

PRÉFACE

1. Les essais, ou tentatives, rassemblés ici traitent de thèmes très différents les uns des autres, mais ils sont tous reliés à l'iconographie politique évoquée dans le sous-titre. L'instrument analytique qui leur est commun est moins évident : la notion de *Pathosformeln* (« formules d'émotion ») proposée par Aby Warburg il y a plus d'un siècle¹. J'évoquerai rapidement la signification et la genèse de cette notion avant d'indiquer l'usage, en partie nouveau, que j'en fais ici.

2. Dans une conférence prononcée à Hambourg en octobre 1905, Warburg rapprocha un dessin de Dürer représentant la mort d'Orphée d'une gravure sur le même thème provenant du cercle de Mantegna. Le dessin s'inspirait de la gravure : mais, à travers des médiations dont la trace se perdait, cette gravure retrouvait dans le geste d'Orphée mis à mort « une formule d'émotion (*Pathosformel*) archéologiquement fidèle² » qui se trouvait déjà sur les vases grecs. Il ne s'agissait pas là, selon Warburg, d'un cas isolé : l'art de la première Renaissance avait repris à l'Antiquité « les modèles d'une gestualité pathétique intensifiée » ignorés par la vision classique qui avait voulu identifier l'art de l'Antiquité avec la « grandeur tranquille ». Dans cette interprétation stylistico-iconographique de la mort d'Orphée, Warburg (comme il le rapporte dans son journal quelques mois plus tard) recourait à Nietzsche pour

1. Cf. mon essai « De A. Warburg à E. H. Gombrich. Notes sur un problème de méthode » [1966], in *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Paris, 1989, nouv. édition, Lagrasse, 2010, p. 56-159.

2. A. Warburg, « Dürer und die italienische Antike », in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, D. Wuttke (éd.), 2^e édition, Baden-Baden 1980, p. 125-135, en particulier p. 126 (« Dürer et l'Antiquité italienne », in *Essais florentins*, Paris, 1990, p. 158 *sq.*, en particulier p. 162).

recupérer Winckelmann tout en le corrigeant³. Avec Nietzsche, Burckhardt : la Renaissance (selon les observations de Fritz Saxl qui utilisait des notes de Warburg) avait repris, à travers les sarcophages surtout, les gestes du paganisme orgiaque que le Moyen Âge, dans sa piété, avait censuré tacitement⁴. Et c'est justement dans une phrase de *La Civilisation de la Renaissance* de Burckhardt – « où que se manifestât un pathos, il fallut que ce fût sous une forme antique » – que Gombrich a reconnu le germe de l'idée de *Pathosformel* proposée par Warburg⁵. Peut-être, mais ce germe tombait sur un terrain que d'autres expériences avaient rendu fertile.

3. Dans les essais qu'il a publiés, Warburg s'est servi avec mesure de la notion de *Pathosformeln*. En revanche, il n'a cessé d'y revenir, d'une manière presque obsessionnelle, dans la masse considérable de matériaux qu'il a accumulés au cours des années. S'inspirant des recherches du linguiste Hermann Osthoff sur le caractère primitif des superlatifs, Warburg compara les représentations de certains gestes, que l'on pouvait citer comme des formules, à des superlatifs verbaux, à savoir « aux paroles primordiales de la gestuelle passionnée » (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*⁶). Pour Osthoff, l'ambivalence comptait au nombre des caractéristiques de ces « paroles primordiales » : Warburg étendit cet élément aux *Pathosformeln*⁷.

3. E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1970, p. 185 note 1. Cf. aussi *ibid.*, p. 245-246.

4. F. Saxl, « Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst » [1932], in A. Warburg, *Ausgewählte Schriften*, p. 419-431, surtout p. 429 (Saxl s'appuie sur les notes de Warburg).

5. E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 179, note 1 : « Wo irgend Pathos zum Vorschein kam, musste es in antiker Form geschehen », cité par K. H. von Stein, *Vorlesungen über Aesthetik*, Stuttgart, 1897, p. 77. « This is the germinal idea of Warburg's 'Pathosformel'. » Cf. J. Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, 1958, p. 85. [La traduction de H. Schmitt et R. Klein s'écarte du texte et ne reprend pas le terme de « pathos ». (NdT.)]

6. F. Saxl, « Die Ausdrucksgebärden », p. 429, note 1 ; E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 178-179 (des notes de 1903-1906, basées sur H. Osthoff, « Von Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen », *Akademische Rede*, Heidelberg, 1899), et p. 263. Voir aussi *ibid.*, p. 232.

7. M. Barasch, « 'Pathos Formulae' : Some Reflections on the Structure of a Concept », in *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York, 1994, p. 119-127 (qui utilise le terme « ambiguïté »). Voir Gombrich, *Aby Warburg*, index, à l'entrée « polarity » ; G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002, p. 190-270.

La Renaissance reprit certains gestes d'émotion représentés par l'Antiquité en inversant leur signification. Un exemple de cette « inversion énergétique » (c'est l'expression proposée par Warburg) est celui de Marie-Madeleine représentée comme une ménade dans la *Crucifixion* de Bertoldo di Giovanni, l'artiste florentin disciple de Donatello : une image qui revient deux fois, une fois entièrement et une autre fois comme détail dans l'atlas *Mnemosyne*, auquel Warburg travaillait à la fin de sa vie⁸.

Après la mort de Warburg, Edgar Wind, qui avait fait partie de son cercle, est revenu sur la Marie-Madeleine de Bertoldo di Giovanni dans un bref essai intitulé « The Maenad under the Cross ». L'essai s'ouvrait sur une citation des *Discourses on Art* de Joshua Reynolds.

Commentant un dessin de Baccio Bandinelli qui lui appartenait, Reynolds soulignait que l'artiste s'était inspiré d'une bacchante « censée exprimer une espèce de joie relevant d'un enthousiasme frénétique », pour représenter une Marie sous la croix, « pour exprimer une agonie frénétique de douleur ». Il concluait : « Il est curieux d'observer, et c'est sûrement vrai qu'il s'en faut d'une petite variation pour que les extrémités que peuvent atteindre des passions opposées puissent être représentées par une même action » et faisait remarquer que Warburg avait rassemblé une documentation qui « tendait à montrer que des gestes semblables peuvent prendre des significations opposées », sans rien savoir de l'essai de Reynolds (« without knowing of this passage⁹ »).

8. A. Warburg, *Der Bilderatlas. MNEMOSYNE*, M. Warnke (éd.) avec la collaboration de Cl. Brink, Berlin, 2000, table 25, p. 42-43 : un bas-relief néo-attique, aujourd'hui au Prado, représente une ménade dansante se trouvant à côté de la Marie-Madeleine de la *Crucifixion* de Bertoldo di Giovanni. Cf. aussi la table 42, p. 76-77, avec la didascalie : « Leidenpathos in energetischer Inversion (Pentheus, Mänade am Kreuz). Bürgerliche Totenklage, heroisiert. Kirchl. Totenklage. Tod des Erlösers (...) Grablegung. Todesmeditation » (ici, avec l'image entière de la *Crucifixione* de Bertoldo di Giovanni). Cf. aussi A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, K. Michels et Ch. Schoell-Glass (éd.), Berlin, 2001, p. 320.

9. E. Wind, « The Maenad under the Cross. Comments on an Observation by Reynolds » [1937], in *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, J. Anderson (éd.), Oxford, 1986, p. 74-76. K. W. Forster juge la référence à Reynolds « significative » in K. W. Forster- K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, M. Centanni (éd.), 2002, p. 28.

Wind se trompait sur ce point. Warburg avait pris connaissance de ce texte de Reynolds, grâce à un intermédiaire qui nous aide à mieux comprendre la genèse de la notion de *Pathosformeln*.

4. Il faut dire qu'il s'agit d'un intermédiaire qui va presque de soi. En 1888, alors qu'il préparait un séminaire pour August Schmarsow, Warburg, âgé de 22 ans, tomba à la Bibliothèque nationale centrale de Florence sur le fameux livre de Charles Darwin, intitulé *The Expression of the Emotions in Man and Animals*¹⁰. Warburg rapporte dans son journal : « Enfin un livre qui peut m'être utile¹¹. » Que cette « utilité » puisse avoir quelque rapport avec la notion de *Pathosformeln*, a été remarqué plusieurs fois, mais toujours de manière vague : « La question demeure ouverte de savoir, a-t-on pu écrire, en quel sens il faut interpréter une telle influence¹². » Soit. Mais toute interprétation future devra prendre en considération une donnée qui a été étrangement passée sous silence par les spécialistes de Warburg : Darwin, dans le chapitre consacré à la contiguïté des états émotifs extrêmes, comme le rire et les pleurs spasmodiques, cite en note le passage déjà mentionné de Reynolds (« It is curious to observe, and it is certainly true, that the extremes of contrary

10. Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres, John Murray, 1872 (Biblioteca Nazionale Centrale : MAGL.19.8.445). La bibliothèque possède aussi un exemplaire de la traduction française : *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. S. Pozzi e R. Benoît, Paris 1874 (MAGL. 19. 8. 435). Cf. Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, 3^e édition, avec une introduction de P. Ekman, avec un essai sur l'histoire des illustrations de Ph. Prodger, Turin, 1999. Cf. aussi D. M. Gross, « Defending the Humanities with Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) » in *Critical Inquiry*, n° 37, automne 2010, p. 34-59 (avec des indications bibliographiques sur quelques discussions récentes). [Cf. la réédition française, Charles Darwin, *L'Expression des émotions chez les hommes et les animaux*, Paris, 1998, avec une préface de J. Duvernay-Bolens. Cette réédition s'appuie sur la 2^e édition de 1890. (NdT.)]

11. E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 72 (qui cite le titre de manière imprécise : *The Expression of Emotion in Animals and Men*). Le titre exact est : *The Expression of the Emotions in Man and Animals*.

12. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, p. 232. Cette question appelle une tentative de réponse riche en remarques utiles (p. 224-240, 242-246). L'importance décisive de Darwin pour la théorie de l'expression de Warburg avait déjà été signalée par Gombrich (*Aby Warburg*, p. 242).

passions are, with very little variation, expressed by the same action ») et remarque : « Comme exemple il cite le plaisir frénétique d'une bacchante et la douleur d'une Marie-Madeleine¹³. »

Ces cinq lignes de Darwin ont allumé dans l'esprit de Warburg une réflexion qui aura duré quarante ans. On a pu voir ici l'expression *in nuce* de la notion de « formule d'émotion » (*Pathosformel*), avec ses implications : d'un côté le rapport avec « l'Antiquité », de l'autre, « l'inversion énergétique » qui transforme la frénésie extatique de la bacchante en une frénésie de douleur chez Marie-Madeleine. Mais il s'agit d'une illusion rétrospective : la graine n'explique pas l'arbre. Il est révélateur que Warburg ait attendu près de vingt ans avant de proposer au public la notion de *Pathosformeln*.

5. Il est possible que cette hésitation provienne d'une difficulté que Warburg n'a pas réussi à résoudre vraiment. Si les expressions des émotions, comme le suggérait Darwin depuis le titre de son livre, s'expliquent à travers l'évolution, la recherche d'intermédiaires culturels spécifiques devient superflue. Or, ce sont précisément ces intermédiaires, certains ou supposés, qui furent au centre de la conférence de Hambourg sur « Dürer et l'Antiquité italienne » (1905). Dans l'introduction à l'atlas *Mnemosyne* écrit à l'article de la mort (1929), Warburg évoque en revanche des « engrammes d'une expérience passionnée [qui] survivent comme patrimoine héréditaire gravé dans la mémoire¹⁴ ». En l'espace d'un quart de siècle, l'esprit de Warburg

13. « He [Reynolds] gives as an instance the frantic joy of a Bacchante and the grief of a Mary Magdalene. » Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 2^e édition, par F. Darwin, Londres, 1904, p. 214, note 17, (dans l'édition de Londres, 1872, consultée par Warburg, la note se trouve p. 208, note 15). [cf. édition française, p. 222, note 15]. Cf. aussi P. Ekman, *Darwin and Facial Expression. A Century of Research in Review*, Londres, 1973. On est tenté de lire dans le commentaire de Wind sur le passage de Reynolds (« a fundamental law of human expression » : « The Maenad », p. 74) une allusion inconsciente au titre du livre de Darwin.

14. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, p. 240. Cette tension n'apparaît pas dans le livre de Didi-Huberman qui n'accorde aucune place au Warburg historien. Mais la reconstruction du Warburg « théoricien » est aussi viciée par la polémique à l'encontre de la « haine positiviste de toute 'théorie' » (p. 93). Les théories de Warburg naissent évidemment du positivisme, même si elles le dépassent (tout comme celles de Freud, du reste ; mais le rapprochement entre les deux, qui retient longtemps Didi-Huberman, n'est pas très éclairant).

avait oscillé entre deux directions opposées. La richesse de son œuvre, éditée et inédite, naît justement de la tension irrésolue entre une perspective historique et une perspective morphologique qu'on peut représenter par l'opposition entre le diagramme, qui condense l'extraordinaire déchiffrement des fresques du palais Schifanoia, et les images juxtaposées par contiguïté et dissonances, dans les tables de *Mnemosyne*¹⁵.

6. Une telle tension a des racines objectives. La transmission des *Pathosformel* dépend de contingences historiques; les réactions humaines face à ces formules dépendent de contingences complètement différentes, au sein desquelles les temps plus ou moins brefs de l'histoire s'entrelacent avec les temps très longs de l'évolution. Les modalités de cet entrelacement renvoient à un champ de recherches qui reste, pour une très large part, encore inexploré. C'est à ce champ que les essais rassemblés ici voudraient apporter une petite contribution.

Dans le premier, l'analyse du terme *awe* (où confluent terreur et vénération), et de la place centrale qu'il occupe dans la réflexion de Hobbes, peut déboucher sur une réflexion plus générale: dans quelle mesure l'ambivalence de l'expression des émotions extrêmes, soulignée par Darwin (et par Reynolds avant lui) et développée ensuite par Warburg, dépend-elle du contexte historique? Terreur et vénération sont au cœur du second essai consacré au *Marat* de David: ici la reprise des gestes d'une iconographie païenne d'abord, chrétienne ensuite, mise au service de l'iconographie révolutionnaire, illustre de manière exemplaire les ambiguïtés de la sécularisation. Le même thème se retrouve de manière implicite dans le troisième essai: les prémices à la fois lointaines et rapprochées du geste de Lord Kitchener permettent d'éclairer son efficacité puissante. Enfin la juxtaposition violente de l'ancien et du contemporain, d'une épée brisée et d'une ampoule, recherchée par Picasso, jette une lumière inattendue sur *Guernica*. Nous revenons à la terreur et à ses gestes: ce thème se retrouve au centre de ces essais d'iconographie politique.

7. La notion de *Pathosformel* permet de mettre au jour les racines antiques des images modernes, ainsi que la manière dont ces racines ont été réélaborées. Mais l'instrument analytique que Warburg nous a transmis peut être étendu à des phénomènes très différents de ceux pour lesquels il avait été élaboré initialement. Le frontispice du *Léviathan* – cet exemple illustre d'iconographie politique – traduit en une image nouvelle les antiques paroles de Tacite: *fingunt simul creduntque* (« ils fictionnent et en même temps ils croient à leurs fictions », selon une traduction que j'aurai à expliquer). Dans ce cas, nous ne sommes plus face à une émotion, mais à une idée, une *Logosformel* qui a pour objet une émotion: nous sommes subjugués par des mensonges dont nous sommes nous-mêmes les auteurs. Dans sa simplicité désarmante et paradoxale, cette idée peut nous aider à créer une distance – une défense – contre le torrent d'iconographie politique, directe et indirecte, qui déferle sur nous à chaque moment, sans arrêt.

À Martin Rueff, qui a traduit ces essais avec la compétence et la générosité qu'on lui connaît, je tiens à exprimer encore une fois ma profonde gratitude.

15. Sur cette opposition et ses implications, cf. C. Ginzburg, « Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors », *Critical Inquiry*, n° 30, printemps 2004, p. 537-556.