur et le commanditaire du projet, il nous faudra penser en premier lieu à Politien et aux Médicis.¹⁶⁵ » C'est seulement dans ce contexte, qui se présente telle une force à laquelle Botticelli ne peut que se soumettre ou bien résister¹⁶⁶, que les deux œuvres peuvent être comprises. Si, dans un sens, la soumission du Florentin aux décrets esthétiques de l'Antiquité est d'emblée, par le sujet de ses œuvres, plus évidente, il faut également rappeler que, d'un autre sens, la peinture de Botticelli offre aussi une certaine résistance face au modèle antique¹⁶⁷.

À la fin de cette première partie sur la *Naissance*, et dans ce qu'il présente comme une digression, Warburg souligne que le symbole de la Nymphé offre un lieu privilégié pour l'expression de ce motif en fournissant l'exemple du Filarète, cet érudit florentin du *Quattrocento* qui substitue les descriptions de Pline des brises (*aurae*) par les nymphes¹⁶⁸. Cette digression nous permet de formuler la question primordiale du symbole. Car, si tant est que cette influence de l'Antiquité permette la reprise de *topoi* antiques, le symbole offre un lieu par excellence pour rendre compte de ces retours. Dans la tradition ovidienne, la nymphe est aussi – comme le souligne l'historienne de l'art Barbara Baert – une figure de seuil (« *threshold being*¹⁶⁹ »). Il ne suffit, pour le voir, de se rapporter à la métamorphose d'Hermaphrodite et de Salmacis, telle que la raconte Ovide dans le quatrième livre de ses *Métamorphoses*. Hermaphrodite, comme son nom l'indique, est né de l'union de Mercure (Hermès) et de la déesse de Cythère (Aphrodite). Autant par ses traits que son nom, explique Ovide, on pouvait aisément reconnaître en lui le père et la mère¹⁷⁰. La nymphe Salmacis, éprise d'un désir irréfrenable pour le jeune homme, l'étreint alors qu'il se baignait dans un lac et enjoint aux dieux de les rendre inséparables. C'est ainsi

¹⁶⁵ A. Warburg, « La naissance de Vénus », dans *Écrits florentins*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶⁷ Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu : L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, p. 279. Francastel relève aussi cette résistance souvent omise par la critique alors que « le lien de l'art et de l'Antique est plus lâche [chez Botticelli] malgré les apparences » lorsqu'on compare le *Printemps aux Triomphes* de Mantegna par exemple.

¹⁶⁸ A. Warburg, « La naissance de Vénus », dans *Écrits florentins*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁹ Barbara Baert, *Nymph: Motif, Phantom, Affect, A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, Louvain, Peeters, 2014, p. 168.

¹⁷⁰ Ovide, *Les métamorphoses*, *op. cit.*, livre IV, v. 285-293, p. 143.

qu'à l'issue de la métamorphose, Hermaphrodite n'est plus homme qu'à moitié. La métamorphose indique ainsi sa capacité à unir les tensions polaires en son sein. De manière analogique, c'est aussi l'historiographie warburgienne qui, pour rendre compte de ces pôles de tension qui séparent l'étude synchronique de la temporalité diachronique dans laquelle elle s'inscrit, portait une attention particulière aux niveaux intermédiaires tels que les fêtes entre la vie sociale et l'art ainsi que l'astrologie entre la religion et la science. Toutefois, il reste à comprendre de quelle manière le symbole pouvait se présenter comme un objet idéal à l'approche des sciences de la culture qui a comme vocation de rendre compte de ces tensions duelles toujours présentes dans le travail mémoriel. Pour ce faire, il convient de se tourner vers la source principale à laquelle se réfère Warburg dès l'avant-propos de cette thèse pour rendre compte de la fonction symbolique, à savoir l'essai de 1887 de Friedrich Theodor Vischer *Das Symbol*.

Das Symbol

L'essai de 1887 de Vischer sur le symbole eut un impact fort important sur les théories esthétiques des penseurs germanophones de la fin du XIX^e au début XX^e siècle, notamment chez Heinrich Wölfflin et avant lui Aby Warburg. Pour comprendre l'importance que ce texte a pu prendre, il suffit de rappeler la place que lui décerne Ernst Cassirer dans la pensée du symbole dans l'esthétique : « S'inspirant de Goethe et les yeux fixés sur lui, Schelling et Hegel ont conquis pour l'esthétique philosophique le concept de symbole, jusqu'à ce que Friedrich Theodor Vischer établit définitivement dans son traité l'importance de ce dernier dans la fondation de l'esthétique.¹⁷¹ » L'intérêt de l'approche de Vischer est avant tout dans son intégration, dans la pensée de l'art, d'une théorie de l'empathie permettant de donner des assises empiriques au rapport psychologique liant l'être humain au symbole. C'est du moins ce que dit Warburg dans l'avant-propos de cette première étude sur « La

¹⁷¹ Ernst Cassirer, « Le concept de forme symbolique » trad. Jean Carro dans *Œuvres VI. Trois essais sur le symbole*. Paris, Cerf, 1997, p. 13.

Naissance de Vénus » et le « Printemps ». L'historien de l'art explique que la démonstration d'une amplification du mouvement extérieur « est d'une grande importance pour l'esthétique psychologique » et que c'est justement dans le milieu créateur qu'on peut observer « cet acte esthétique qu'est l'« empathie » » comme force constitutive du style¹⁷². Dans *Das Symbol*, Vischer avait esquissé trois modalités du symbole : une première qui serait primordiale et où l'image et le sens se confondent ; une seconde à l'extrême opposé où signifiant et signifié sont radicalement séparés ; et, finalement, un niveau intermédiaire où se déploie un lien « avec réserves » entre image et sens qui permet l'heureuse tromperie où l'observateur, tout en sachant que l'image et le sens sont distincts, se permet d'être pris par la force sensitive de l'image. D'après Vischer, si le symbole peut être compris de différentes manières, c'est que le mot image [*Bild*] est lui-même doté d'une équivocité qu'il faut avant tout clarifier et distinguer ses deux sens. L'image est à la fois la chose sensible qui se donne et se représente en tant qu'objet visible et l'expression d'une chose secondaire à laquelle elle se rapporte par un point de comparaison. Bien avant l'idée de l'arbitraire du signe, Vischer modalise donc les liens entre image et sens par le biais du symbole selon un paradigme où image et sens ne sont pas d'emblée ou toujours sans relation « naturelle ». Contrairement à la métaphore qui peut susciter l'esprit [*Geist*] de l'auditeur pour fonctionner, le symbole s'offre directement aux sens¹⁷³. Or, cette première facilité à percevoir l'objet symbolique cache la difficulté de la convention régissant le lien entre l'image et le sens. Alors que le taureau se montre à nous de manière évidente comme symbole de la force, il est plus difficile de savoir que l'image du bateau renvoie à la chrétienté sans une connaissance de la tradition iconographique occidentale. Vischer souligne aussi, en se rapportant à Hegel, une certaine incommensurabilité constitutive du symbole, car les sens d'un même symbole ne sont jamais complètement saisissables. La signification symbolique est toujours processuelle et inclut une pluralité de moments

¹⁷² A. Warburg, « Avant-propos », dans *Écrits florentins*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷³ Friedrich Theodor Vischer, « Das Symbol », dans *Symbol: Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, édité par Frauke Berndt et Heinz J. Drügh, Francfort, Suhrkamp, 2009, pp. 203.

conceptuels [*Begriffsmomente*]; certes, le lion est un symbole de la magnanimité, mais il est aussi vorace, sauvage, beau, audacieux...

De la première manière de concevoir le lien entre l'image et le sens, Vischer dira qu'il est sombre et servile [*dunkel und unfrei*]¹⁷⁴. Comme le souligne Wind, Warburg nommera ce lien où image et signification ne font qu'un (le taureau-force pour Vischer et le serpent-éclair pour Warburg) le lien « magique-reliant¹⁷⁵ ». Pour Vischer, ce niveau de la médiation symbolique tire son origine de la conscience religieuse et c'est encore la religion chrétienne qui en assure la survie (comme le démontre la doctrine de la transsubstantiation). Plus encore, le penseur explique que pour qu'il y ait conscience religieuse, il lui faut absolument cette confusion entre le signifiant et le signifié du symbole¹⁷⁶. À l'opposé de cette première modalité du lien entre image et sens, nous trouvons le symbole léger et libre ou le *tertium comparationis* qui permet leur liaison et n'est pas « réservé » comme dans la troisième modalité, mais se présente clairement à l'esprit¹⁷⁷. Dans une addition à sa thèse intitulée « La cause extérieure », Warburg explique que le *tertium comparationis* qui permit à Politien de comparer la jeune Albiera d'Albizzi à la nymphe Diane était sa chevelure : « Toutes les fois qu'elle avait dénoué ses cheveux répandus librement, on croyait voir Diane exposée aux bêtes sauvages¹⁷⁸ ». Tout en maintenant un certain compromis, entre la première et la seconde modalité de concevoir le rapport entre image et sens, on perçoit le détachement de l'image à ce lien servile au sein de l'œuvre¹⁷⁹. »

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁷⁵ E. Wind, « Le concept warburgien de science de la culture », *op. cit.*, p. 235.

¹⁷⁶ L'auteur de *Das Symbol* s'intéresse aussi à la question de savoir si le symbole peut être subsumé sous une pensée mythique comprise comme personnification religieuse ou si, inversement, seul le langage symbolique permet de rendre compte du rapport entre mythes et leur vérité. Ainsi, la mère de Jésus n'est pour Vischer et ses contemporains ni la reine des cieux ni la mère de Dieu, mais celui qui resterait insensible devant l'*Assunta* du Titien manquerait à la fois d'imagination et de sentiment. C'est cette impression produite sur la majorité du public qui constitue la vérité du mythe, véhiculée par le symbole. Or on voit ici déjà qu'un certain détachement entre sens et symbole a lieu dans une expérience esthétique.

¹⁷⁷ F.T. Vischer, « Das Symbol », *op. cit.*, p. 212.

¹⁷⁸ A. Warburg, *Écrits florentins*, *op. cit.* p. 84.

¹⁷⁹ Francastel, *La Figure et le Lieu : L'ordre visuel du Quattrocento*, *op. cit.*, p. 278. Comme le souligne Francastel, l'intérêt de la *Primavera* est justement en ce qu'elle permet le *compromis* d'un mythe à la fois antique et toscan et d'un symbole à la fois

Il y a donc une troisième manière de concevoir le lien entre sens et image, à mi-chemin entre le rapport sombre et servile et le rapport clair et libre que Vischer nomme une illusion libre-essentielle [*frei-nothwendigen Täuschung*]¹⁸⁰. Le langage poétique et ses figures de style sont le lieu par excellence de l'expression ce rapport, qu'on pense au sourire du matin, le chuchotement des arbres, le menaçant orage, etc. Ici, l'expérience symbolique ne demande pas qu'on se rapporte par l'imagination à une représentation de l'arbre chuchotant ; la déception du lien conceptuel n'est pas amère pour celui qui en fait l'expérience, mais est constitutive de son plaisir esthétique. Comme l'indique son nom, cette modalité est considérablement plus libre que le lien de servitude qui unissait le symbole religieux magique. Sur ce niveau intermédiaire du symbole, Vischer dira qu'il permet, grâce à l'empathie (*Einfühlung*), d'animer l'inanimé¹⁸¹. L'approche psychologue de Vischer permet à la fois d'animer le monde physique et d'incorporer le monde spirituel. Par cette interprétation, Vischer voulait polémiquer contre une interprétation duelle du symbole, divisé entre symboles « sombres » et « clairs » et montrer l'existence d'une troisième voie mitoyenne et accessible par une interpénétration (*Ineinander*) psychique qui nous permet de faire l'expérience du beau par un transfert de l'âme dans l'objet inanimé qui libère le symbole de son lien étroit avec la matière. L'intérêt de l'approche de Vischer pour un historien de l'art comme Warburg s'explique avant tout par la place que le premier accorde au corps et à la psyché individuels dans l'expérience symbolique. Giorgio Agamben explique dans son livre sur la Nympe chez Warburg que les *Pathosformeln* ont d'ailleurs lieu dans ce « *no man's land* » décrit par Vischer, « entre mythe et raison, dans la pénombre ambiguë où le vivant accepte de se confronter avec les images inanimées que la mémoire historique lui transmet, afin de leur redonner vie¹⁸² ». Pour Warburg, cette

antique et vivant : « le *Printemps* de Botticelli est un document rare, il témoigne de l'étendue des curiosités et du savoir d'un temps qui, en dernière analyse, dans chaque domaine, qu'il s'agisse du mythe ou de la forme figurative de l'espace, fonde des compromis.

¹⁸⁰ F.T. Vischer, « Das Symbol », *op. cit.*, p. 212.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 214.

¹⁸² Giorgio Agamben, *Nymphes*, trad. Daniel Loayza, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 55-56.

capacité d'animer l'inanimé n'était certainement pas sans danger si l'on considère qu'au moment de son affliction malade il était hanté par la possession démonique de « choses sans vie¹⁸³ ».

Il demeure toutefois étonnant de constater que la mémoire, contrairement à ce que dit Agamben, occupe relativement peu de place dans la théorie de l'empathie de Vischer ; celle-ci est reléguée à une fonction secondaire et différenciée de la fonction fondamentale de l'empathie, c'est-à-dire dans la simple représentation associative (*associative Vorstellung*). Certes, celle-ci apparaît implicitement dans la constitution des conventions qui permettent la reconnaissance des symboles comme celui du bateau en tant que symbole de la chrétienté. Or, comme Claudia Wedepohl le souligne dans son article sur la théorie de la mémoire chez Warburg, c'est plutôt au neurophysiologue Ewald Hering (1834-1918) – qu'il mentionne dans des notes adjacentes de sa conférence du 21 avril 1923 à la clinique de Bellevue –, que l'historien de l'art rapproche sa conception d'une mémoire qui, comme le travail de l'empathie, permet l'interdépendance de la matière et de l'esprit, de la physiologie et de la psychologie¹⁸⁴. Selon Vischer, les représentations qui nous rappellent d'autres souvenirs (la colère et le sang lorsqu'on voit du rouge, l'Italie lorsqu'on voit une orange) ne sont que des bribes de mémoire accompagnant l'empathie (*begleitende Erinnerung*) et non l'empathie elle-même¹⁸⁵. Pourtant, dans « La divination antique et païenne dans les écrits et les images à l'époque de Luther », Warburg intègre l'empathie dans le travail mémoriel du ressouvenir de l'image : « L'Antiquité démonique revit, comme nous l'avons vu, grâce à une sorte de polarité de la mémoire empathique des images¹⁸⁶ » [*durch eine Art polarer Funktion des einfühlenden Bildgedächtnisses*]. Le symbole et la forme symbolique, Wedepohl l'a bien

¹⁸³ Fritz Saxl, « Rede gehalten bei der Gedächtnis-Feier für Professor Warburg am 5. Dezember 1929 », WIA I.10.8.1, p. 11. Cité par Mario Wimmer, « The Afterlives of Scholarship: Warburg and Cassirer », dans *History of Humanities*, Vol. 2, No. 1, p. 2017, no. 30.

¹⁸⁴ Claudia Wedepohl, « Mnemonics, Mneme, Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory », dans *Bruniana & Campanelliana*, 2014, Vol. 20, No. 2, p. 393.

¹⁸⁵ F.T. Vischer, « Das Symbol », *op. cit.*, p. 220.

¹⁸⁶ A. Warburg, *Écrits florentins*, *op. cit.* p. 285.

vu, jouent un rôle crucial dans la capacité collective de réactiver la mémoire¹⁸⁷. Les artefacts culturels deviennent donc les garants mnésiques d'une décharge énergétique (dénotés par le terme de dynamogramme que Warburg reprend à la physique¹⁸⁸) qui demeurent latents jusqu'au moment où, par la rencontre de l'individu vivant qui les investit d'énergie psychique par son travail interprétatif, ils redeviennent animés¹⁸⁹.

Ce lien intermédiaire « réservé » est nécessaire, car l'un des extrêmes conduirait la langue vivante à devenir un système mort de signes allégoriques et l'autre de sombrer dans la pensée magique qui ne peut détacher l'image du sens. Cette phase intermédiaire est d'ailleurs critique selon Wind, car c'est à ce moment que « le symbole est compris comme signe tout en demeurant vivant comme image ». C'est en tant que moment de la polarité du symbole, continue Wind, « que l'« image » (au sens du simulacre artistique) a sa place.¹⁹⁰ » Or, ces « simulacres » selon Warburg doivent leur unité aux énergies sombres de la vie humaine. Certes, la séance de clôture du séminaire de 1927 sur Burckhardt portant sur ce dernier et Nietzsche fournirait explicitement un avertissement important : le séismographe mnésique est toujours porté à se plonger dans ces éléments magiques de la formation symbolique qui peuvent, comme ce fut le cas pour Nietzsche, le perdre.

La Nymphe : du présent au passé au présent

La seconde partie de l'étude de Warburg porte sur une deuxième œuvre de Botticelli, à savoir « Le Printemps » dont le lien programmatique avec le premier nous est moins évident qu'il aurait pu le

¹⁸⁷ C. Wedepohl, « Aby Warburg's Theory of Memory », *op. cit.*, p. 397. « He was apparently convinced that the symbol or symbolic form helped reactivate the collective memory. »

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 399. « An energy-laden dynamogram corresponded to the latent neutral symbol, functioning as a material trace of social memory. »

¹⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Paris, Les éditions de minuit, 2002, p. 150. D'après l'interprétation de Georges Didi-Huberman, les traces visibles de cet échange prennent la forme de *Pathosformeln* comme intensification du regard : « À cela, Warburg répond simplement – il faudra toute une théorie de l'*Einfihlung* pour comprendre cette simplicité – que les images ne sollicitent pas la vision. Elles sollicitent d'abord le regard, mais aussi le savoir, la mémoire, le désir et leur capacité, toujours disponible, d'intensification. »

¹⁹⁰ E. Wind, « Le concept warburgien de science de la culture », *op. cit.*, p. 236.

paraître aux spécialistes du peintre florentin jusqu'aux années 1970¹⁹¹. Warburg lui-même évite de nommer cette seconde œuvre « Venus couronnée » comme l'indique Vasari pour éviter une articulation spacieuse entre celle-ci et la *Naissance*. L'analyse de l'agencement des différents éléments de la *Primavera* relève d'une complexité qui nous éloignerait de la tâche de ce travail qui est de rendre compte du symbole de la nymphe dans l'économie de l'argument warburgien pour le retour de l'antiquité dans l'expression artistique et culturelle. Néanmoins, quelques éléments doivent ici être soulignés. La protagoniste des deux œuvres de Botticelli est Vénus, symbole de l'amour antique. Or, pour quelle raison Botticelli se rapporte-t-il dans son *inventio* à la figure de Vénus et non celle de la *caritas* Chrétienne incarnée par Béatrice de Dante ou celle de Laura dans la poésie pétrarquéenne ? Plus encore, pourquoi se rapporter à un symbole de l'Antiquité pour rendre compte d'un amour particulier qui aurait au moins partiellement informé le sujet de l'œuvre, à savoir l'allégorisation de l'amour de Julien de Médicis pour Simonetta Vespucci, mais aussi celui de Laurent de Médicis pour Lucrezia Donati ? Un premier élément de réponse se trouve chez nul autre que Laurent de Médicis lui-même et l'épistémologie néoplatonicienne de son *Comento* : « Il est indubitable que les choses sont plus faciles à connaître en général qu'en tant qu'espèces et particuliers ; je le dis en accord avec les méthodes de l'intelligence humaine, qui ne peut avoir une vraie définition d'aucune chose si elle n'est pas précédée par la connaissance universelle de celle-ci.¹⁹² » Par ce fait même, le symbole fait aussi partie des conventions poétiques permettant le maintien des polarités de la vie publique et de la vie privée comme le démontre le fait que Laurent le Magnifique ne s'adresse ou mentionne Lucrezia que par l'emploi du symbole du

¹⁹¹ John Shearman et Webster Smith, « On the Original Location of the 'Primavera' », *Art Bulletin*, LVII, 1975, pp. 31-39. C'est en suivant l'indication de Vasari selon laquelle les deux œuvres se trouvaient depuis leur conception dans la villa de Castello du duc Cosme (que Warburg cite dès le début de cette seconde partie) que les spécialistes avaient longtemps compris les deux œuvres comme ne pouvant pas être comprises l'une sans l'autre. Or, une remise en question de ce lien s'est opérée à la suite de l'objection convaincante de Shearman et Smith à l'hypothèse d'après laquelle les deux œuvres auraient été destinées à orner la villa Castello. La *Naissance* et le *Printemps* présentent d'autres différences majeures – tant sur le plan de la surface (lin pour le premier et bois pour le second), la taille que le style – qui rendent risqué tout rapprochement hâtif.

¹⁹² Laurent de Médicis, « Comento del Magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti », dans *Tutte le opere*, tome II, Milan, Rizzoli, 1958, p. 126.

soleil dans sa poésie (jeu étymologique sur le mot *lux*). C'est parce que le symbole est aussi rapport entre la polarité singulier-universel qu'il permet de rendre compte d'une trame narrative particulière, mise en vers par Politien et peinte par Botticelli, à l'aune de l'idée universelle de l'amour vénusien. Pourtant, tel que le rappelle Charles Dempsey à la suite de Warburg, le rapport du particulier à l'universel ne doit pas être simplement vu comme celui-ci ayant priorité sur celui-là, mais bien en fonction d'une transformation mutuelle : « la figure de l'amant occupe la place des réelles expériences du présent alors que l'idée de l'amour représente l'acculturation mémorielle, et les termes interagissent de manière dynamique et mutuellement transformatrice.¹⁹³ »

Si nous avons souligné que des trois voies d'analyse contextuelle des deux Vénus de Botticelli, toutes avaient été, en premier lieu, tracées par Warburg, celles-ci participent ensemble à l'explication de la reprise mémorielle dans le cadre d'une influence de l'Antiquité. L'érudition dans la cour des Médicis donnait matière à la création poétique de Botticelli : l'invocation lyrique d'Horace et *De beneficiis* de Sénèque pour les trois Grâces, le poème didactique *De rerum natura* de Lucrèce et les *Fastes* d'Ovide pour la métamorphose de la nymphe¹⁹⁴. Dans les *Fastes*, Ovide raconte l'histoire de Flore, que l'on nommait Chloris, poursuivie par Zéphyr qui lui força l'hymen, faisant d'elle la déesse du printemps. Certes, cette histoire n'est pas à proprement parler celle d'une métamorphose. En effet, la référence à Chloris n'aurait été qu'un simple jeu étymologique employé par Ovide : « J'étais Chloris, aujourd'hui je m'appelle Flora ; la langue latine a altéré la lettre grecque de mon nom¹⁹⁵ ». Toutefois, Edgar Wind a su démontrer de manière convaincante dans son *Mystères païens de la Renaissance* – en poursuivant l'interprétation de Warburg – que Botticelli avait interprété ce jeu de mots en tant qu'une réelle

¹⁹³ C. Dempsey, *The Portrayal of Love, op. cit.*, p. 15. « Put another way, the figure of the beloved stands for the real experiences of the present while the idea of love represents acculturated memory, and the terms interact in dynamic and mutually transforming ways. » (notre traduction)

¹⁹⁴ A. Warburg, *Écrits florentins, op. cit.* pp. 70-76.

¹⁹⁵ Ovide, *Les Fastes*, trad. Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1993, Livre V p. 48. « *Chloris eram, quae Flora uocor ; corrupta Latino Nominis est nostri littera Graeca sono* ». Selon Schilling, l'équivalence sémantique Flora-Chloris est sans doute une invention fantaisiste d'Ovide, cf. *Ibid.*, n.63, p.144.

métamorphose¹⁹⁶. Ainsi, grâce à Wind, la « jeune fille qui sème des fleurs¹⁹⁷ » entre Flore et Zéphyr, qui avait posé de sérieux problèmes interprétatifs, a pu être identifiée en tant que Chloris. L'autre inspiration ovidienne soulevée par Warburg est issue du livre premier des *Métamorphoses*. Cette métamorphose met scène l'amour d'Apollon pour la nymphe Daphné, dont les destins sont unis par les flèches de Cupidon. Apollon « contemple les cheveux de la nymphe flottant sur son cou¹⁹⁸ » et les vents agitant ses vêtements ne font qu'enflammer davantage l'ardeur de son amour pour Daphné. Encore une fois, c'est à Politien qu'on doit la reprise de cette thématique de la poursuite de la nymphe dans son *Orfeo* en langage vulgaire avec la nuance près que cette scène est désormais reproduite entre Aristée et Eurydice¹⁹⁹. Les différentes composantes de la culture et non seulement la peinture – Warburg mentionne la *Fabula di Caephalo* de Niccolo da Corregio, l'*Ambra* de Laurent le Magnifique et les assiettes du Musée Correr attribuées à Timoteo Viti –, participent de cette réception de l'héritage antique. Citant Burckhardt, Warburg rappelle que l'expression théâtrale, l'un des lieux privilégiés de l'expression de ce topos de la poursuite de la nymphe et l'amplification des accessoires participent de l'esprit de la fête italienne comme lieu du passage de la vie à l'art²⁰⁰.

Les référents du symbole, comme l'avait souligné Vischer, se multiplient constamment et demeurent *in fine* impossible à circonscrire une fois pour toutes. Avant tout, la nymphe Chloris-Flore marque le début du printemps (célébré par les rites du *Calendimaggio* d'avril à mai à Florence²⁰¹), mais

¹⁹⁶ E. Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1992, p. 129. « Mais lorsque nous voyons comment, au contact de la brise printanière, Chloris fait naître des fleurs de son souffle (*vernas efflat ab ore rosas*), comment ses mains se glissent derrière les fleurs qui parent le vêtement de la nouvelle Flora, et comment les deux figurent emportées par leur élan convergent au point qu'elles sembleraient se heurter, nous ne saurions guère douter que Botticelli a représenté la métamorphose comme un changement de nature. »

¹⁹⁷ A. Warburg, *Écrits florentins*, *op. cit.* p. 70. Ce problème émerge dans l'interprétation de Warburg dans sa distinction entre Flore et la déesse du printemps.

¹⁹⁸ Ovide, *Les métamorphoses*, *op. cit.*, livre I, v. 497-527, p. 60.

¹⁹⁹ A. Warburg, *Écrits florentins*, *op. cit.* p. 74.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 77.

²⁰¹ Cf. C. Dempsey, « Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli, and Politian's Stanze per la Giostra », dans *Renaissance Quarterly*, Vol. 52, No. 1 (Printemps 1999).

aussi le premier amour de la « *prima verrà* ». Ces rites de Flore, *Floralia*, avaient été poursuivis et repris sous différentes formes depuis l'Antiquité et expliquent l'usage du symbole antique. Le choix de la nymphe pour symboliser cet amour, plutôt que la béatitude chrétienne de la Béatrice de Dante, doit donc être rapporté à cette influence de l'Antiquité dont toute la série de signifiants culturels explorés par Warburg (l'astrologie, l'expression théâtrale, les effigies votives, etc.) permet de rendre compte. Or, le *Calendimaggio* ne permet pas à lui seul d'expliquer les différents ordres temporels en jeu dans la *Primavera*²⁰². Certes, l'historien de l'art avait été le premier à identifier que, outre la référence littéraire aux *Fastes*, la robe parsemée de fleurs de la nymphe Flore reprend largement la description que donne Politien de la robe de Simonetta Vespucci dans sa *Giostra* – l'œuvre célébrant la joute de 1475 que Julien de Médicis avait dédiée à cette dernière²⁰³. Le parallèle entre Simonetta et Flore est confirmé par l'image de Simonetta qui tient à la fois sa jupe et des fleurs dans la *Giostra*²⁰⁴. La *Primavera* porterait aussi les traces d'une autre joute, celle de Laurent de Médicis lui-même, comme l'avait déjà signalé Warburg²⁰⁵, qui avait été dédiée à Lucrezia Donati figure d'inspiration qui se superpose à la représentation de Vénus, mais aussi devient un autre référent de la nymphe (dans la tradition issue de Paracelse, auquel se réfère Warburg, le règne de Vénus n'est-il pas indissolublement lié aux nymphes?²⁰⁶). Or, le référent, aussitôt doublé, se trouve multiplié au point où, comme le souligne

²⁰² Cf. P. Francastel, « La fête mythologique », *op. cit.*, pp. 229-252. Le symbole de la nymphe devient donc la clôture mitoyenne du passé antique et toscan, mais aussi d'un présent que l'on observe par la précision remarquable des représentations de scènes que le peintre avait vues et dont il avait fait l'expérience

²⁰³ E.H. Gombrich, « Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle » dans *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1972, p. 43. C'est d'ailleurs ici, dans cette identification de Flore à Simonetta que l'on retrouve le nœud de l'attaque de Gombrich à la thèse warburgienne qu'il taxe de romantique et anhistorique : « the legend of the 'Bella Simonetta' [...] the long-cherished romance which linked Botticelli with the Swinburnian beauty who died of consumption at the age of 23 and was mourned by Lorenzo and his circles in verses of Petrarchan hyperbole. » Or, comme le souligne Dempsey, l'analyse de Gombrich s'avère bien moins fondée, d'un point de vue historique, que celle de Warburg. Cf. C. Dempsey, *Portrayal of Love, op. cit.*, p. 121.

²⁰⁴ Stella Newton, *Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past*, Londres, Rapp & Whiting, 1975, p. 56. Bien que la robe de Flore ne soit évidemment pas dérivée d'un modèle antique, l'historienne Stella Newton a démontré en 1975 que les dentelles gothiques de la robe de Flore, démodé (*old-fashioned*) sans être ancien, se rapportaient aux costumes théâtraux à la mode quelque 70 ans avant la création de la *Primavera*.

²⁰⁵ A. Warburg, *Essais florentins, op. cit.*, p. 81.

²⁰⁶ Giorgio Agamben, *Nymphes, op. cit.*, p. 68.

Dempsey, il devient l'image même de la femme florentine à l'époque des Médicis, ce qu'indique une lettre de Jérôme Savonarole, un ennemi important des Médicis : « Regardez les usages de Florence – de quelle manière les femmes florentines ont marié leurs filles, les ont mises à l'étalage, et les ont habillées de telle sorte qu'elles ressemblent à des nymphes²⁰⁷. »

En analysant la planche 46 de l'atlas *Mnémosyne*, ce dernier projet warburgien dont les 26 photographies – depuis les bas-reliefs du début du Moyen Âge jusqu'à la fresque de Ghirlandaio à Santa Maria Novella –, sont toutes consacrées à la nymphe, Giorgio Agamben pose une question rhétorique dont la portée devrait nous être désormais claire : « Où est la nymphe ? En laquelle de ses vingt-six épiphanies se manifeste-t-elle ?²⁰⁸ » La raison pour laquelle cette question demeure rhétorique est que, en dernière analyse, il n'y a ni archétype ni original de la nymphe à partir de laquelle dériveraient les copies ; en tant que symbole, la nymphe est l'enchevêtrement inextricable de l'original et ses répétitions. Répétitions qui, comme nous l'avons souligné, restent invariablement multiples et impossibles à circonscrire, car la nymphe n'est ni Daphné ou Flore-Chloris, ni Lucrezia Donati ou Simonetta Vespucci, mais bien *à la fois* tous ces moments ponctuels ou formes et matières s'unissent pour produire le symbole de la nymphe. Si l'on nomme « nymphales », à la suite d'Agamben²⁰⁹, tous ces moments où l'image de la nymphe coïncide avec des femmes réelles dont l'existence est décrite par l'analyse iconique et philologique, aucun de ces moments, bien qu'imbriqués par le travail de la mémoire culturelle à tous ces autres moments, ne peut maintenir en lui les pôles de l'universalité du symbole et son incarnation particulière dans une unité stable. C'est ce même phénomène que perçoit Roberto Calasso lorsqu'il tente une explication du choix de Warburg et son ami, l'écrivain hollandais André Jolles, d'appeler la figure de la servante dans la fresque de Ghirlandaio *Naissance de Jean Baptiste*

²⁰⁷ Cité par Charles Dempsey dans *The Portrayal of Love, op. cit.*, p. 113.

²⁰⁸ Giorgio Agamben, *Nymphes, op. cit.*, p. 26.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 78.

« la Nymphe » dans leur correspondance²¹⁰. Dans la première lettre de cet échange, Jolles avoue son amour pour cette figure remplie d'une énergique impétuosité et à cet attachement émotionnel est lié le sentiment de l'avoir déjà vue ailleurs. Pourtant, insiste-il, il n'est possible de tomber amoureux qu'une seule dans une vie et « si on pense le faire souvent, on ne voit toujours qu'une autre surface du même prisme.²¹¹ » Là se trouve la vérité du symbole : toutes les manifestations symboliques ne font que mieux définir le prisme. Calasso décrit la distance entre la représentation, toujours multipliée entre ses référents inépuisables, et la *Pathosformel* en tant qu'une « distance qui est une marque de la mémoire, de la présence fantomatique de ce qui revient à la surface.²¹² »

D'un symbole l'autre, de la nymphe au serpent

Dans *La folie qui vient des nymphes*, le penseur italien et traducteur du texte de Warburg sur Burckhardt et Nietzsche, Roberto Calasso, décrit les rapports « tortueux, d'attraction, de persécution et de fuite²¹³ » qui unissent Apollon aux nymphes, rapports dont le commencement, dans la tradition des *Hymnes homériques*, se situe bien avant cette poursuite de Daphné que Warburg avait identifiée dans l'*inventio* de Botticelli dans sa thèse de 1893. En effet, la nymphe Telphouse fut le premier être auquel s'adressa Apollon pour trouver un lieu « intact » (*Apémōn*) pour fonder son culte. Se voyant trompé par Telphouse qui l'avait envoyé à sa mort (du moins le croyait-il) à Delphes où régnait Python, le dieu-archer s'assure d'humilier la ville dont la nymphe porte le nom et d'usurper son savoir. Apollon voulut par la suite remplacer le second temple de Delphes afin de revendiquer à lui seul la connaissance de la pensée de Zeus. Or, grâce aux scholiastes et lexicographes, continue Calasso, « nous finissons par savoir que le serpent Python lui-même avait pratiqué la mantique à Delphes et que, avant Apollon,

²¹⁰ Aby Warburg, « *Ninfa Fiorentina* 23.XI.900 », trad. Céline Trautmann-Waller, dans *Revue germanique internationale*, *op. cit.*, p. 212. « Une figure fantastique, non, une servante, non, une nymphe classique entre dans la chambre, portant sur sa tête un plat de fruits exotiques, son voile volant au loin. »

²¹¹ *Ibid.*, p. 213.

²¹² Roberto Calasso, *La folie qui vient des nymphes*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Flammarion, p. 36.

²¹³ *Ibid.*, p. 8.

Dionysos y proférait des oracles²¹⁴ ». C'est Zeus qui avait voulu que la souveraineté delphique soit partagée en parties égales entre deux de ses fils, Apollon et Dionysos. En conformité avec la volonté de Zeus, les deux dieux feraient l'expérience de leur mainmise sur la connaissance de la même manière, c'est-à-dire par la possession. Calasso tente toutefois de rompre le préjugé moderne quant à la possession comprise que dans sa forme extrême alors que pour les Grecs, « la possession fut avant tout une forme fondamentale de la connaissance²¹⁵ ». En effet, chez Homère, même la colère devient une forme de possession – et cette possession est une connaissance qui est aussi un pathos. Ainsi, avant d'être symbole de fertilité ou d'amour, la Nymphé est liée à l'origine mythique de la possession et les nymphes sont elles-mêmes l'élément que l'on possède²¹⁶. La possession apollinienne comme l'indiquait déjà l'auteur de la *Naissance de la tragédie*, consiste à imposer son mètre dans son mouvement d'usurpation d'un savoir qui était de prime abord la fluidité de la métamorphose. Or la nymphé, et ici l'on voit l'envers dionysiaque d'un même phénomène, n'est pas simplement l'objet de possession, mais décrit décrit aussi l'état du sujet possédé – et le plus « célèbre » de ces *nympholéptoi* ne fut nul autre que Socrate dans le *Phèdre*²¹⁷. La leçon que tire Calasso de cette nymphomanie, leçon pourtant déjà présente chez Platon et qui lui permet d'introduire Warburg dans cette réflexion, est l'idée selon laquelle la délivrance du délire aux mains des nymphes ne peut venir que des nymphes et donc du délire lui-même.

Ainsi, si durant l'apogée du règne de Zeus le devenir des métamorphoses constituait la norme des phénomènes, avec la prophétie de Thémis une graduelle fixité des attributs commence à se faire sentir, reléguant la métamorphose à une figure de l'esprit et non plus des choses elles-mêmes. C'est ainsi que la connaissance par métamorphose se concentre en trois figures qui ne sont, *in fine*, que

²¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 32-34.

différentes modalités d'un seul être : la nymphe, la source et le serpent. Reprenant l'étude du mythe delphique du Python par Joseph Fontenrose, Calasso rappelle également que toute une série d'exemples disparates (comme le mot hébreu « *ayin* » qui signifie à la fois source et œil) permet de comprendre que l'œil du serpent-dragon Python n'est autre chose que la source. Plus encore, la source représente aussi cet instant où les polarités de Dionysos-serpent et Apollon-nymphe ne font qu'un : « la source est le serpent, mais la source est aussi la Nymphe, et donc la Nymphe est le serpent²¹⁸ ». Comme nous l'avons vu, cette interdépendance des deux pôles était clairement indiquée par Nietzsche lui-même qui avait fait dépendre la survie de l'une sur celle de l'autre dans sa philologie philosophique de la *Naissance de la tragédie*.

Or des différentes possessions dont les mythes des Anciens font état, quelle est la particularité de la nymphomanie ? Une fois encore c'est vers Platon qu'il faut se tourner. Après avoir présenté à Phèdre la doctrine la plus dangereuse, Socrate accomplit une cérémonie afin de se purifier de la faute commise. C'est que Socrate avait péché à l'égard de la mythologie en se trompant sur la nature du simulacre, c'est-à-dire de ne pas avoir su départager le simulacre du réel. Les destinataires d'une telle palinodie ne pouvaient être que les Nymphes, car, explique Calasso, elles sont les figures mythiques les plus proches du simulacre. Néanmoins, Platon avait bien souligné le rôle double du simulacre, le traitant de peste dans la République et de remède dans le *Phèdre* et cette même réversibilité de sens est également présent dans le prochain symbole qui nous intéressera, à savoir le serpent. La figure de la Nymphe ne se résume pas à l'énergie vitale de la servante de Ghirlandaio, mais elle peut aussi se montrer sous des variantes plus sinistres et terrifiantes comme « celle que Warburg appelait « la chasseresse de têtes », la Judith, la Salomé, la Ménade²¹⁹ ». On peut aisément imaginer l'impact qu'une

²¹⁸ *Ibid.*, p. 14, p. 28. Faisant retour sur le lexique grec, Calasso souligne que « *nymphe* signifie aussi bien « jeune fille prête pour les noces », que « source ». »

²¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

telle déclinaison a pu avoir sur un séismographe comme Warburg si on se rappelle les allures affolantes que les rencontres de la Nympe avaient prises dans l'échange avec Jolles chez ce dernier :

J'essayai de la revoir comme je l'avais rencontrée la première fois dans le chœur de l'église dominicaine, mais elle s'était multipliée par dix. – Je perdis ma raison. Toujours, c'était elle qui apportait vie et mouvement dans les représentations par ailleurs paisibles. Oui, elle semblait être le mouvement incarné... mais il est très désagréable d'avoir ce dernier pour amante²²⁰.

Toujours est-il que l'équilibre psychique précaire de Warburg fut à ce point atteint durant ces années qu'il s'effondra en 1918 et demeura à la clinique de Kreuzlingen de 1920 à 1924. Il ne s'agit pas tant d'essayer ici de comprendre les raisons psychiques de la chute de celui-ci, sujet qui nous mènerait à émettre des conjectures invérifiables et non pertinentes à notre propos que de comprendre l'hypothèse intéressante de Calasso. La conférence que l'historien de l'art donna à la fin de son séjour à Kreuzlingen pour prouver son équilibre mental et qui porta en grande partie sur le symbolisme du serpent devait avoir une fonction thérapeutique justement parce que la possession qui nous vient du simulacre ne peut être guérie que par le simulacre. Telle est la leçon de la polarité du symbole. La nymphe et le serpent, au fond deux versants d'un même symbole, marquent ainsi pour Calasso, le début et la fin des études warburgiennes.

La conférence de Kreuzlingen

C'est une tâche épineuse que de vouloir départager les faits du mythe qui a entouré la conférence intitulée « Images du territoire des Indiens Pueblo en Amérique du Nord » tenue par Warburg à la clinique de Kreuzlingen, le 21 avril 1923, et qui continue à définir notre réception de l'édition française du texte qui porte le titre de *Rituel du serpent*. Cette conférence, présentée devant un public composé de médecins, de pensionnaires et quelques hôtes, visait à prouver l'intégrité des

²²⁰ Aby Warburg, « *Ninfa Fiorentina* 23.XI.900 », *op. cit.*, p. 214.

facultés mentales de l'historien de l'art. Selon l'aveu de Ludwig Binswanger, médecin de Warburg et neveu d'Otto Binswanger celui de Nietzsche, la présentation avait plus les allures d'« une causerie rattachée au matériau photographique²²¹ » que d'une conférence formelle. Pour rendre compte de la difficulté liée à l'usage du *Rituel*, il suffit de rappeler ici que l'historien de l'art voulait que « cette atroce convulsion d'une grenouille décapitée » ne soit montrée qu'à sa femme, son médecin de famille, son frère Max (qui était le bailleur de fonds de la bibliothèque) ainsi qu'au philosophe Ernst Cassirer. Philippe Despoix, dans son texte sur la conférence-projection, évoque ce paradoxe en ces termes : « bien que Warburg en eût formellement interdit la publication, c'est un texte *apocryphe* d'abord publié en anglais sous le titre « *A Lecture on Serpent Ritual* » et accompagné d'illustrations en partie étrangères au matériau initial, qui est aujourd'hui devenu le travail sans doute le plus connu et le plus discuté de ce penseur complexe²²². » Bien qu'un spécialiste comme Kurt W. Forster ait même miné l'importance de ce voyage sur l'orientation des recherches warburgiennes subséquentes²²³, notre position est de suivre l'un des collaborateurs les plus proches de Warburg, à savoir Fritz Saxl qui expliquait que c'est à la lumière des deux expériences de Warburg chez les peuples autochtones qu'il faut comprendre les problèmes européens qui l'intéressèrent par la suite²²⁴. Dans le but d'éviter de multiplier les lignes d'interprétation hasardeuses, nous nous limiterons, dans le cadre de ce travail, à une analyse du traitement symbolique dans le texte, dans l'édition courante française de la conférence de Kreuzlingen. Ce faisant, le but de cette recherche, à savoir l'exposition du symbole comme objet par excellence de la reprise mémorielle de la culture, demeure parfaitement en accord avec l'utilité que Warburg avait lui-même accordée au texte. En effet, dans une lettre datée du 26 avril 1923, Warburg demande à Saxl de

²²¹ Ludwig Binswanger et Aby Warburg, *La guérison infinie*, Paris, Payot, p. 139.

²²² Philippe Despoix, « Conférence-projection et performance orale : Warburg et le mythe de Kreuzlingen », dans *Intermédialité*, No. 24-25, Automne 2014, Printemps 2015, p. 3.

²²³ Kurt W. Forster, « Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten », dans *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, éd. par Horst Bredekamp, Weinheim, 1991, p. 14. „eine Episode, die keinen unmittelbaren Niederschlag in Warburgs wissenschaftlicher Arbeit zu finden schien.“

²²⁴ Fritz Saxl, « Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique », dans *Le rituel du serpent*, *op. cit.*, p. 140.

ne jamais publier le texte de la conférence présentée cinq jours plus tôt, car il s'agit d'une esquisse « sans forme ni fondement philologique » qui ne « présente de valeur que dans la vue conjointe de quelques documents d'une histoire du comportement symbolique²²⁵ ». Plus encore, une fois souligné le fait que le conférencier en avait formellement interdit la publication, deux autres écueils se dressent devant l'effort de tirer des conclusions sur la conférence de Warburg : (1) tant d'un point de vue logique que chronologique l'importance de la (inter)médialité – à laquelle il consacrait une partie non insignifiante de ses études – risque d'être perdue si nous traitons une performance orale comme un traité ou un essai ; et par conséquent (2) l'importance d'inverser, comme le souligne Despoix, la hiérarchie qui, depuis la première publication du *Rituel du serpent*, tend à mettre de l'avant le texte écrit et d'oublier la « spécificité de cette projection de diapositives²²⁶. »

Devant le public de Bellevue, dans « un processus multiple de *remémoration*²²⁷ », Warburg raconte une histoire déjà vieille de vingt-sept ans et qu'il avait présentée dans des conférences à son retour en Europe aussi tôt que 1897, à savoir son voyage de 1895-1896 parmi les Hopis de l'Arizona. Si nous avons fourni quelques mises en garde en guise de préambule, Warburg lui-même ajoute deux avertissements heuristiques ; il ne « maîtrisait pas la langue des Indiens » et son séjour était limité à quelques semaines²²⁸. Quand bien même les recherches de Warburg sur l'Italie de la Renaissance porteraient le sceau de la vie posthume de l'Antiquité, une constellation conceptuelle bien autre que celle qui régit la conférence de Bellevue, un rapprochement entre celles-ci et le voyage peut être fait du point de vue de l'importance thématique du paganisme alors qu'il pose cette question centrale : « dans quelle mesure devons-nous y voir des caractéristiques essentielles de l'humanité païenne primitive ?²²⁹ »

²²⁵ Philippe Despoix, « Conférence-projection et performance orale : Warburg et le mythe de Kreuzlingen », *op. cit.*, n. 7. Nous suivons la correction de la traduction proposée ici par Philippe Despoix.

²²⁶ *Ibid.*, p. 4.

²²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²²⁸ Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, *op. cit.*, p. 55.

²²⁹ *Ibid.*, p. 56.

Calasso aurait vu juste, donc, en apercevant que de cette première étude de cas particulier sur Botticelli jusqu'aux « Indiens des Pueblos », de la nymphe jusqu'au serpent, ce ne sont que divers moments d'un seul mouvement qui sont à l'œuvre dans les intérêts de recherches de Warburg qui semblent *a priori* disparates. Si, comme l'avait souligné Wind, la *Kulturwissenschaft* voit dans le symbole le lieu par excellence de la médiation entre le singulier et l'universel, l'étude de cas permet de retrouver ces figures mémorielles par empirie et de procéder par induction plutôt que par un dogme fixé à l'avance. Ainsi, dans leur vénération des phénomènes naturels, les Hopis, admettent dans leur imaginaire social la coexistence d'une magie fantastique au sein même de l'activité pragmatique. L'intérêt de Warburg pourrait être ici compris à l'aune de la théorie du symbole de Vischer sur laquelle il s'était penché ; peut-on empiriquement démontrer la première modalité du rapport symbolique qui rend le symbole et son référent indissociables ? La thèse de Warburg est que les peuples dits « primitifs » auraient une aptitude plus prononcée à concevoir le lien entre l'image et la chose selon une relation de quasi-identité magique. Toutefois, ces tribus ne sont pas dans des enclaves et non seulement ont-elles vécu l'éducation confessionnelle, elles ont aussi subi l'éducation nord-américaine coloniale.

Ces contradictions au sein de la culture Hopi ne posaient pas tant un obstacle aux recherches de l'historien de l'art qu'elles révèlent la clef de voûte de son intérêt marqué – à travers toutes ses recherches – pour les figures intermédiaires. Plus qu'une figure parmi d'autres, le symbole est le moyen *par excellence* de leur expression : « Entre l'homme qui saisit dans sa main et l'homme qui pense, il y a l'homme qui établit des relations symboliques²³⁰ ». Les Hopi sont donc dans une situation de « transition, singulièrement hybride », car ils ne sont ni « des êtres vraiment primitifs » ni des « des Européens que la technologie a rendus sereins²³¹ ». Un témoignage de cette contradiction nous est fourni par l'examen de Warburg de l'intérieur de l'un des domiciles à Oraibi. En montrant cet intérieur,

²³⁰ *Ibid.*, p. 74.

²³¹ *Ibidem.*

il s'intéresse tout d'abord aux *katvinas* ornant la pièce, soit des poupées médiatrices entre l'homme et la nature et une marque singulière de la religiosité des habitants. Il compare celles-ci aux figures de saints accrochées dans les maisons des paysans catholiques avant de s'arrêter à un détail qui rompt l'harmonie de la photographie : la présence d'un balai accroché au mur. Bien que le texte couramment publié du *Rituel* soit atténué de ses déictiques, de ses répétitions et de son *pathos*, l'analyse warburgienne des diapositives ressemble davantage, en un certain sens, à une étude photographique plutôt qu'un récit de voyage *stricto sensu*.

Dans son étude de 1976 sur la photographie, *La chambre claire*, le philosophe Roland Barthes élabore les concepts interdépendants de *studium* et de *punctum* pour rendre compte du même phénomène dont Warburg s'était servi pour rendre compte de la contradiction inhérente à la forme de vie des Hopis. Selon Barthes, le *studium* est le regard initial à l'endroit d'une photographie ; il exprime un intérêt général dénué d'une « acuité particulière²³² ». Si le *studium* renvoie à l'effort herméneutique du spectateur de déceler les intentions à l'origine de la photographie, alors le *punctum*, souvent un infime détail, casse – ou plutôt pique – soudainement l'exposition du *studium* et prend de l'expansion pour changer le sens de l'image. Le balai, « symbole de la pénétration de la civilisation américaine²³³ », est ce *punctum* qui pointe et heurte notre regard au point de rendre patente la contradiction entre l'outil de facture moderne qu'est le balai et le rapport magique qu'entretiennent les Hopis avec le symbole et *a fortiori* avec le serpent. L'intérêt général qui constitue notre *studium* relève de notre culture sociohistorique et nous permet d'élucider un contexte de production lorsque nous nous retrouvons devant une scène quelconque, en l'occurrence un intérieur à Oraïbi qui rappelle au spectateur certains éléments d'un intérieur paysan européen. Sur ce point, il n'y a qu'à rappeler l'exergue du texte « c'est un vieux livre à feuilleter, Athènes-Oraïbi, tous cousins ». Les Hopis et les Zuñis n'intéressent pas

²³² *Ibid.*, p.62.

²³³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1976, p. 48.

Warburg parce qu'ils relèvent d'un exotisme quelconque, mais bien parce que l'étrange(r) nous permet de multiplier les perspectives sur notre propre situation. L'historien Carlo Ginzburg appelle « estrangement²³⁴ » ce dispositif permettant de se soustraire aux habitudes sédimentées pour porter un nouveau regard sur nos propres faits et gestes, et auxquels nous pouvons rapporter le but du voyage de Warburg. Cet étrangement est le produit de la visible cohésion des *katinas* troublée par le détail du balai de fabrique moderne qui rend évident une situation partagée entre l'avancée technologique issue de la colonisation et des pratiques rituelles relevant de la tradition. Horst Bredekamp, l'auteur du livre *Aby Warburg, der Indianer* sur le voyage en Amérique, dira que la fonction de l'art selon l'historien dépend d'un geste similaire de mise à distance de l'objet représenté (*Entfernungsversuch*)²³⁵. Grâce au concept de l'« estrangement » Ginzburg et la mise à distance soulignée par Bredekamp, nous comprenons désormais pourquoi Fritz Saxl avait dit dans un texte sur le voyage de l'historien de l'art, rédigé au lendemain de sa disparition durant l'hiver 1929-1930, que « Warburg fut redevable à l'Amérique d'avoir appris à voir l'histoire de l'Europe avec les yeux d'un anthropologue.²³⁶ » En ce sens, il est utile de rappeler que, quand bien même Warburg qualifierait ce groupe social, partagé entre la magie et la technique, de schizoïde, il se qualifiait *lui-même* de schizoïde et que ce jugement n'avait pour lui rien de péjoratif²³⁷. L'estrangement warburgien relève d'un effort de se connaître, autant d'un point de vue personnel que celui de la culture européenne, par le biais de la mise à distance spatiale et temporelle comme le montre cette note du 3 avril 1929 du *Tagebuch* de la Bibliothèque :

Souvent, il me vient à l'esprit que, en tant que psycho-historien, je cherche à établir la schizophrénie de la civilisation occidentale à partir de ses images et par un réflexe

²³⁴ Carlo Ginzburg, « L'estrangement » dans *À distance. Neufs essais sur le point de vue en histoire*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001, p. 17.

²³⁵ Horst Bredekamp, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin, Wagenbach, 2019, p. 39. „Die Kunst distanziert das dargestellte Objekt, um nach diesem Vorgang als Entferntes zurückzukommen und der tastenden sowie auch tastend sehenden „Befühlung“ zugänglich zu werden.“

²³⁶ Fritz Saxl, « Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique », dans *Le rituel du serpent*, *op. cit.*, p. 138.

²³⁷ Davide Stimilli, « La teinture de Warburg », dans *La guérison infinie*, p. 14. Le dossier médical de Warburg conservé à Bellevue figure « schizophrénie », suivi de la mention « état mixte maniaco-dépressif » parmi ses diagnostics.

autobiographique : la nymphe extatique (maniaque) d'un côté, et le dieu fluvial mélancolique (dépressif de l'autre)²³⁸.

Quoique l'artisanat des Hopis ait subi l'influence de la technique espagnole, Warburg affirme, suivant Jesse Walter Fewkes, que le symbole héraldique du serpent que l'on retrouve dans les objets culturels des Hopis leur est probablement propre. Dans l'artisanat hopi, Warburg remarque l'omniprésence des animaux, dont les vases d'argile portant l'image de l'oiseau décomposé en ses éléments essentiels. D'ailleurs, l'animal vivant le plus vénéré demeure « comme dans toutes les pratiques religieuses païennes » le serpent qui, chez les Hopis, sert à convoquer « l'orage bienfaisant²³⁹ » dans la *kima*, leur lieu de culte souterrain. Cet exercice ne se résume pas à la pratique de peintures, mais bien à la manipulation de serpents vivants qui, comme le démontre un dessin du prêtre de la *kima* de Cochiti, Cléo Jurino, est lié à la vision cosmologique des Hopis au point où le serpent en forme d'éclair est lié à l'éclair par une causalité magique. Il est aisé de voir la visée de ces remarques de Warburg à l'aune du texte de Vischer sur le symbole ; les Hopis, et les cultures païennes plus largement, entretiennent un rapport magique (ou sombre et servile dans le lexique de Vischer) où le symbole ne fait pas que renvoyer à un référent qui lui serait externe, le symbole *est* le référent (et inversement). Par là même nous voyons toute la différence qui sépare Warburg de Vischer ; alors que le lien magique que décrit Warburg appartient au registre de l'anthropologie, le lien sombre et servile de Vischer provient de celui de la psycho-sémiotique. Ainsi, les danses imitatives où les Hopis reproduisent les mouvements d'un animal n'ont, insiste Warburg, rien de ludique ; la perte d'identité de l'homme est complète et lui permet de s'unir complètement à l'animal dans le but de demander une faveur à la nature. Il est donc normal que les Hopis considèrent l'animal comme un être supérieur en raison de l'univocité de son sens (pensons à l'exemple du taureau évoqué par Vischer en tant que symbole de force). Reprenant les

²³⁸ Cité par Joseph Leo Koerner dans « Introduction », dans *Le rituel du serpent*, *op. cit.*, p. 22.

²³⁹ Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, *op. cit.*, p. 66-68.

paroles du chercheur autodidacte Frank Hamilton Cushing (1857-1900) qui rapporte les propos d'un homme autochtone remettant en question la supériorité des humains, Warburg souligne que chez les Zuñis, l'humain n'est en aucun cas définitivement supérieur à l'animal : « Regarde un peu l'antilope, elle est la course même et elle court tellement mieux que l'homme – ou bien l'ours, il n'est que force pure, les hommes savent seulement faire *quelque chose*, et l'animal, ce qu'il *est*, il l'est totalement.²⁴⁰ »

L'exemple qu'employait Vischer pour rendre compte de ce lien demeure relativement univoque ; le taureau comme symbole de force. Le statut du serpent dans la cosmologie Hopi est toutefois selon Warburg équivoque ; il est l'échelle reliant la maison au cosmos, mais il est aussi, dans la tradition, le maître de la maison. Loin d'être superflue, cette explication mythique du cosmos, au sein de laquelle le serpent tient une place privilégiée, est de fait le précurseur de notre explication génétique et scientifique du monde selon l'historien de l'art²⁴¹. Que l'invocation de la pluie par la magie est tout aussi constitutive de l'imaginaire européen que propre aux danses *katcinas* des Hopis est attesté par des pratiques agricoles européennes : « on le trouve de façon continue dans le paganisme européen, et il a survécu dans les coutumes actuelles qui accompagnent les récoltes²⁴² ». Dans ce contexte, Warburg redéfinit donc le *symbolon* pour rendre compte non seulement du lien entre image et sens, mais bien également de la médiation entre la force de la nature et l'homme que l'on retrouve dans les pratiques magico-religieuses²⁴³. Bien que Warburg n'ait pas vu de ses propres yeux la danse des serpents à Walpi, il qualifie cette cérémonie qu'il a observée par le biais de photographies de « la plus païenne de toutes²⁴⁴ ». Dans cette danse qui a pour but de faire advenir l'orage salvateur « les danseurs et l'animal vivant forment une unité magique²⁴⁵ ». Cette unité, d'après l'historien de l'art, se retrouve entre

²⁴⁰ *Ibid.* p. 77.

²⁴¹ *Ibid.* p. 79. « Si étrange que cela paraisse, cette pensée mythique est le stade préliminaire de notre explication génétique et scientifique du monde. »

²⁴² *Ibid.* p. 86.

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 94.

²⁴⁵ *Ibidem.*

l'empathie imitative (ce qui dans la théorie du symbole de Vischer permettait de rendre vivant l'inanimé) et le sacrifice sanglant proprement païen, car le but de la danse était de faire intercéder les serpents eux-mêmes dans le but de faire advenir l'orage. L'un des moments culminants de la danse consiste dans le geste de porter le serpent au loin (Warburg insiste sur le fait qu'il n'est fait aucune violence au serpent) et qui devient par là un messager envoyé aux âmes des défunts afin de déclencher l'orage dans le ciel et d'assurer la subsistance de la tribu en sauvegardant le cycle du maïs.

Warburg récuse le préjugé selon lequel cette pratique relèverait d'une « sauvagerie primitive » inconnue de l'Europe. En Grèce, berceau de la civilisation européenne, le culte orgiaque de Dionysos dépasse même en brutalité la danse du serpent dans la mesure où l'apogée de ces rites, après que les ménades ont porté le serpent comme un diadème, consiste en un sacrifice. Le dépassement du besoin de sacrifice représente ainsi le moment de sublimation le plus important dans l'évolution religieuse autant en Europe qu'ailleurs. Que la référence aux ménades, renvoi explicite à la *Mort d'Orphée* de Dürer, n'apparaisse pas dans les diapositives de la conférence de Kreuzlingen devrait, comme le souligne Philippe Despoix, nous intéresser pour plus d'une raison. D'abord, c'est dans son étude de 1905 sur la double influence de l'Antiquité, dionysiaque et apollinienne, sur le style de la Renaissance dans le dessin de Dürer qu'est mentionné pour la première fois le concept de formule du pathos dans l'œuvre de l'historien de l'art. Or dans cette scène d'une violence inouïe illustrant la mort du chanteur aux mains des ménades, explique Despoix, la *Pathosformel* « correspond au dernier geste de défense impuissant devant leur fureur meurtrière²⁴⁶ ». Ensuite et suivant ce premier point, l'omission de cette formule du pathos dans une performance hautement personnelle²⁴⁷ n'est pas anodine si nous entendons, suivant

²⁴⁶ Philippe Despoix, « Conférence-projection et performance orale : Warburg et le mythe de Kreuzlingen », *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 28. Pour comprendre la valeur personnelle de la conférence dont la quasi-totalité des diapositives étaient constituées de photographies prises par Warburg, voir cette analyse de Despoix : « Tout se passe à Kreuzlingen comme si les images projetées devaient posséder pour lui une valeur *quasi autoptique*. Ce sont en effet des images mémorielles attestées qui signifient sans exception : « j'y étais et j'y ai directement enregistré ou collecté ce qui était frappant ». »

l'argument de Despoix, la fonction thérapeutique de la conférence pour l'historien de l'art. L'économie de cette dernière nous apprend que de même que le serpent présentait très tôt un danger, les *Pathosformeln* les plus dangereuses peuvent céder place à des formules de guérison grâce à la plasticité des figures symboliques. Depuis le Tiamat de l'Ancien Testament jusqu'aux serpents tressaillant autour de l'Érinye et au mythe de Laocoon, le serpent représente de manière univoque le mal, la vengeance des dieux partiaux à l'origine du pessimisme tragique et désespéré de l'Antiquité. Or le sens univoque attribué au serpent est brouillé dès qu'entre en scène Asclépios, le dieu antique de la guérison, qui a pour symbole le serpent enroulé autour de son bâton guérisseur. Le serpent en quittant sa peau et son enveloppe mortelle n'est plus seulement morsure, vengeance et mort, mais bien « le symbole le plus naturel de l'immortalité et de la renaissance après la détresse de la maladie et de la mort²⁴⁸ ». Ainsi, grâce à des artefacts tels qu'un calendrier espagnol datant du XIII^e siècle, Warburg démontre la présence d'un véritable culte du serpent d'Asclépios, non seulement comme divinité de la guérison, mais aussi en tant que divinité astrale. L'intégration d'Asclépios dans la cosmologie a deux fonctions : (1) l'explication mythique du monde, préalable à toute explication scientifique, grâce auquel l'Homme peut désormais s'orienter et (2) une métamorphose de l'imagination cosmologique qui le soustrait totalement au concret.

Sur le premier point, Warburg insiste à plusieurs reprises : la danse des masques et le rituel du serpent ne sont pas un jeu, mais un questionnement païen du *pourquoi* des choses. Le serpent est un symbole international qui permet de poser la question « d'où viennent toute la destruction élémentaire, toute la mort et la souffrance du monde²⁴⁹? » Autant le symbole permet une liaison entre l'homme et la nature, autant cette liaison se révèle une protection qui, selon l'interprétation de Bredekamp, permet de protéger l'homme de la violence de l'immédiateté et ouvre la porte à un espace de réflexion, de plus

²⁴⁸ Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, *op. cit.*, p. 104.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 114.

en plus détaché du concret²⁵⁰. Plus encore, c'est toute la fonction de neutralisation de l'image qui répond de cette devise « *Du lebst und thust mir nichts* » (Tu vis et ne me fais aucun mal), permettant de surmonter les forces incompréhensibles de la nature²⁵¹. Sur le second point, il est à rappeler que cette métamorphose du symbole n'a rien d'immédiat et que l'attention de Warburg se porte justement sur ces moments où le sens ne s'est pas encore émancipé du signe et lui est attelé par une force magique. Dans un tel cadre, il est aisé de comprendre son intérêt pour l'astrologie en tant que point de contact des mathématiques et de la magie, d'Asclépios comme détermination magique permettant l'orientation par la constellation du Scorpion au serpent d'Asclépios comme support d'un fétiche. L'astrologie n'est qu'un exemple parmi d'autres de ces « survivances du culte des idoles²⁵² », auxquelles on peut également ajouter le serpent d'airain de Moïse et les fêtes et foires maltaises en vigueur jusqu'au XVI^e qui mettaient, entre autres, en scène des spectacles de magie jouant sur l'invulnérabilité de Paul aux morsures de vipères. Si certains éléments de la culture païenne – comme la nymphe ou le serpent – refont surface et laissent des traces jusque dans la modernité, c'est que, selon la lecture que fait Saxl de Warburg, « il y a dans les survivances du monde antique les vestiges des expériences sensorielles les plus fortes de l'humanité primitive²⁵³ ». Sur un ton laconique, Warburg explique que l'évolution de la culture vers la raison « se mesure à la manière dont le foisonnement tangible et fruste de la vie s'estompe pour devenir un signe mathématique²⁵⁴ ». Alors que la pratique symbolique permettait aux Hopis de *devenir* la cause de la pluie en s'unissant véritablement au serpent, l'évolution du lien religieux (*religio* ou *Verknüpfung*) de l'homme à la nature tend lentement à se détacher des pratiques païennes. De

²⁵⁰ Horst Bredekamp, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, op. cit., p. 57. „Zum Ich und zum Körper gehörend, ihm aber distanziert und gegenübergestellt, aktiv und passiv nach oben, unten und horizontal wirkend, entfaltet sich der „Umfang“ des Symbols. Es eröffnet auf diese Weise den Raum der Reflexion, der die Gewalt des Unmittelbaren zu distanzieren vermag, ohne damit kategorial vom Ich entfernt werden zu können.“

²⁵¹ Sur ce point, voir Benedetta Cestelli Guidi, « La collection pueblo d'Aby Warburg, 1895-1896. Culture matérielle et origines de l'image » dans *Le rituel du serpent*, op. cit., p. 154.

²⁵² Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, op. cit., p. 108.

²⁵³ Fritz Saxl, « Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique », op. cit., p. 143.

²⁵⁴ Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, op. cit., p. 106.

même, la fonction du symbole tend à s'abstraire (plus d'amalgame entre le symbole du masque et l'homme lui-même) en allant vers une « mythologie systématique fondée sur le langage²⁵⁵ ».

Sans sombrer dans une survalorisation de l'irrationnel, Warburg demeure toutefois dubitatif quant à savoir si la rationalité des sciences – qui a permis à l'homme de renverser le sens maléfique du serpent – peut une fois pour toutes assouvir le besoin de recourir aux mythes : « Mais nous n'irons pas jusqu'à affirmer qu'en délivrant [l'homme] de la vision mythologique [la causalité technologique] l'aide réellement à résoudre les énigmes de l'existence²⁵⁶ ». Plus encore, Warburg doute que les Hopis trouvent leur compte dans la distance intellectualisante qui sépare désormais le sens de son image. L'éducation confessionnelle des enfants des Pueblos n'a pas empêché que deux d'entre eux (sur quatorze) aient repris, à la demande de Warburg d'illustrer un moment du conte « Jean-Nez-en-l'air », le symbole du serpent pour représenter l'éclair. Le mot de fin de Warburg à cette conférence ne fait que renforcer le malaise que cette évolution du rapport symbolique peut produire. Dans le monde moderne, le serpent-éclair est désormais maîtrisé sous forme d'électricité et l'âge mécanique détruit ce que la connaissance de la nature, née du mythe, avait mis en place, à savoir un espace de dévotion (*Andachtsraum*) qui est devenu l'espace de pensée (*Denkraum*)²⁵⁷.

Warburg et Cassirer

Pour chercher à comprendre le but du voyage de Warburg, Fritz Saxl propose non pas de s'arrêter à la formation en histoire de l'art de ce dernier, mais bien à sa formation en histoire de la religion, c'est-à-dire en tant qu'étudiant de Hermann Usener qui « s'efforçait de comprendre les textes anciens et l'origine des religions grecque et romaine en s'appuyant sur le paganisme encore existant²⁵⁸ ».

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 115.

²⁵⁷ Sven Lütticken, « 'Keep Your Distance' Aby Warburg on Myth and Modern Art », dans *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 1, pp. 50-51. « Warburg went on to call Franklin ('the modern Prometheus) and the Wright brothers ('the modern Icarus') destroyers of *Ferngefühl* (the sense of distance) who threatened to throw back the world into chaos. »

²⁵⁸ Fritz Saxl, « Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique », *op. cit.*, p. 140.

Abondant dans le même sens, Carlo Ginzburg rappelle que les trois principaux inspirateurs des recherches de Warburg sont Burckhardt pour l'interprétation de la Renaissance, Nietzsche pour l'accentuation de l'aspect dionysiaque de l'Antiquité et Usener pour l'approche de « l'histoire des religions en termes de lutte entre Orient et Occident, entre Alexandrie et Athènes, entre contrainte et liberté²⁵⁹ ». Certes Ginzburg a raison d'insister sur cette relation conflictuelle entre Orient et Occident que Warburg aurait retenue d'Usener, à la nuance près que les relations de polarité, comme nous l'enseigne Nietzsche, sont autant des relations de conflit que d'interdépendance ; d'où le sens de l'exergue du *Rituel du serpent* « Athènes-Oraibi, tous cousins ». Usener est le penseur auquel fait appel Cassirer dans son ouvrage de 1925 *Langage et mythe* dont le sous-titre, *À propos des noms de dieux*, est une référence directe au *Götternamen* de celui-là²⁶⁰. Reprenant le concept d'Usener des « dieux de l'instant », désignant la divinisation sans médiation conceptuelle du phénomène singulier chez certains peuples « primitifs » et indo-européens qui serait à la base de la conscience mythique, le philosophe s'intéresse à la nomination comme moment préalable à l'élaboration conceptuelle²⁶¹.

Selon Saxl, l'éditeur des *Studien der Bibliothek Warburg*, le premier volume de cette série de monographies devait naturellement (« Il semble presque naturel... ») porter sur le lien entre l'Amérique et l'Europe. Ce volume est composé d'un texte de 1922 du philosophe Ernst Cassirer portant le titre de « La forme du concept dans la pensée mythique ». Pour Saxl, qui permit la rencontre entre les deux penseurs, la philosophie de Cassirer demeure un passage incontournable pour comprendre les recherches de Warburg et vice-versa : « Warburg a essayé de comprendre en historien et en psychologue ce que Cassirer visait à décrire dans la langue de la philosophie. » Selon Giovanna Targia, c'est même la lecture de ce texte de Cassirer, issu d'un travail initié en vue d'une conférence de juillet

²⁵⁹ Carlo Ginzburg, « De Warburg à Gombrich », dans *Mythes, emblèmes, traces*, trad. Christian Paolini, Verdier, 1989.

²⁶⁰ Ernst Cassirer, *Langage et mythe*, trad. Ole Hansen-Love, Paris, Les éditions de minuit, 1973, p. 25.

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 50, 91.

1921 à Hambourg, et son allusion aux Zuñis qui aurait convaincu Warburg de présenter les photographies de son voyage en Amérique durant la célèbre conférence de Kreuzlingen plutôt que ses travaux sur la Renaissance italienne qu'il développait durant les mêmes mois²⁶². Dans cette étude qu'il qualifie de phénoménologique, Cassirer ne propose rien de moins que l'échine du projet d'envergure d'une philosophie des formes symboliques, soit un projet tripartite qui ferait le lien entre une philosophie du langage, la conscience mythique et les sciences. L'une des thèses principales du philosophe est que c'est seulement en contribuant à la pensée scientifique que la logique a réussi à atteindre son potentiel de systématisme. Il y aurait donc un rapport réciproque entre la logique et la science depuis au moins Platon, car la logique accomplit son potentiel au regard des visées particulières des sciences régionales, et ce, même si celui-ci opère une distinction entre le devenir du sensible et l'immutabilité des Idées. Ainsi, même pour le disciple de Socrate, la logique n'est pas autonome et demeure descriptive : « le principe de l'« induction » socratique demeure vivante²⁶³ ».

Si le lien d'interdépendance entre la logique et les sciences naturelles va de soi, la relation entre la logique et les sciences de l'esprit s'avère, elle, problématique. Giambattista Vico était le premier à dire que les sciences de l'esprit nécessiteraient leurs propres fondements qui renverraient à « l'essence de l'esprit humain²⁶⁴ ». Ce projet atteint son paroxysme avec l'idéalisme allemand, surtout chez Hegel sans que, en dernière analyse, la science historique ne soit en mesure de fournir les assises d'une édification des sciences de l'esprit et de la culture. Pour Cassirer, le problème fondamental auquel doit faire face l'histoire – souvent prise comme modèle des sciences de l'esprit – est l'incommensurabilité de sa méthode et de son contenu, car « la réflexion sur la forme et l'originalité de la connaissance

²⁶² Giovanna Targia, « Symbolic Function, Language and Myth. Notes on Ernst Cassirer and the Mnemosyne Project », Conférence donnée au Haus der Kulturen der Welt, 25 septembre 2020.

²⁶³ Ernst Cassirer, « La forme du concept dans la pensée mythique », trad. Jean Carro dans *Œuvres VI. Trois essais sur le symbole*. Paris, Cerf, 1997, p. 44.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

historique ne détermine absolument rien du contenu de cette connaissance²⁶⁵ ». Alors que les sciences de la nature sont régies par des lois qui favorisent la généralisation (savoirs nomothétiques), l'histoire quant à elle (et les sciences de la culture plus largement) a tendance à spécifier dans le but de comprendre le contingent et le singulier de son objet d'étude. Il serait donc erroné de vouloir extrapoler une méthode des sciences de la culture à partir de l'histoire, car l'extériorisation historique des objets d'études de l'histoire recèle un principe spirituel et chaque objet, qu'il provienne de l'art, de la religion, des mythes, ou de tout autre domaine, représente une mise en forme spirituelle particulière. Pourtant, en tant qu'elles sont des formes de connaissances, les sciences de la nature et de l'esprit s'adressent à une même faculté et participent à la création d'une totalité d'un monde idéal.

La question se pose, néanmoins, de savoir si un élargissement de la logique au-delà des frontières des sciences naturelles et des mathématiques est même possible. Pour Cassirer, non seulement un tel dépassement du cantonnement des sciences naturelles serait licite, l'histoire de la philosophie – comme l'indique le nom même de la logique – montre que l'interpénétration entre la logique et le langage est déjà régulièrement pratiquée. Même l'art, dont le système de normes semble bien loin de celui de la logique, n'a atteint son autonomie qu'au terme d'un processus graduel comme le démontre la structure transcendantale de la faculté de juger dans la troisième Critique de Kant²⁶⁶. Le discours mythique, qui semble aussi éloigné du logos que l'art, a son propre mode précis de *figuration* permettant la synthèse du multiple. La formation du concept nécessite une forme de liaison entre sensibilité et entendement et la pensée mythique peut, sans sombrer dans une contradiction, avoir des catégories qui lui sont propres. Pour démontrer cette logique inhérente à la pensée mythique, Cassirer propose de retracer la genèse du concept dans le langage. Le philosophe commence par indiquer

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 46.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 48. « Cependant, l'évolution historique de l'esthétique montre que c'est aussi à partir de la logique que l'art s'est épanoui en une discipline systématique autonome et qu'il ne s'est séparé que très progressivement de cet humus philosophique commun. »

l'échec de tentatives d'ériger des liens parfaits entre langages naturels et la logique formelle²⁶⁷. Ici encore, la science linguistique nous a permis de mieux comprendre la formation conceptuelle par des études empiriques au-delà des confins des langues indo-européennes. Cassirer donne l'exemple de la langue bantoue, où la classification complexe des noms par des préfixes laisse également place à « l'arbitraire de l'imagination linguistique²⁶⁸ ». Dans certaines langues mélanésiennes, un préfixe indique un objet rond, peu importe s'il est associé au soleil ou au canoë. Par ces exemples variés, Cassirer tente de démontrer que le principe régissant ces différents rapports linguistiques est celui du langage comme moyen de reconnaissance des données de l'intuition et de la démonstration objective du sensible. Plus encore, le langage est ce par quoi le singulier peut être subordonné au général et donc devenir objet de connaissance. Comme le dira Cassirer dans « Le concept de forme symbolique », la médiation symbolique n'est pas seulement une mise à distance souhaitable, mais la condition de possibilité même de la connaissance²⁶⁹. De même, dans *Langage et mythe*, Cassirer, suivant la révolution critique de Kant, dira que ce n'est qu'à travers les formes symboliques « que la réalité devient objet pour le regard de l'esprit et qu'elle devient visible en tant que telle²⁷⁰ ».

Reprenant Durkheim, Cassirer y affirme que la pensée mythique est marquée par le sceau du totémisme en tant que non seulement en tant que principe d'organisation sociale, mais également de partition du monde. Ce ne sont pas tant les nombreux exemples ethnologiques auxquels se réfère le philosophe qui nous intéresse ici que l'idée selon laquelle le découpage du monde par le langage, pratique autant rationnelle que mythique, est une condition *sine qua non* de son intelligibilité. Contre

²⁶⁷ Un phénomène aussi simple que la distribution des genres au sein du langage s'est avéré la pierre d'achoppement de la *Grammaire de Port-Royal* et ses tentatives de déduire l'ensemble des formes grammaticales à partir de leur fondement originaire.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

²⁶⁹ Ernst Cassirer, « Le concept de forme symbolique », *op. cit.*, p. 14. « [les symboles et signes] n'indiquent pas seulement alors de manière négative à la *distançiation* qui s'opère ainsi pour les objets ; ils créent au contraire la seule *médiation* possible et adéquate ainsi que le moyen sans lequel un être spirituel quelconque ne peut être saisi et compris par nous. »

²⁷⁰ Ernst Cassirer, *Langage et mythe*, *op. cit.*, p. 17.

l'idée reçue d'une préséance logique ou temporelle entre la conscience mythique et la conscience logique, Cassirer défend que : « Le mythe ne fait que transposer sous la forme du compte-rendu, du récit, un certain *fonds* de représentations donné comme tel²⁷¹ ». C'est dans *Langage et mythe* que Cassirer trouvera dans la métaphore une origine commune du mythe et du langage de telle sorte que le rapport entre ces deux formes est idéal sans que l'un ait une préséance temporelle ou logique sur l'autre²⁷². Le signifiant, chez les peuples « primitifs », n'est pas entièrement détaché du signifié et représente une partie de celle-ci (métonymie ou *pars pro toto*). L'ensemble de la pensée magique est dominé par ce principe selon lequel « celui qui s'empare d'une partie quelconque du tout a par là même, au sens magique, pris le pouvoir sur le tout.²⁷³ » De la même manière, nous rappellerons ici que pour les Hopi le serpent *est* l'éclair et par conséquent la cause de l'orage. Dans ce qui est fort probablement un renvoi implicite à Warburg, Cassirer explique dans *Langage et mythe* que les métaphores linguistiques, parfois dérivées des mythes, agissent en retour sur les métaphores mythiques : « Lorsque l'image intuitive de l'éclair, par le travail auquel la soumet le langage, est concentrée dans l'impression de la « forme serpentine », alors l'éclair est devenu serpent²⁷⁴ ». Le totémisme consiste également en une représentation spatiale différente de la manière géométrique et géographique à laquelle nous sommes habitués. La partition de l'espace totémique n'est pas seulement variable quant à son contenu, mais aussi bien dans sa forme dès que nous constatons que le rapport à l'espace dans une telle vision du monde n'est pas structuré « selon l'esprit de la géométrie ou de la géographie physique », car chaque tribu démontre un découpage *de* et une orientation *dans* l'espace qui leur sont propres. Pour rendre compte de ces différences, Cassirer reprend l'étude de Cushing – que Warburg avait rencontré lors de son voyage en Amérique – sur les Zuñis pour expliquer la division, dans cette tribu, de l'espace en sept

²⁷¹ Ernst Cassirer, « La forme du concept dans la pensée mythique », *op. cit.*, p. 62.

²⁷² Ernst Cassirer, *Langage et mythe*, *op. cit.*, p. 110.

²⁷³ *Ibid.*, p. 114.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

domaines. D'autre part, il y aurait également une affinité structurelle entre cette structuration totémique de l'espace et « la structure astrologique de la conscience spatiale²⁷⁵ ». Warburg l'aura bien vu dans sa conférence sur les Hopi ; la vision cosmologique du monde trouve son analogue dans la structuration microscopique de l'espace vécu, thème qui sera central à la pensée néoplatonicienne de la Renaissance. Ce que l'astrologie permet de voir c'est que cette structuration spatiale implique également une organisation corrélée du temps (le nom des jours de la semaine en porte bien la trace). En dernière analyse, l'astrologie est le signe de l'assujettissement des actions humaines à la place fixe qui leur est réservée ; elle n'est donc pas simplement illogique ou un mélange de superstitions confuses, mais qu'à sa base il y a une « forme de pensée originale²⁷⁶ » structurant le temps et l'espace. Au même moment où l'astrologie avance des explications des phénomènes particuliers en les imbriquant dans la détermination du destin humain, elle démontre d'un type de pensée causale régie par une démarche qui lui est propre. L'hypothèse de Cassirer est pour le moins audacieuse (et surtout pionnière en philosophie comme l'annonce le titre de *Begriffsform im mythischen Denken*) : même la pensée mythique et l'astrologie relèvent d'un certain type de pensée conceptuelle dans la mesure où elles permettent de poser la question d'une loi unique régissant l'ensemble de notre univers. N'est-ce pas ce que Warburg allait également dire dans son constat que les Hopi « saisissent vraiment le serpent à pleines mains et se l'approprient vivant, comme cause et comme substitut de l'éclair²⁷⁷ » ? Tant sur le plan du macrocosme que du microcosme, le discours mythologique révèle l'interdépendance et l'unité des événements physiques.

Ce sur quoi insistent chacun à leur manière Warburg et Cassirer – le premier par le biais de l'histoire de la culture et une anthropologie du symbole et le second par celui d'une philosophie des

²⁷⁵ Ernst Cassirer, « La forme du concept dans la pensée mythique », *op. cit.*, p. 67.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁷⁷ Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, *op. cit.*, p. 113.

formes symboliques – c’est que nier toute logique au discours mythique revient à ne pas apercevoir son noyau de rationalité. Alors que des penseurs comme Burckhardt ne voyaient dans l’astrologie qu’une « science illusoire » et insistaient sur la rupture plutôt que la filiation entre superstitions et la véritable science, Warburg et Cassirer essaient de penser l’émergence de la science, en l’occurrence astronomique, à partir des discours mythiques sur le cosmos. L’astrologie et la science moderne, dira Cassirer, sont toutes deux mues par une même impulsion à atteindre le *pourquoi* des choses : « En somme, comme on peut le voir, la vision astrologique du monde ne revendique dans sa *forme* rien de moins que ce que la science moderne réalise dans son explication de la nature²⁷⁸ ».

Pourtant la science de la nature et l’astrologie sont bien différentes et c’est seulement par l’analyse de leurs points de contact que l’on peut reconnaître leur point de partage. C’est sur le plan du type de causalité en jeu que l’astrologie se différencie de la science²⁷⁹. En effet, si jusqu’à Kepler, figure à laquelle s’intéresseront Warburg et Cassirer en raison de son statut liminaire, l’« induction » arbitraire et hâtive de l’astrologie a pu garder une place prééminente chez les grands savants, c’est bien parce que la causalité analytique et scientifique « n’est absolument pas la propriété innée de notre esprit, mais bien une de ses plus tardives conquêtes méthodologiques²⁸⁰ ». Lors de la rencontre des deux penseurs à Kreuzlingen le 10 avril 1924, Warburg et Cassirer se sont longuement entretenus sur le sujet de la fonction de l’ellipse chez Kepler qui mènerait à une réorientation aussi bien intellectuelle qu’architectonique de la Bibliothèque Warburg dont la nouvelle salle de lecture aurait une forme elliptique²⁸¹. Bien que la science et le mythe soient tous les deux orientés par un « pourquoi », le mythe n’arrive pas à surmonter la concrétude des choses elles-mêmes. L’astrologie se situe à un niveau intermédiaire où il y a quête de règles générales de l’avenir sans qu’on puisse se détacher des « contenus

²⁷⁸ Ernst Cassirer, « La forme du concept dans la pensée mythique », *op. cit.*, p. 73.

²⁷⁹ Cf. Ernst Cassirer, « Le concept de forme symbolique », *op. cit.*, p. 29. À partir de ce fait, Cassirer en viendra à dire que la causalité est « le concept le plus universel ».

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 74.

²⁸¹ Mario Wimmer, « The Afterlives of Scholarship: Warburg and Cassirer », dans *History of Humanities*, *op. cit.*, pp. 258-259.

» associés aux causes et aux effets et ainsi atteindre des lois universelles de la nature. Le graduel détachement du discours scientifique moderne de la pensée mythique a pu avoir lieu grâce à des variables auxquelles on pouvait rapporter ses contenus. Le calcul est bien la preuve que les phénomènes naturels peuvent être réduits à des variables élémentaires par la science mathématique de telle sorte qu'à partir des parties nous pouvons déduire l'ensemble. Cependant, l'astrologie n'admet pas cette séparation des parties « mais revendique...l'identité de l'Être avec lui-même²⁸²» de telle sorte qu'une loi universelle ne peut pas exprimer la cohérence des parties entre elles. En se bornant au concret, quand bien même il serait en lui toujours symbolique, le discours mythique perd aussi la capacité à rendre compte du particulier puisque la connaissance exige de rapporter la contingence du particulier à une unité universelle indépendamment de l'explication mythologique. Ainsi, selon Cassirer, l'unité scientifique est fonctionnelle alors que celle de l'astrologie est structurale. Celle-ci, en tant que moyen terme, tient à la fois de la pensée mythique et des sciences de la nature, car il lui manque la véritable universalité des mathématiques et la spécificité individuelle propre à la pensée mythique. Sur ce plan, l'astrologie bloque la possibilité du devenir puisqu'elle opère d'après le principe selon lequel rien ne peut devenir que ce qui est déjà²⁸³. Ce faisant, c'est la possibilité même de la liberté humaine qui est niée par la pensée de l'astrologie.

Au sein de cette conception mythico-réaliste, il y a une correspondance entre le corps et le monde et cette correspondance repose sur l'intuition. Or, la relation causale n'est pas donnée par le biais de l'intuition seule et requiert une « médiation idéale » qui est schématisée selon le temps et l'espace. La particularité de la pensée mythique c'est de se restreindre à la coprésence : « Toute magie prend racine dans le présupposé que, tout comme l'analogie entre les choses, leur pure existence cote

²⁸² *Ibid.*, p. 77

²⁸³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 181. Trente-six ans après Cassirer, Roland Barthes, dans un brillant essai sur l'astrologie, soulignera à son tour que « Contrairement à ce que l'on pourrait en atteindre, on trouve [dans la semaine astrologique d'un hebdomadaire] nul monde onirique, mais plutôt une description étroitement réaliste d'un milieu social précis. »

à côté, leur tangentialité spatiale, cache en elle-même des forces mystérieuses.²⁸⁴ » Alors que dans la science la contiguïté est rapportée aux lois du mouvement, dans la pensée astrologique, la force se fonde dans l'espace. Qui plus est, les nécessités pures et fatalistes édictées par l'astrologie ne tiennent qu'en raison d'une seule coïncidence : la conjonction entre la position des planètes, les figures zodiacales et le moment de la naissance.

Alors que la question de la méthode était centrale pour le philosophe dans le but d'expliquer le passage du discours mythique à la science moderne, c'est aussi sur cette même question que Cassirer émet une critique à l'égard d'une évaluation historique établie par Warburg. Citant un long passage de « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » de celui-ci, Cassirer récuse la « méthode » que Warburg assigne à l'astrologie. Le philosophe explique que quand bien même les nombres auraient toujours joué un rôle fondamental dans la pensée de l'astrologie, ils n'y servent pas tant une fonction comme dans la science mathématique, mais sont dotés d'une valeur symbolique. C'est donc dire qu'au moment même où l'astrologie fait un pas de plus que le discours mythique en ordonnant ses liens causaux au sein d'un tout cohérent, le nombre n'y a pas encore une valeur idéale, mais bien fétichisée telle que le démontre la fixation des astrologues sur des nombres « magiques » planétaires comme sept ou neuf. Certes, les discours astrologique et scientifique répondent tous les deux au *pourquoi* des choses, mais la nécessité que chacun érige entre les choses détermine l'incapacité de l'un et la possibilité de l'autre de passer du singulier à l'universel. En effet, la nécessité du premier est ancrée sur l'avenir cosmique et humain alors que la nécessité du second tient sa source de la forme de la pensée scientifique elle-même. L'opération de symboles dans l'astrologie cède la place à un rapport de signes dans le discours scientifique permettant à l'être humain de se libérer

²⁸⁴ Ernst Cassirer, « La forme du concept dans la pensée mythique », *op. cit.*, p. 86.

de l'emprise du concret et de constater que les lois universelles ne sont pas tant la propriété des choses seules, mais bien de l'esprit qui est en mesure de déduire les lois de la nature.

Les travaux de Warburg et de Cassirer sur le symbole présentent des similitudes frappantes dans leur point de départ, quoique leur orientation respective les mène à des résultats quelque peu différents. Les deux penseurs insistent, comme nous l'avons vu, sur la centralité du symbole dans leur explication de la pensée mythique. Plus encore, l'historien de l'art et le philosophe s'entendent sur l'importance de concevoir les liens entre le discours mythique et le discours rationnel afin de comprendre la pensée mythique, mais aussi pour saisir de quelle manière la science moderne peut émerger du mythe. Néanmoins, c'est aussi sur ce plan que le travail d'un philosophe se distingue de celui d'un historien de l'art tout en la complétant. Ainsi, et il est crucial de le souligner, malgré les spécificités de leurs approches respectives, tous deux revendiquent la pluridisciplinarité mise en constellation dans la *Kulturwissenschaft*. Dans l'introduction de la conférence qu'il a donnée en 1921 à la bibliothèque Warburg, Cassirer reconnaît « le problème de la survie du monde antique » comme la question gouvernant l'organisation de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* selon l'histoire de l'art, de la culture et des religions. Pour le philosophe, l'interdisciplinarité des sciences historiques doit être dépassée par une philosophie de l'esprit qui permet de concevoir la permanence des formes symboliques comprise comme « toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe²⁸⁵ ». Faute d'une théorie philosophique à laquelle se rapporterait l'historiographie, l'événement historique se dissoudrait dans l'arrière-plan du devenir sans qu'un fil conducteur puisse permettre d'en faire sens. Or, selon Roland Recht, qui reprend les paroles de Gertrud Bing, c'est justement ce statut de science reine octroyé à la philosophie que la disposition de la Bibliothèque Warburg voulait récuser : « la philosophie

²⁸⁵ Ernst Cassirer, « Le concept de forme symbolique », *op. cit.*, p. 13.

se trouve définie elle-même comme une discipline et en tant que « forme symbolique », les autres ne lui étant pas subsumées, mais juxtaposées, c'est-à-dire qu'elle intègre un rang aux côtés de la religion et de l'art, correspondant ainsi à l'esprit de la KBW²⁸⁶ ». L'approche idéelle et structurelle de Cassirer n'en est pas moins historique ; les formes symboliques ne se manifestent et n'ont de sens qu'à travers les cas historiques précis. L'interdisciplinarité insigne de la KBW devra permettre aux penseurs, souhaite Cassirer, d'avoir dépassé le cantonnement strict de leur propre discipline pour élever leur étude empirique à une compréhension de l'unité symbolique formelle qui relie les problèmes de leur discipline à ceux d'autres disciplines. Ainsi, concevoir le lien qui unit les différentes formes symboliques sur un plan progressif plutôt que de rupture permet de mieux comprendre le fondement même du projet cassirérien. Cassirer insiste que le progrès des formes symboliques ne relève pas d'une téléologie historique naïve : les moments fondamentaux de l'esprit dont rendent compte les formes symboliques dans le mythe, les arts et le discours scientifique ne sont pas reliés par une « pure succession » ou une « simple suite chronologique de modes de description²⁸⁷ ». Or, il demeure indéniable selon lui que le progrès des mathématiques est « lié de la manière la plus étroite, voir subordonné²⁸⁸ » à un perfectionnement de son système sémiotique. Bien que les mathématiques offrent un exemple saisissant pour le propos de Cassirer, ce progrès s'étend aux autres sciences particulières comme le démontre la physique moderne qui ne se contente plus simplement d'imiter la nature, ni même d'offrir une forme accidentelle de la causalité naturelle (comme l'astrologie), mais exprime le style propre de la connaissance physique²⁸⁹.

²⁸⁶ Roland Recht, « *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg » dans Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, trad. Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 15.

²⁸⁷ Ernst Cassirer, « Le concept de forme symbolique », *op. cit.*, p. 19.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁸⁹ Peter Gordon, « Foreword », dans *The Philosophy of Symbolic Forms*, New-York, Routledge, pp.viii-ix. Peter Gordon, dans son avant-propos aux trois volumes de *La philosophie des formes symboliques* souligne ce changement de paradigme au sein de la pensée scientifique dont Cassirer voulait rendre compte au sein de sa philosophie : « He was especially keen to understand the epistemological principles of classical and modern physics, in which obsolete and metaphysical concepts of « substance » had been gradually supplanted by modern concepts of pure « functions ». In Einstein's theory of relativity, for example, our basic concepts cannot be construed as mere "copies" of immediate material data ».

Même si Ernst Cassirer ne revendique pas une hiérarchie des formes symboliques, il reste toutefois que ce qui fait la grande force et l'originalité de son projet philosophique – à savoir l'intégration d'un versant historique à son approche transcendantale et formelle – prête le flanc à une téléologie historiciste. Même si les différentes formes symboliques, des arts, des mythes et du langage ont chacun droit de cité, il n'en demeure pas moins que la libération par rapport à la concrétude de la chose demeure un *terminus ad quem* de la philosophie des formes symboliques. Ainsi, la question se pose : l'évolution des formes symboliques représenterait-elle également une évolution sociétale qui rendrait la pensée abstraite impossible pour certaines civilisations ? Si ce point de tension est bien présent, c'est que les cas empiriques auxquels se réfère Cassirer pour exprimer cette évolution d'un rapport mimétique à un rapport abstrait sont à la fois historiques et anthropologiques. À titre d'exemple, dans son analyse de la langue éwé, celui-ci tente de rendre compte des phénomènes d'imitation phonétique dans la formation du langage. Il explique que de ne voir dans le cratylisme qu'une vision erronée du langage revient à manquer la vérité qu'il nous enseigne sur l'évolution des formes symboliques. Le cratylisme représente un moment du rapport au signe où l'absence de distance produit une relation de mimétisme dans la production langagière, d'où le nombre et la variété des onomatopées dans les langues dites primitives. Ainsi, l'évolution temporelle et logique des formes symboliques laisse sombrer le doute quant à la position de Cassirer sur une évolution *sociétale* des formes symboliques où certains peuples seraient en un sens figés dans la marche du progrès.

Dans tous les cas, ce qui est clair pour Cassirer, c'est que l'abstraction processuelle des formes symboliques représente une libération par rapport à l'emprise du concret (sans pour autant l'évacuer) et permet de transformer l'objet de l'expérience en objet de connaissance. Warburg, quant à lui, avait bien souligné dans sa conférence sur les Hopi que la pensée symbolique présente une médiation spirituelle nécessaire entre les êtres humains et leur environnement. Cette médiation est nécessaire, car la pratique de la distanciation crée l'espace de la dévotion et de la réflexion. Ce qui est moins certain

pour Warburg, et Nietzsche en est pour lui un exemple éminemment personnel, c'est de savoir si cette mise à distance peut être acquise une fois pour toutes. C'est ce qui transparaît dans l'une des trois fins de la performance de Kreuzlingen, celle qui apparaît dans le texte de l'édition française, alors que Warburg explique que les avancées technologiques ne viennent pas sans un certain danger. Plus encore, c'est au moment où il demande à des jeunes Hopi de représenter un éclair que nous ressentons pleinement la force de la position de Warburg. Rappelons-le, en voyant que bien que la majorité des jeunes aient représenté l'éclair selon le modèle « réaliste », quelques-uns avaient persisté à l'illustrer en utilisant le symbole du serpent, celui-ci pose la question de la fortune posthume du symbole. Cette question se formule ainsi et rend compte de l'importance capitale du *Nachleben* ; se pourrait-il que, au moment même où nous signalons la mort d'une certaine image, celle-ci réapparaisse ? Le retour de ces images, au moment même où nous constatons leur mort par le biais de l'éducation confessionnelle, est bien la preuve que les voies de la recherche historique tracées par Warburg sont peu conformes, comme le rappelle Silvia Ferretti, « à la conception linéaire du temps historique qui se conçoit comme un progrès unidirectionnel vers des formes plus rationnelles de la société et de la connaissance.²⁹⁰ »

Dans son éloge funèbre à Aby Warburg, Cassirer explique qu'aussi inachevée que soit l'œuvre warburgienne, elle « se dresse cependant devant nous comme un tout²⁹¹ ». L'impératif qui s'impose au chercheur qui s'intéresse à l'œuvre de Warburg, suivant le propos de Cassirer lui-même, est donc de penser l'unité de son œuvre tout en refusant de plier sa pensée au système. Les résultats concrets des recherches empiriques de ce dernier ne doivent pas être placés à l'arrière-plan ou au service d'une théorie qui leur serait plus importante dans le but d'exagérer un rapprochement de la pensée de

²⁹⁰ Silvia Ferretti, « *Pathosformel* et mythe du progrès dans l'œuvre de Warburg », dans *Images Re-vues*, Hors-série 4, 2013, p. 4.

²⁹¹ Ernst Cassirer, « Éloge funèbre du Professeur Aby M. Warburg », trad. Christian Berner, dans *Écrits sur l'art. Œuvres XII*, 1995, Paris, Cerf, p. 57. « Et aujourd'hui, aussi inachevée qu'elle soit, son œuvre se dresse cependant devant nous comme un tout : achevée dans l'ampleur du projet, dans l'orientation fondamentale unitaire fixée dès le début de manière inébranlable, dans les nouvelles questions qu'il nous a posées et dans les tâches nouvelles dont il nous a enrichis. »

Warburg à celle de Cassirer. C'est d'ailleurs en fonction de cette intuition que Carlo Ginzburg avait adressé sa critique à l'égard du « Concept de la science de la culture » de Wind dans la mesure où ce dernier systématise excessivement une pensée qui certes, comme on l'a démontré, comporte des fils conducteurs cohérents sans pour autant faire système²⁹². Nous empruntons ici l'hypothèse de Mario Wimmer dans son texte sur Cassirer et Warburg selon laquelle les deux penseurs personnifient deux principes de la science de la culture qu'ils voulaient inaugurer ; d'un côté Warburg incarne l'excès empirique de la matérialité (*empirical excess of materiality*) et de l'autre Cassirer la volonté de penser la recherche empirique dans le cadre d'une théorie historique et systématique²⁹³.

Mais que devient la mémoire de l'image – au sens objectif et subjectif du génitif – dans ce dialogue double, mené par Burckhardt et Nietzsche dans un premier temps, et par Warburg et Cassirer dans un second, entre l'histoire de la culture et la philosophie ? Surtout, dans le cadre du dialogue entre ces deux derniers, se pose la question de savoir si la philosophie a son mot à dire sur ce qui ne se prête pas *stricto sensu* à la pensée conceptuelle, à savoir l'image. La réponse à cette question ne peut que demeurer ouverte, du moins partiellement, car si la mémoire individuelle et son rapport à l'héritage collectif jouent un rôle négligeable dans l'évolution symbolique telle que présentée dans les textes que nous avons analysés de Cassirer, il n'en demeure pas moins que le philosophe marque un tournant inédit et décisif en essayant de penser les soubassements conceptuels de la pensée mythique en lien avec le symbole. Plus encore, Cassirer et Warburg nous permettent de comprendre que la liberté humaine acquise par rapport à la matérialité des choses, cette distance permettant la réflexion, a nécessité (et pour Warburg continuera à nécessiter) une lutte dont l'issue n'est pas évidente ou prédéterminée. En bref, les avancées de la pensée discursive ne sont pas le fruit du hasard, mais bien interdépendantes de la structure et de certaines visées de la pensée mythique et de ses intermédiaires

²⁹² Carlo Ginzburg, « De Warburg à Gombrich », *op. cit.*, pp. 68-69.

²⁹³ Mario Wimmer, « The Afterlives of Scholarship: Warburg and Cassirer », *op. cit.*, p. 259.

comme le montre l'exemple de l'astrologie. Ce qui devient clair c'est que la question de la mémoire nous renvoie inéluctablement à la question de la temporalité. On serait en droit de se demander si le progrès décrit par Cassirer dans les formes symboliques laisse même une place à une vie posthume de l'image ou si, hypothèse plus probable, le *Nachleben* demande *de facto* une conception pendulaire de la temporalité où le symbole pourrait reprendre vie en nous hantant (la *Ninfa fiorentina*) ou bien en nous guérissant (le bâton d'Asclépios). Rappelons que Cassirer avait bien souligné qu'une des caractéristiques importantes de la pensée mythique, contrairement à la pensée scientifique qui préconise la succession, est la coprésence spatiale et temporelle des choses qui laisserait entrevoir une force mystérieuse les régissant. Or, le dernier grand projet de l'historien de l'art Aby Warburg, le *Bilderatlas Mnemosyne*, présentait justement un effort, singulier en son genre, de laisser la disposition des images, savamment réfléchie et toujours reconfigurée, faire voir plutôt que d'explicitier cette force à l'œuvre.

Conclusion

Dans les toutes premières lignes esquissées pour l'introduction au projet inachevé de l'*Atlas Mnémosyne*, Warburg revient sur l'une des leçons les plus importantes de la conférence de Kreuzlingen, à savoir le besoin d'une mise à distance avec le monde afin de permettre la contemplation et la réflexion ; « La création consciente d'une distance entre soi et le monde extérieur, tel est sans doute ce qui constitue l'acte fondamental de la civilisation humaine²⁹⁴. » C'est cet espace intermédiaire (*Zwischenraum*) qui devient, par la production artistique, une fonction sociale durable où l'on peut sentir les oscillations rythmiques de la mémoire. Il est donc possible se submerger dans la matière mnésique de l'héritage culturel en autant que la *sophrosyne* devient dans ce cadre une bouée de sauvetage. Le fonds héréditaire inaliénable mobilisé par la mémoire individuelle et sociale comporte, nous l'avons vu, son lot de dangers : « c'est toute la fureur de la personnalité croyante, phobique et passionnelle, bouleversée par le mystère religieux, qui se projette dans l'œuvre d'art²⁹⁵. » Voici donc que des nombreuses duplicités que nous avons identifiées dans cette étude (Dionysos-Apollon, Nympe-serpent), l'art lui-même en comporte une autre, entre dimension chaotique et anti-chaotique. En permettant la mise en forme et la définition des contours de l'objet singulier, l'art permet la mise à distance. Mais l'idole créée peut aussi devenir un objet de culte dans lequel l'imaginaire informé par la mémoire prend le dessus sur le besoin de maintenir un espace de réflexion. Ces « embarras de l'esprit » constituent, explique Warburg, le véritable objet d'une science de la culture et l'Atlas et son matériel iconographique le moyen d'illustrer de cette vie en mouvement que ce dernier avait, sa vie durant, essayé de retracer. Tout en privilégiant « l'œuvre de quelques artistes majeurs » dans ce travail comparatif, l'Atlas permet d'associer

²⁹⁴ Aby Warburg, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », dans *L'Atlas Mnémosyne* trad. Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 54.

²⁹⁵ *Ibidem*.

entre elles les matériaux iconographiques autour de certains thèmes pour permettre de voir la manière dont « les formes expressives de l'émotion intérieure la plus grande » sont imprimées dans la mémoire.

Plus encore, suivant l'échange des valeurs expressives entre le Nord et le Sud au moment de la Renaissance, des influences culturelles et géographiques aussi vastes que l'astrologie perse d'Abû Ma'shar et les tapisseries flamandes, Warburg tente par cette introduction de souligner les influences diverses, souvent contradictoires, en jeu dans la formation culturelle²⁹⁶. C'est ce qu'une histoire de l'art qui s'arrête seulement à la « victoire » officielle de la haute Renaissance italienne, soit à la consolidation de ces influences, tend à effacer. Pour le voir, il fallait avant tout comprendre ce que l'approche des sciences de la culture permet comme avancée à cet égard vis-à-vis de l'histoire de l'art et l'esthétique pour comprendre le rapport qu'entretient l'objet d'art avec les autres expressions culturelles comme la religion, les fêtes civiques, les diverses formes de savoirs... Bref tout ce qui entoure l'objet d'art et tel qu'il se donne à voir dans la vie même. C'est ce que nous avons exploré à travers la pensée de Nietzsche et de Burckhardt dans le premier chapitre en essayant de souligner que la Renaissance italienne, avant de devenir un repère culturel, devait se présenter à l'historiographie et la philosophie en tant que question. Cette question, au centre même du projet de *l'Atlas Mnémosyne*, concerne avant tout les différentes modalités par lesquelles des individus, des penseurs, des artistes, voire des cultures, se rapportent aux figures de la mémoire collective. Ces figures, par excellence des symboles, permettent une réappropriation subjective par l'artiste, car « la restitution restait un acte [...] à mi-chemin entre la dépossession pulsionnelle de soi et la maîtrise consciente de la création formelle, bref entre Dionysos et Apollon²⁹⁷ ». Plus encore, c'est parce qu'ils peuvent être interprétés et réinterprétés (l'équivocité inhérente au symbole) que les symboles peuvent devenir objet de hantise (la Nymphe), mais aussi objet de guérison (le serpent). Finalement, les symboles (Asclépios) peuvent aussi devenir un instrument

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 57-58.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 56.

d'orientation spirituelle et spatiale dans des systèmes hybrides entre mythe et raison comme l'astrologie. C'est à travers l'étude de cette forme intermédiaire, et le dialogue entre Warburg et Cassirer nous a permis de le mettre en exergue, que nous en sommes venus à nous demander quelle(s) chronologie(s) peut admettre le retour des symboles dans une science de la culture qui porte attention à l'évolution des formes symboliques.

Références bibliographiques

- AGAMBEN, Giorgio, « Aby Warburg et la science sans nom » dans *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 9-35.
- AGAMBEN, Giorgio, *Nymphs*, trad. Daniel Loayza, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.
- ASTOR, Dorian, *Nietzsche*, Paris, Gallimard, 2011.
- BAERT, Barbara, *Nymph: Motif, Phantom, Affect, A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, Louvain, Peeters, 2014
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1979.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1976.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BAXANDALL, Michael, *L'œil du Quattrocento*, trad. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.
- BECKER, Colleen, « Aby Warburg's *Pathosformel* as methodological paradigm », dans *Journal of Art Historiography*, No. 9, décembre 2013, pp. 13-38.
- BEEBEE, Thomas O., « Ways of Seeing Italy: Landscapes of Nation in Goethe's "Italienische Reise" and Its Counter-Narratives », dans *Monatshefte*, automne 2002, Vol. 94, No. 3, pp. 322-345.
- BING, Gertrud, *Fragments sur Aby Warburg*, éd. Philippe Despoix et Martin Treml, Av. propos de Carlo Ginzburg, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2020.
- BINSWAGNER, Ludwig et Aby Warburg, *La guérison infinie*, Paris, Rivages, 2011.
- BOURIAU, Christophe, *Nietzsche et la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
- BREDEKAMP, Horst, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin, Wagenbach, 2019.
- BURCKHARDT, Jacob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. Patrice Boucheron, Paris, Nouveau Monde éditions, 2017.
- BURCKHARDT, Jacob, *Considérations sur l'histoire universelle*, trad. Sven Stelling-Michaud, Paris, Éditions Allia, 2001.
- CADOGAN, Jean K., *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- CALASSO, Roberto, *La folie qui vient des nymphes*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Flammarion, 2012.
- CASSIRER, Ernst, « Éloge funèbre du Professeur Aby M. Warburg », trad. Christian Berner, dans *Écrits sur l'art. Œuvres XII.*, 1995, Paris, Cerf,
- CASSIRER, Ernst, *Langage et mythe*, trad. Ole Hansen-Love, Paris, Les éditions de minuit, 1973.
- CASSIRER, Ernst, *Trois essais sur le symbolique. Oeuvres VI.*, trad. Jean Carro, Paris, Cerf, 1997.

- COHEN-HALIMI, Michèle, « Comment peut-on être « naïf »? Une lecture de *La Naissance de la tragédie* », dans *Les Cahiers de L'Herne. Friedrich Nietzsche.*, dir. Marc Crépon, Flammarion, 2014, pp. 217-247.
- CRAWFORD LUBER, Katherine, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- CRÉPON, Marc, *Le malin génie des langues*, Paris, Vrin, 2000.
- DEL CARO, Adrian, « The Birth of Tragedy » dans *A Companion to Friedrich Nietzsche*, Ed. Paul Bishop, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 54-79.
- DEMPSEY, Charles, *The Portrayal of Love : Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, Princeton University Press, 1992
- DESPOIX, Philippe, « Conférence-projection et performance orale : Warburg et le mythe de Kreuzlingen », dans *Intermédialités*, Numéro 24–25, Automne 2014, Printemps 2015.
- DESPOIX, Philippe, « Re-produire, sérier, nommer les empreintes de pathos : geste intermédiaire et « concept-dispositif » chez Aby Warburg », dans *Communication et langages*, no. 208-209, juin-septembre 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante*, Paris, Les éditions de minuit, 2002.
- DOMBOWSKI, Don, *Nietzsche's Machiavellian Politics*, Londres, Palgrave Macmillan, 2004.
- DUMONT, Augustin, « „Der Verstand ist darin, wie ein naïver Teufel“. La philosophie de l'histoire de Nietzsche et la progressivité romantique », L. Carré, G. Fagniez et Q. Landenne (dir.), *Philosophies allemandes de l'histoire*, Paris, Le Cercle herméneutique, 2019, pp. 115-144.
- FERRETTI, Silvia, « *Pathosformel* et mythe du progrès dans l'œuvre de Warburg », dans *Images Re-vues*, Hors-série 4, 2013.
- FORSTER, Kurt W., « Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images » dans *Daedalus*, Hiver, 1976, Vol. 105, No. 1, pp. 169-176.
- FORSTER, Kurt W., « Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten », dans *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, éd. par Horst Bredekamp, Weinheim, 1991, pp. 11-37.
- FRANCASTEL, Pierre, « La fête mythologique au Quattrocento : Expression littéraire et visualisation plastique » dans *Œuvres II*, Paris, Denoël, 1965.
- FRANCASTEL, Pierre, *La Figure et le Lieu : L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- GHELARDI, Maurizio (éd.), *Relire Burckhardt*, Paris, Louvre, 1997.
- GINZBURG, Carlo, « De A. Warburg à E. H. Gombrich » dans *Mythes, Emblèmes, Traces*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Paris, Flammarion, 2010, pp. 39-49.
- GINZBURG, Carlo, « L'étrangement » dans *À distance. Neufs essais sur le point de vue en histoire*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Voyage en Italie*, trad. Maurice Mutterer, Genève, Slatkine Reprints, 1990.
- GORDON, Peter, « Foreword », dans *The Philosophy of Symbolic Forms*, New-York, Routledge,

- GOMBRICH, Ernst Hans, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle. Suivi d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg par Fritz Saxl*, trad. de l'anglais par Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015.
- GOMBRICH, Ernst Hans, « Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle, » dans *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1972.
- GONTIER, Thierry, « Nietzsche, Burckhardt et la « question » de la Renaissance », *Noesis*, Vol. 10, 2006, pp. 49-71.
- GOODYEAR, William H., « Goethe's Italian Journey » dans *The Brooklyn Museum Quarterly*, juillet 1918, Vol. 5, pp. 153-175.
- HEGEL, G.W.H., *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. J. Gibelin, Paris, Gallimard, 1954.
- IVERSON, Margaret, « Retrieving Warburg's Tradition » dans *Art History*, vol. 16, no. 4, décembre 1993, pp. 541-553.
- KOPP, Robert, « Aux origines de l'histoire culturelle de l'Europe : Jacob Burckhardt et la Renaissance italienne », dans *Commentaire*, no. 138, 2012, pp. 361-372.
- LÜTTICKEN, Sven, « 'Keep Your Distance' Aby Warburg on Myth and Modern Art », dans *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 1, pp. 45-59.
- MAIGNÉ, Carole, Audrey Rieber et Céline Trautmann-Waller (dir.), *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, Revue Germanique Internationale, no. 28, 2018.
- MÉDICIS, Laurent de « Comento del Magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti », dans *Tutte le opere*, tome II, Milan, Rizzoli, 1958, pp. 101-240.
- MEIER, Nikolaus, « Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie », dans *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, éd. Maurizio Ghelardi et Max Seidel, Venise, Marsilio, 2002, pp. 259-297.
- MONTINARI, Mazzino, *Friedrich Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Correspondance II. Avril 1869 – Décembre 1874*, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Jean Bréjoux et Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Correspondance V. Janvier 1885 - Décembre 1886*, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Jean Lacoste, Paris, Gallimard, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich, *L'Antéchrist*, trad. Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich, « Lettre du 9 janvier 1872 à Erwin Rohde, dans *Querelle autour de « La naissance de la tragédie »* Écrits et lettres de Nietzsche, Ritschl, Rohde, Wilamowitz, Wagner, Paris, Vrin, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres I*, éd. Marc de Launay, La bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres II*, éd. Marc de Launay, La bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.
- OVIDE, *Les Fastes*, trad. Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

- POLITIEN, Ange, *Stances et Fable d'Orphée*, trad. Émilie Sérís, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- RECHT, Roland, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg » dans Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, trad. Sacha Zilberfarb, Paris, L'écarquillé, 2012, pp. 7-48.
- RUEHL, Martin A., *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination, 1860-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Goethe: Life as a Work of Art*, trad. David Dollenhayer, New York, Liveright, 2017.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biographie d'une pensée.*, trad. Nicole Casanova, Paris, Actes Sud, 2019.
- SAXL, Fritz, « A. Warburg » trad. de l'allemand par Audrey Rieber dans *Revue Germanique Internationale*, no. 28 : La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire, 2018, pp. 225-227.
- SAXL, Fritz, « L'histoire de la bibliothèque Warburg » dans *Aby Warburg : Une biographie intellectuelle* de E. H. Gombrich, pp. 299-311.
- SAXL, Fritz, « Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique », dans *Le rituel du serpent*, pp. 136-149.
- TARGIA, Giovanna, « Symbolic Function, Language and Myth. Notes on Ernst Cassirer and the Mnemosyne Project », Conférence donnée au Haus der Kulturen der Welt, 25 septembre 2020.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- SHEARMAN, John, et Webster Smith, « On the Original Location of the 'Primavera' », *Art Bulletin*, LVII, 1975, pp. 31-39.
- VISCHER, Friedrich Theodor, « *Das Symbol* », dans *Symbol: Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, édité par Frauke Berndt et Heinz J. Drügh, Francfort, Suhrkamp, 2009, pp. 200-214.
- WAGNER, Cosima, *Journal I 1869-1872*, trad. Michel-François Demet, Paris, Gallimard, 1977.
- WARBURG, Aby, *Essais florentins*, éd. et trad. par Sibylle Müller, Vanves, Bibliothèque Hazan, 2015.
- WARBURG, Aby, *Fragments sur l'expression*, trad. Sacha Zilberfarb, Paris, L'écarquillé, 2015.
- WARBURG, Aby, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », dans Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, trad. Sacha Zilberfarb, Paris, L'écarquillé, 2012, pp. 53-59.
- WARBURG, Aby, *Le rituel du serpent*, Paris, Éditions Macula, 2015.
- WARBURG, Aby, « Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt » trad. Diane Meur dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, No. 68, été 1999.
- WARBURG, Aby, *Werke*, éd. Martin Treml, Sigrig Weigel et Perdita Ladwig, Berlin, Suhrkamp Verlag.
- WEBER, Max, *Économie et Société / 1. Les Catégories de la sociologie.*, trad. Julien Freund et al., Paris, Plon, 1995.
- WEBER, Max, *Économie et Société / 2. L'organisation et les puissances de la société dans leur rapport avec l'économie.*, trad. Julien Freund et al., Paris, Plon, 1995.
- WEBER, Max, *Le judaïsme antique*, trad. Freddy Raphaël, Paris, Plon, 1970.
- WEDEPOHL, Claudia, « Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory » dans *Bruniana & Campanelliana*, Vol. 20, No. 2, 2014, pp. 385-402.

- WHITE BECK, Lewis, « The Reformation, the Revolution, and the Restoration in Hegel's Political Philosophy », dans *Revue européenne des sciences sociales*, 1980, Vol. 18, No. 52, pp. 59-72.
- WIMMER, Mario, « The Afterlives of Scholarship: Warburg and Cassirer », dans *History of Humanities*, Vol. 2, No. 1, p. 2017, pp. 245-271.
- WIND, Edgar, « Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique » trad. de l'allemand par Audrey Rieber dans *Revue Germanique Internationale*, No. 28 : La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire, 2018, pp. 229-242.
- WIND, Edgar, *Mystères païens de la Renaissance*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1992.

