

modèle de *Parsifal* est à l'origine d'autres conceptions de l'art total, comme celle de Scriabine, où la synesthésie tient un rôle essentiel.

WAGNER R., *Gesammelte Schriften und Dichtungen in 10 Bänden*, Berlin, 1913. – *Œuvres en prose de Richard Wagner*, trad. fr. J.-G. Prod'homme, 13 vol., Paris, Delagrave, 1907-1925. – *Écrits sur la musique*, trad. fr. J.-L. Crémieux-Brilhac et J. Launay, Paris, Gallimard, 2013. – *Richard Wagner: Briefe*, éd. H. Kesting, Munich, Piper Verlag, 1983. – *Richard Wagner: Briefe 1830-1883*, éd. W. Otto, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1986.

NIETZSCHE F., *Le Cas Wagner* [1888], trad. fr. É. Blondel, Paris, Flammarion, 2005. – ADORNO T. W., *Essai sur Wagner* [1952], trad. fr. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1993. – DAHLHAUS C., *Les Dramas musicaux de Richard Wagner* [1971], trad. fr. M. Renier, Liège, Mardaga, 1994. – GREGOR-DELLIN M., *Richard Wagner: sa vie, son œuvre, son siècle* [1980], trad. fr. O. Demange, J.-J. Becquet, É. Bouillon et P. Cadiot, Paris, Fayard, 1991. – LACQUE-LABARTHE P., *Musica ficta: figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgois, 1991. – MICHAUD É., « Œuvre d'art totale et totalitarisme », dans J. Galard et al. (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003. – PICARD T., *Wagner, une question européenne: contribution à une étude du wagnérisme 1860-2004*, Rennes, PUR, 2006; *L'Art total: grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, 2006. – LISTA M., *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, INHA, 2006. – PICARD T. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010. – BADIOU A., *Cinq leçons sur le « cas » Wagner*, Caen, Nous, 2010. – ŽIŽEK S., *Variations Wagner*, Caen, Nous, 2010. – GREY T. S. (éd.), *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008. – MILLINGTON B., « Richard Wagner », *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online*, 2001.

MAUD POURADIER

→ Adorno, Baudelaire, Hanslick, Hoffmann, Nietzsche, Rameau, Saint-Simon, Schiller, Schlegel F. von, Schopenhauer.

WARBURG, ABY. 1866-1929

L'historien de l'art juif allemand Aby Warburg a marqué de manière décisive toute une génération de théoriciens de l'art du xx^e siècle. Né à Hambourg en 1866 dans une famille aisée de banquiers, mais lui-même assez peu intéressé par les affaires financières, Warburg cède son droit d'aînesse à son frère cadet pour se vouer entièrement à la recherche. En échange de cette faveur, et selon la

légende familiale désormais consacrée, il réclame de son frère de participer financièrement à l'achat de livres – ce que ce dernier fera toute sa vie, dans des proportions probablement sous-estimées. Dès 1886, Warburg entreprend des études d'histoire, de psychologie et d'histoire de l'art à Bonn. Il se passionne pour la Renaissance florentine, se rend plusieurs fois sur place pour des séjours d'étude. En 1893, Warburg adresse sa thèse sur « *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli* » à Jacob Burckhardt. Ce travail décisif décline pour la première fois le thème de la survivance de l'Antiquité dans la première Renaissance italienne. Dans la foulée de cette enquête inaugurale, Warburg part en Arizona et au Nouveau-Mexique pour étudier les rituels des Indiens Hopi. Après un séjour à Rome (1909), il s'installe définitivement en Allemagne, à Hambourg, où il commence à constituer une bibliothèque inédite, dans son format et par son classement. Après la mort de son fondateur et sous la menace d'une nouvelle guerre mondiale, la bibliothèque Warburg, forte d'environ 60 000 volumes, émigrera à Londres où elle se trouve aujourd'hui encore.

Pendant la guerre 14-18, profondément affecté par l'actualité, Warburg abandonne temporairement ses recherches en histoire de l'art pour se consacrer à l'étude des progressions du conflit. Hanté par la montée de forces dévastatrices et irrationnelles en Europe, Warburg rassemble dans sa bibliothèque une masse importante de documents iconographiques liés à la guerre (coupures de presse, plans détaillés des avancées des armées, etc.). Après l'Armistice, Warburg souffre de crises paranoïaques de plus en plus graves. Entre 1918 et 1924, il est finalement interné dans la clinique psychiatrique de Kreuzlingen (Suisse) où il est soigné par Ludwig Binswanger. En 1923, la conférence sur *Le Rituel du serpent* constitue une occasion salvatrice de renouer avec l'activité de recherche – Warburg revient alors sur son voyage de jeunesse au Nouveau-Mexique. À partir de 1925, il organise dans sa bibliothèque, nouvellement pourvue d'une salle en ellipse, le séminaire d'histoire de l'art de l'université de Hambourg. Avant son décès en 1929, Warburg réalise avec son assistante Gertrud Bing un dernier voyage à Rome, durant lequel il présente son projet d'*Atlas Mnemosyne*.

Une fois envisagée du point de vue de l'épistémologie de la théorie de l'art, son œuvre – sinon relativement discrète – prend toute son ampleur. Warburg s'est distingué par ses nombreuses audaces méthodologiques : son sens désarmant du détail, sa bibliothèque, dont le classement thématique défiait toute systématisme, ses propositions inaugurales pour l'iconologie, ou sa désinvolture assumée à l'égard des frontières disciplinaires peuvent expliquer le succès que connaît aujourd'hui sa pensée.

Dès sa dissertation doctorale, Warburg amorce une réflexion sur les liens du geste (ou plus généralement du mouvement) au *pathos*, problème théorique que manifeste et traduit le concept central de « formule du pathos » (*Pathosformel*). La formule du pathos est un geste corporel exprimant visuellement un état affectif intense. Durant l'antiquité, les scènes de deuil ont par exemple généré de multiples formules gestuelles qui survivront jusqu'à la Renaissance, et même au-delà, comme celle qui consiste à lever désespérément les bras au ciel dans l'épreuve de la perte d'un être cher. Le concept de *Pathosformel* apparaît chez Warburg dès 1906, dans « Albert Dürer et l'Antiquité italienne » (*Dürer und die italienische Antike*) : depuis le Quattrocento, « les artistes italiens ont cherché dans le trésor perdu et retrouvé des formes antiques, autant que la mesure de l'idéal classique, des modèles de mimiques pathétiques fortement accentuées » (*Essais florentins*). À la grandeur sereine attribuée par Winckelmann à l'art grec, Warburg oppose un modèle où l'exagération domine. Dans l'esthétique renaissante, chez Pollaiuolo et Donatello notamment, les mouvements sont amplifiés, intensifiés *all'antica* ; le style vivement expressif des figures provient, entre autres sources possibles, des sarcophages grecs anciens où le *pathos* tragique est exprimé le plus manifestement. L'expression mimique et physiognomique de la souffrance et de la passion y est poussée jusqu'à ses valeurs-limites. Ces formules identifiées par Warburg sont donc autant de superlatifs au sein desquels peuvent puiser les artistes pour la représentation d'émotions puissantes. Warburg appelle le phénomène d'actualisation de motifs préalablement élaborés la « survivance » (*Nachleben*) : celle-ci se définit aussi bien comme effort de mémoire que comme opération de redéfinition continue, car en effet, il y a un investissement proprement créateur de

l'artiste dans la reprise qu'il propose de telle ou telle formule du *pathos*.

Dans ses textes inédits des années 1920 conservés dans les archives du Warburg Institute (Londres), l'historien hambourgeois déploie une conceptualité propre, dans l'idée de décrire les opérations de transformation progressive des patterns artistiques. Comme le décrit Warburg, il y a – pour l'artiste – différentes manières de s'orienter dans l'« espace de pensée » (*Denkraum*) ouvert par l'activité artistique. Jamais l'artiste n'hérite de manière passive du trésor formel du passé : il investit son *Denkraum* d'une sorte de réflexion plastique, s'orientant par rapport aux symboles, choisissant de se référer aux divinités anciennes ou, au contraire, d'éloigner de lui ce qui empêche son émancipation. Pour comprendre les mouvements d'« orientation » de l'artiste au sein de l'espace de pensée, il faut repartir de la relation que tout homme entretient aux images qui l'entourent. Penché sur la Renaissance européenne, Warburg veut délimiter le mieux possible son « espace de pensée » – c'est-à-dire, l'espace à partir duquel elle se fabrique en tant qu'époque, à partir duquel elle « pense », donne du sens aux événements et crée de nouveaux symboles. Ainsi, son projet critique se caractérise singulièrement comme anthropologie du visuel.

L'actualité des propositions formulées au début du XX^e siècle par Warburg est incontestablement liée à l'héritage de l'iconologie et à la réception des travaux qui l'ont fondée. Du point de vue de son ancrage philosophique, la théorie de l'image actuelle puise ses principales ressources conceptuelles dans l'iconologie critique – discipline d'interprétation des images inaugurée en 1912 par Aby Warburg, nourrie par la philosophie des formes symboliques d'Ernst Cassirer, et systématisée par Erwin Panofsky dans ses *Essais d'iconologie* (1939), notamment. Dans son article de 1912 sur les fresques astrologiques de Ferrare, Warburg entend par *analyse iconologique* l'enquête qui éclaircirait la provenance des figures divines : pour l'essentiel, il montre que les divinités astrologiques des fresques renaissantes sont issues de la mythologie païenne. En retraçant le voyage de ces « immigrants païens », il montre qu'il y a bien un cœur grec qui bat « sous le septuple manteau » dont ils se sont recouverts. Dans cette logique d'enquête, l'iconologie a pour but, chez Warburg, de dégager ce que

les représentations du Palais de Ferrare doivent à l'astrologie antique et par quels biais ces figures ont pu traverser le Moyen Âge pour parvenir jusqu'à l'artiste qui les a peintes.

Pour le dire d'un trait, dans ses travaux souvent très ciselés, Warburg étudie principalement les différentes *métamorphoses* subies par les figures de l'art au cours de l'histoire. Non pas leurs significations instituées, mais les modifications qu'elles connaissent à chaque fois qu'elles sont reprises et retravaillées par un artiste dans l'exercice d'un style. Pour faire apparaître les transformations décisives qu'opèrent les artistes à partir des formes traditionnelles, Warburg se donne pour défi de constituer une gigantesque juxtaposition visuelle du matériau de l'histoire de l'art, projet auquel il donnera le nom d'*Atlas Mnemosyne* – du nom de la déesse grecque de la mémoire. Avec son atlas, l'historien de l'art n'a pas eu l'intention de constituer un simple répertoire de formes canoniques fixes; au contraire, son intérêt portait essentiellement sur l'infinie variation des motifs et sur les écarts – ou défigurations – qu'implique le phénomène de survivance des formes. Par sa pratique du document, Warburg restaurait en quelque sorte la vie propre des images.

Vaste montage d'images appartenant au patrimoine artistique occidental, l'*Atlas Mnemosyne* témoigne d'une pratique du document visuel inédite pour l'époque, où le matériau iconographique, révélé par de subtils agencements, fait surgir de nouveaux problèmes pour la pensée. *Mnemosyne* se présente comme un dispositif s'étalant sur une soixantaine d'écrans de toile noire d'1,50 m sur 2 m. Les photographies d'œuvres d'art y sont accrochées avec des pinces discrètes qui permettent une grande mobilité des images. De fait, le caractère changeant et toujours provisoire des compositions fait l'originalité du projet; *Mnemosyne* ne connaît pas d'état définitif et fait l'objet d'une manipulation constante de son matériau. Composé de reproductions photographiques d'œuvres d'art, chaque agencement est rephotographié à son tour, toujours au même format (18 x 24 cm). Procédant de la sorte, l'historien s'assure de ne perdre aucune étape du processus de montage des images. Les œuvres répertoriées créent, les unes face aux autres, autant de contrastes dont l'*Atlas* garde la trace. Multipliant les états, Warburg veut se donner les moyens de comprendre en profondeur le jeu des relations possibles entre les

images. Les planches de *Mnemosyne* sont destinées à être exposées: le spectateur pourra déambuler dans cette archive iconographique et capter d'un seul coup d'œil l'immense réseau visuel fait de renvois et de résonances.

Difficile objet d'étude, le projet inachevé de Warburg manifeste une vraie modernité: avec l'*Atlas Mnemosyne* s'établit une étude de l'archive visuelle de l'histoire de l'art qui intègre nombre de documents extra-artistiques. Ce faisant, Warburg fait éclater la sphère des objets privilégiés de l'art et ouvre la voie à bien des perspectives contemporaines. *Mnemosyne* entend résoudre un problème épistémologique inhérent à la discipline historique. À travers les soixante-huit planches recouvertes d'images de l'*Atlas*, Warburg semble restituer aux documents visuels la place qu'ils prennent pour lui dans le procès théorique. Comment et à quelles fins s'appuyer sur les images? Le problème est général, mais la proposition de Warburg est inédite: l'image n'est ni exemplaire (au sens commun), ni simplement indicelle, elle constitue le lieu même de l'investigation théorique.

WARBURG A., *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Berlin, Akademie Verlag, 1998. – *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990. – « Einleitung zum Mnemosyne-Atlas » [1929], *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg/Vienne, Residenz Verlag, 1992, p. 171-173; trad. fr. P. Rusch, « Mnemosyne (Introduction) », *Trafic*, n° 9, 1994. – *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin, Klaus Wagenbach, 1988; trad. fr. S. Müller, *Le Rituel du serpent*, Paris, Macula, 2003.

BING G., « Aby M. Warburg », *Rivista Storica Italiana*, LXXII, 1960. – DIDI-HUBERMAN G., *L'Image survivante*, Paris, Minuit, 2002. – FORSTER K. W. & MAZZUCCO K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milan, Bruno Mondadori, 2002. – GOMBRICH E. H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970. – HAGELSTEIN M., *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hildesheim, G. Olms, 2014. – IMBERT C., « Warburg, de Kant à Boas », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 165, janvier/mars 2003. – MICHAUD P.-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998. – RAMPLEY M., *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000.

MAUD HAGELSTEIN

→ Burckhardt, Cassirer, Dürer, Panofsky, Winckelmann.