

Migrations, circulation et hybridation des idées L'Iconologie de Warburg à Klibansky

Maud Hagelstein

S'il est le démon de la paresse et de la mélancolie rongeuse et stérile, Saturne est d'autre part le génie de la réflexion et de la profondeur intellectuelle, de l'intelligence et de la contemplation. Cette bipolarité, propre aux astres eux-mêmes, qui avait justement été reconnue et clairement exprimée dans le système astrologique, ouvre maintenant la voie au libre arbitre de l'homme (Ernst Cassirer¹).

Klibansky, iconologue des concepts

Raymond Klibansky est un philosophe et théoricien de la culture, né à Paris en 1905 dans une famille juive, scolarisé et établi en Allemagne dès le début de la Première Guerre mondiale, exilé à Londres dans les années 1930, et finalement installé à Montréal en 1946, où il est mort à 99 ans, le 5 août 2005. Klibansky est – comme on le dit familièrement – un personnage *historique*. Il fut le témoin privilégié et l'un des plus fins observateurs de l'histoire intellectuelle européenne, déchirée par deux guerres, dans un vingtième siècle extrêmement tendu. Il a survécu à la montée du nazisme, à l'exil, à la haine raciale, à ces obstacles parfois insurmontables qui ont affecté tous les grands penseurs du cercle Warburg, son fondateur lui-même, mais aussi Ernst Cassirer, Fritz Saxl, Erwin Panofsky, etc., obstacles que Klibansky a traversés de manière singulièrement engagée (notamment comme espion et résistant antifasciste²).

1. Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927), *Gesammelte Werke*. Band 14, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2002, p. 131. Ernst Cassirer, *Individu et cosmos* dans la philosophie de la renaissance, traduction française de Pierre Quillet, Paris, Minuit, 1983, p. 146.

2. Sur Klibansky, écouter aussi « Raymond Klibansky – Une vie au service de la justice et de la pensée », une émission de Georges Leroux, disponible en podcast sur le site BaladoQuebec.ca. Sur le

Klibansky est directement lié à la première génération des chercheurs du *Warburg Kreis*. Aby Warburg (1866-1929), alors même qu'il passa une partie des années 1920 en Suisse pour se sortir d'une crise psychique aiguë probablement liée au trauma de la Première Guerre mondiale, est toujours resté – même en son absence, donc – une figure déterminante pour les intellectuels allemands de Hambourg³. Il exerça une forte influence sur les chercheurs réunis autour de sa bibliothèque, et participa activement à la constitution de la nouvelle université publique en 1919. Il a permis dans le lieu de recherches dont il était l'initiateur des rencontres scientifiques déterminantes pour les champs d'investigation qu'il privilégiait. Ses conseils étaient précis, ses suggestions décisives. Au milieu des années 1920, Klibansky entre en contact avec le cercle Warburg par l'intermédiaire d'Ernst Cassirer⁴. À Heidelberg où il entreprend ses études, Klibansky se noue en effet d'amitié avec le fils de Cassirer (Heinz) – raison pour laquelle il est accueilli en 1926 dans leur maison à Hambourg pour y prolonger ses études⁵. Cassirer y enseigne la philosophie depuis 1919 et consacre ses recherches à la rédaction de sa *Philosophie des formes symboliques*. Il est le premier recteur juif à la tête d'une université allemande. Dans la préface de l'édition italienne des conférences de Fritz Saxl, Eugenio Garin souligne l'importance des liens entre Cassirer et le cercle Warburg⁶. Selon sa lecture largement partagée en Italie, le Cassirer « majeur », celui de *La philosophe des formes symboliques* et de *Individu et cosmos*, ne peut être compris sans que l'on prenne en compte l'impact des sollicitations du

destin des intellectuels juifs au moment de la montée du nazisme, lire par ex. : Barbara Falk, « *Caught in a Snare* ». *Hitler's Refugee Academics 1933-1949*, Melbourne, University of Melbourne, History Department, 1998. Pour une bibliographie complète, voir le site consacré à Klibansky : <http://www.raymondklibanskywebpage.org>

3. Pour des éléments de la biographie intellectuelle de Warburg, cf. : Gertrud Bing, « Aby M. Warburg », *Rivista Storica Italiana*, LXXII, 1960 ; Luigi Frascini, Franco Paracchini, *Il prisma Binswanger. Lo psichiatra che amava i filosofi*, Milan, Mimesis, 2004 ; Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, 1970 ; Dorothea Mc Ewan, *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz* (1910 bis 1919), Hamburg, Dölling und Galitz, 1998 ; Fritz Saxl, « The History of Warburg's Library » (1944), in: Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute (2^e éd. 1986).

4. Voir le texte « Souvenirs d'Ernst Cassirer », in: Raymond Klibansky, *Tradition antique et tolérance moderne*, Textes choisis et présentés par Philippe Despoix et Georges Leroux, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 317 sv.

5. Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle. Entretiens avec Georges Leroux*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 32 sv.

6. Là où on ne compte plus les lectures « clivantes », qui séparent l'œuvre de Warburg des travaux de ses collaborateurs, forçant donc le déséquilibre entre l'*exception* Warburg et les reprises « systématisantes », « idéalisantes », « étroites », etc. de ses héritiers, les théoriciens italiens ont d'ailleurs travaillé à faire apparaître des continuités. Voir par exemple : Monica Centanni, « Prefazione », in: Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Bruno Mondadori, 2002 ; Silvia Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferrato, Marietti, 1984 ; Massimo Ferrari, « Ernst Cassirer e la "Bibliothek Warburg" », *Giornale critico della filosofia italiana*, n° 65, 1986 ; Giulio Raio, *Introduzione a Cassirer*, Roma, Editori Laterza, coll. « I filosofi », 1991 ; Claudia Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico* (1994), Roma, Carocci, 2003.

Warburg-Kreis sur son travail⁷. Comme point d'accroche entre leurs projets respectifs, il souligne notamment le caractère *rationaliste* des études chères au groupe de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) – sur lequel Klibansky insistera à son tour. On se trompe en projetant sur Warburg un appétit fanatique pour les forces occultes et dionysiaques de la culture. Si les chercheurs de son centre se sont toujours occupé ce qui était irrationnel, mythique, magique ou primitif dans l'œuvre humaine, c'était pour mieux l'exorciser et pour freiner son développement.

Au moment où Klibansky (attiré par les recommandations de Cassirer) prend contact avec l'équipe de la bibliothèque, Saxl a pris les choses en main à Hambourg. Klibansky est engagé en 1926 comme assistant à la KBW, où il restera pratiquement une année complète. Toutes les notes réunies dans le Journal quotidien de la KBW, écrites de la main de Fritz Saxl, de Gertrud Bing ou de Warburg lui-même, permettent au lecteur de se faire une idée précise des problèmes – logistiques ou scientifiques – rencontrés au quotidien dans la gestion de la bibliothèque⁸. Gestion ardue et nécessaire : Warburg avait imaginé à chaque étape de son travail de nouvelles connexions entre les livres, qui demandaient des réajustements incessants. Saxl était devenu à cette époque l'opérateur infatigable de ces velléités de réarrangement, et la bibliothèque, plastique, mobile, extrêmement vivante, s'adaptait aux expérimentations méthodologiques et à la variation des intérêts de Warburg. Au moment où il rencontre le jeune Klibansky, Saxl est acquis à la cause du directeur de la bibliothèque : les livres doivent exprimer la pensée de l'espèce humaine dans ses aspects *constants* et dans ses aspects *changeants*⁹. Cette idée résonne en profondeur avec le projet de Klibansky, à la fois tourné vers les points fixes de l'aventure anthropologique et vers les transformations incessantes des repères (le concept de mélancolie étant pour lui paradigmatique de la versatilité des idées). Très vite, le jeune assistant s'intéresse aux recherches entreprises par Saxl et Panofsky sur Dürer, auquel ils avaient consacré un livre commun : « Dürers "Melencolia I": eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung » (Teubner, 1923). Il s'autorise une lecture critique, et propose quelques ajouts proprement philosophiques, ouvrant de nouvelles perspectives prometteuses¹⁰ :

À Hambourg, Cassirer m'avait présenté à Aby Warburg, le fondateur de la bibliothèque qui porte désormais son nom, un homme de génie dont l'influence se fait encore sentir à l'heure actuelle dans l'histoire de l'art aussi bien que dans d'autres domaines de l'histoire des idées et des symboles. Cette rencontre a été pour moi d'une grande importance. Warburg voulait que je l'assiste à la bibliothèque, ce que j'ai fait. J'ai organisé le secteur philosophie, le secteur encyclopédies et aussi celui des études classiques. J'ai fait évidemment la connaissance de Fritz Saxl, alors assistant de Warburg, et de Erwin Panofsky, qui était professeur d'histoire de l'art. Ils avaient écrit un livre en 1923 sur la gravure *Mélancolie* de Dürer, un beau livre, très intéressant. À mes risques, j'ai pris la liberté de le critiquer parce qu'il me semblait ne pas tenir assez compte des racines philo-

7. Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 105-118.

8. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften Bd.7, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, von Karen Michels (Herausgeber), Charlotte Schoell-Glass (Herausgeber), 2001.

9. Fritz Saxl, « The History of Warburg's Library », *op. cit.*

10. Sur l'histoire du projet sur la mélancolie et des publications successives, cf. l'excellent texte de Philippe Despoix en *Infra*.

sophiques et théologiques des différentes conceptions de la mélancolie. À ma grande surprise, ils ont reconnu que mes critiques n'étaient pas dépourvues de fondement et m'ont invité à les formuler¹¹.

De nombreux éléments font de Klibansky un continuateur très énergique des propositions de Warburg, réactivées dans le monde des idées (bien davantage que dans celui des images). Klibansky occupe en réalité un positionnement inédit dans le paysage intellectuel européen. Il est à n'en pas douter un protagoniste important de l'humanisme dans le champ de l'histoire de l'art – ce qui a été mis en lumière de nombreuses fois (les spécialistes soulignent régulièrement son antiautoritarisme en rappelant l'importance des concepts de *liberté* et de *tolérance* dans sa pensée), en dépit du fait qu'aujourd'hui le terme « humanisme » se murmure généralement du bout des lèvres, car il n'a pas bonne presse¹². Mais au-delà de son engagement idéologique en faveur des valeurs humanistes, son œuvre est aussi – telle est l'hypothèse que je propose ici d'étudier – directement articulée aux principes de l'iconologie critique warburgienne, que Klibansky transpose en quelque sorte au champ des idées, ou dont il partage en tout cas les principales intuitions méthodologiques. Le champ des idées n'était évidemment pas indifférent à Warburg ; il serait réducteur de décrire son projet comme une enquête sur des motifs strictement artistiques, ou même visuels. Sur le modèle warburgien, on pourrait décrire Raymond Klibansky comme un « iconologue de la pensée », c'est-à-dire en quelque sorte un pisteur de concepts, capable d'en retracer les trajectoires à travers le temps, capable donc de montrer comment se déplacent, s'échangent et se transforment les idées. En héritier de son professeur à Heidelberg Karl Jaspers, mais aussi en iconologue acharné, Klibansky met le problème de la lecture au centre de ses préoccupations, comme son éducation l'invite à le faire : « J'ai adopté cette méthode dans mes cours – : il s'agissait d'abord de *lire*. Par exemple, quand on lisait Goethe ou Schiller, il fallait premièrement résumer l'essentiel de ce que l'auteur disait. Deuxièmement, poser des questions sur ce qui pouvait s'interpréter de diverses façons. Troisièmement, et troisièmement seulement, apporter critique et jugement. Ce qui primait, c'était la compréhension, l'effort de comprendre ce que veut dire l'auteur et savoir le ré-exprimer¹³ ». Le thème de la lisibilité du monde (entendu comme système de significations) était central également dans la pensée de Cassirer. La mise à l'épreuve de cette hypothèse – selon laquelle Klibansky serait un « iconologue des concepts » – est sans doute paradoxale, pour la raison qu'il manipule effectivement des concepts plutôt que des images (*Eikones*). Ce qui le différencie d'un historien des idées au sens plus classique ne saute pas directement aux yeux. Elle présente pourtant à mes yeux un double intérêt. En premier lieu, elle permet de sortir de l'opposition trop frontale du *mot* et de l'*image*, qui sont incontestablement des entités symboliques différentes en leur nature, mais qui peuvent

11. Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle*, p. 34 sv.

12. Cf. le célèbre texte : Erwin Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste » (1940), in : *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les arts visuels*, traduction française M. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969. Voir sur la critique de l'humanisme en histoire de l'art : Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

13. Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle*, p. 10.

aussi avoir parfois des « comportements » communs. La stérilité de certains débats liés à l'*Iconic turn*, et notamment la conviction radicale d'une supériorité de l'image sur le langage (qui répond bien entendu à la conviction inverse dans le camp des défenseurs du *Linguistic turn*), pourrait ainsi être mise à mal. En second lieu, cette hypothèse paraît avoir comme avantage de se concentrer sur les aspects les plus *dynamiques* de l'iconologie. Prise de la sorte, la méthode iconologique prendrait finalement tout son sens *critique* : elle ne se définirait pas dans sa capacité à expliquer définitivement (et donc à fixer) des entités visuelles, mais plutôt dans sa capacité à décrire des mouvements, des échanges et des retournements (quels que soient les symboles sur lesquels elle porte¹⁴).

On étudiera donc ici la manière dont le travail de Klibansky active les principes centraux de l'enquête iconologique, et comment il décrit, *après, avec ou contre* d'autres, les mouvements de la culture : *migration – circulation – hybridation*¹⁵. Ces trois axes sont directement empruntés à Warburg. En les reconstruisant explicitement, on propose de repenser de manière dynamique l'attachement de Klibansky à la « tradition ». Personne ne contestera que ce motif est central dans les textes du philosophe. Or par tradition, on ne devrait pas entendre « confirmation des idées victorieuses du passé », mais y repérer au contraire le fait que Klibansky développe, dans le sillage de Warburg, une attention aiguisée à l'énergie créatrice et transformatrice de l'héritage.

Migrations

Sans trop succomber à la facilité réductrice de l'explication biographique, on ne peut nier que Klibansky ait lui-même connu la réalité des mouvements migratoires : né en France, d'un père directeur d'une société d'import-export, forcé de quitter le territoire pour l'Allemagne en raison de la Première Guerre mondiale, contraint à

14. Warburg est le premier à utiliser le terme « iconologie » en son sens actuel (même si le terme a été inventé par Cesare Ripa). Dans sa conférence de 1912 sur l'« Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », il décrit explicitement sa méthode comme « iconologie critique » [*kritischen Ikonologie*] – et le caractère *critique* de son projet n'a pas toujours été suffisamment décrit (« Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara » (1912), in: *Gesammelte Schriften, Band I.2. De Erneuerung der heidnischen Antike*, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 459-481. Traduction française de Sybille Müller : « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », in : *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 199-216). Dans cette étude, son intérêt porte déjà sur la faculté de travestissement des symboles, c'est-à-dire sur les mouvements et transformations qui caractérisent leurs trajectoires dans la culture. Or, en définissant les conditions d'exercice de l'analyse iconologique, Warburg insiste sur l'élargissement nécessaire des frontières de la science de l'art et appelle à une prise en compte large des « documents de l'expression ». On peut y percevoir la conviction de l'intérêt plus large que l'iconologie pourrait avoir en tant que méthode d'enquête et description des dynamiques dans lesquels sont pris les symboles.

15. Par ailleurs, et sans que ce soit seulement anecdotique, il faudrait aussi revenir de près aux activités de Klibansky pour les services secrets britanniques, et à l'effort d'interprétation qu'elles réclamaient, qu'on pourrait définir comme iconologie appliquée ou iconologie politique (rappelons que Warburg lui-même, durant la guerre 1914-1918, archivait et analysait les coupures de presse liées aux conflits).

l'exil au moment de la prise de pouvoir par les nazis, réfugié à Londres puis finalement établi au Canada français, le philosophe connaît intimement la logique du déplacement. Logique du déplacement qui est d'ailleurs historiquement à ses yeux un phénomène énigmatique pour les familles juives d'Allemagne, dont Klibansky dit s'être toujours demandé *d'où elles venaient* (suggérant l'hypothèse d'un déplacement depuis la Gaule avec les légions romaines¹⁶). Or à chaque fois que l'on se déplace, pour autant que la déportation ne soit pas fatale, on perd et on gagne, on abandonne et on se charge à nouveau. Dans le champ des représentations visuelles, voilà exactement ce que Warburg définissait comme la « migration » d'une figure. Les migrations fréquentes réclamaient selon lui que l'on s'interroge sur ce qui se perd et ce qui se gagne dans le « voyage » qu'une figure (ou un geste) effectue d'une époque à l'autre, que l'on questionne ses métamorphoses. Ainsi, la survivance warburgienne (le fameux concept de *Nachleben*) n'est pas à entendre au sens de la répétition égale d'un motif universel à travers l'histoire, mais au sens d'un véritable travail temporel de la figure, en tant qu'elle se charge et se décharge. La survivance de l'Antiquité [*Nachleben der Antike*] n'est ni une simple reprise, ni un simple retour¹⁷.

Pour Warburg, les images de la Renaissance sont à la fois nouvelles et authentiquement antiques. Survivances et forces créatrices ne s'opposent pas comme passé et nouveauté : le *Nachleben* warburgien est un procès qui implique en lui-même de la différenciation ou de la « métamorphose ». Les formes traditionnelles n'investissent pas comme telles le champ de l'art ; elles sont d'emblée confrontées et mises en tension avec des formes actuelles qui leur imposent une mutation interne. Dans son étude sur la divination au temps de Luther, Warburg fait apparaître clairement que c'est à la faveur de préoccupations actuelles que les survivances sont possibles : « Le présent [Gegenwart] agité de luttes sociales et politiques a irrigué d'un sang nouveau les symboles planétaires qui survivent dans la littérature divinatoire¹⁸ [...] ». Or, comme le montre exemplairement Klibansky dans sa contribution aux recherches entreprises par Saxl et Panofsky sur la Mélancolie, c'est à la faveur d'une construction *nouvelle* de l'homme, tendue entre nécessité et libre arbitre, que le *Quattrocento* florentin a *réanimé* les propriétés contradictoires de la figure de Saturne. C'est en fonction d'une nouvelle conception du génie moderne que Marcile Ficin a relu le Problème XXX d'Aristote.

Klibansky est lui aussi obsédé par la reconstitution des voies migratoires, par le dessin des lignes de déplacement, des chaînes et des séries, y compris pour des héritages restés occultes, entre des éléments qui ne semblent pas liés par la tradition. Ses démonstrations efficaces troublent généralement les lectures les plus instituées.

16. Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle*, op. cit., p. 3.

17. Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002. Le fait qu'aujourd'hui G. Didi-Huberman cherche à penser la catastrophe des politiques migratoires policières en Europe (*Passer quoi qu'il en coûte*, Paris, Minuit, 2017) paraît directement lié à sa longue fréquentation des motifs warburgiens.

18. Aby Warburg, « Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten » (1920), *Gesammelte Schriften, Band I.2. Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 492. Traduction française de Sybille Müller : « La divinisation païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », *Essais florentins*, op. cit., p. 251.

D'où vient – s'interroge-t-il – la tendance à l'irrationalité (pour le dire négativement) ou au *dépassement de la raison* dans la tradition allemande, tendance qu'on ne retrouve selon les mêmes modalités ni dans la grande tradition cartésienne, ni chez les Anglo-Saxons ? Pour le comprendre, il faut rétablir les liens qui attachent la tradition philosophique allemande à Nicolas de Cues, et avant lui à Maître Eckhart, mais aussi en amont à la tradition platonicienne, et à Proclus singulièrement.

Circulation

Dans son œuvre et dans sa carrière universitaire, Raymond Klibansky s'est de diverses manières engagé non seulement à *décrire* la circulation des idées (leurs migrations complexes), mais aussi à créer et à *stimuler* les échanges entre des cultures parfois assez peu éloignées, mais néanmoins hétérogènes. Au sens pratique, il a contribué à l'internationalisation du savoir philosophique, traversant lui-même les continents, et œuvrant à rendre accessibles les grands textes de l'histoire de la pensée. Son travail d'édition est tout à fait singulier à cet égard.

La circulation des idées dépend de la mise en cause des frontières. Là encore, Warburg a pu donner leur impulsion aux recherches entreprises par les chercheurs de son entourage. Il avait pour habitude d'inaugurer ou de clôturer ses textes par une (souvent discrète mais suggestive) note méthodologique. L'article « Art italien et astrologie internationale », inaugural pour l'iconologie critique, plaide dans sa conclusion en faveur d'un « élargissement méthodique des frontières » de la science de l'art, « dans le domaine de sa matière et dans le domaine géographique ». L'analyse iconologique, à laquelle Warburg donne son élan de façon décisive, ne devrait se laisser « intimider ni terroriser par des frontières policières¹⁹ ». Une forme de résistance au souci de stricte périodisation sous-tend cette mise en garde. À force de concevoir l'Antiquité, le Moyen Âge et les Temps modernes comme des périodes qui s'excluent, on finit par être aveugle aux mouvements migratoires qui les traversent et les rend indissociables. En ce sens encore, Klibansky se profile comme iconologue des idées, remettant par exemple en cause la séparation très policée entre le Moyen Âge et la Renaissance – classification qu'il a toujours trouvée « fondamentalement fausse » :

Vous voyez combien il est important de modifier la conception d'une rupture entre Moyen Âge et Renaissance et de mettre en cause la conception même du Moyen Âge, terme que l'on trouve pour la première fois dans l'éloge que l'évêque Giovanni Andrea de Bussi fait, en 1669, de Nicolas de Cues qui avait été longtemps son patron. Vu de près, le terme assez flou de Moyen Âge, pour désigner les siècles entre « la fin de l'Antiquité » et « la Renaissance » – terme lui aussi problématique – cache plus de différences qu'il ne révèle d'unité²⁰.

En soi cette mise en cause n'a rien d'original. Elle est même communément partagée aujourd'hui, dès lors que l'on accepte de suspendre la culture des

19. Aby Warburg, « Italienische Kunst », p. 478 ; *trad. cit.*, p. 215.

20. Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle*, *op. cit.*, p. 76.

manuels. Mais elle révèle chez l'iconologue warburgien un trait de méthode caractéristique : tracer des lignes, reconduire des séries, montrer l'hétérogénéité des trajectoires et des migrations prive définitivement le chercheur de la facilité à délimiter des ensembles cohérents. Bien entendu, il y a là un équilibre à trouver. Klibansky n'a jamais caché son objectif principal, qui était de faire apparaître des continuités (multiples plutôt que strictement téléologiques) entre des pensées hétérogènes, de construire entre elles des liens qui auraient été invisibilisés. Pour autant, il ne faudrait pas que les généalogies soient figées et qu'elles fassent entrave à l'idée d'une circulation des idées. À plusieurs reprises, Klibansky rappelle cette nécessité de ne pas fixer définitivement les trajectoires retracées, sans quoi on ne pourrait plus saisir la dynamique des reprises et des inventions :

En faisant ressortir l'essor de l'esprit scientifique au XVI^e siècle, nous risquons parfois de perdre de vue les liens étroits qui le rattachent au siècle précédent, et d'oublier ainsi la continuité de la pensée occidentale, des spéculations archaïques du monde présocratique aux systèmes mathématisés de l'ère moderne. D'autre part, l'historien qui insiste trop sur les éléments traditionnels qui se trouvent en toute œuvre succombe souvent au danger de faire tort à l'activité spontanée de l'esprit humain. Ainsi, certaines études sur Léonard de Vinci, s'efforçant de mettre en relief la nouveauté de sa pensée, le détachent du monde auquel il appartient ; tandis que d'autres, soulignant l'importance des sources auxquelles il aurait puisé, nous font perdre le sens de l'originalité de son génie créateur ; procédé d'autant plus absurde qu'il fait apparaître le penseur et l'artiste comme deux personnalités différentes²¹.

Quand dans *Mnemosyne*, Warburg tentait de restituer des voies possibles de migration entre les motifs visuels, il savait qu'en réalité les continuités rétablies offraient une perspective nouvelle sur les mécanismes d'invention et de différenciation – raison pour laquelle le montage *Mnemosyne* est davantage peut-être un système de différences qu'une démonstration des analogies existantes entre les œuvres. La circulation entre les idées que Klibansky rend manifeste n'a pas non plus vocation unique à instaurer des continuités. Elle est aussi l'occasion de faire apparaître des effets d'invention – non pas d'invention radicale, comme dans le mythe du pur génie, mais disons plutôt des *effets d'écarts*. Car seul le tissu redessiné des continuités possibles fait apparaître avec éclat les démarcations et les bougés.

Hybridation

Par ses recherches visant à retracer les lignes de passages, d'échanges et de migrations, par son souci aigu des généalogies et des déplacements, Klibansky s'est aussi directement confronté à la notion d'origine – qu'il n'est pas le seul, à l'époque, à remettre en cause au sein du *Warburg-Kreis*²². On peut supposer là encore une

21. Raymond Klibansky, « Copernic et Nicolas de Cues », in: *Tradition antique et tolérance moderne*, op. cit., p. 141.

22. Cf. Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky, Hildesheim, Olms*, 2014. On peut penser aux travaux de Walter Benjamin, bien qu'il n'ait jamais pu intégrer le Warburg-Kreis malgré son souhait de le faire. Dans la préface épistémocritique de *l'Origine du drame*

incidence directe des événements que traversent les penseurs juifs à cette époque. Quand le 5 avril 1933 l'université de Heidelberg – comme tous les autres services publics du Reich – est touchée par la mesure antijuifs, qui appelle la suspension de tous les fonctionnaires d'origine non-aryenne, Klibansky tente d'apporter la démonstration de l'absurdité d'une telle mesure en écrivant aux autorités. Il rappelle qu'il n'est pas possible d'établir une origine *raciale* à partir de la religion, et qui plus est sur deux générations seulement. Il est directement suspendu.

De Warburg, il hérite (directement ou indirectement) un sens profond du métissage, et ne peut par conséquent qu'être touché par ce *motto* warburgien dont il rappelle la prégnance : « Je suis Juif de sang, Hambourgeois d'esprit et Florentin de cœur » (toutes les personnes qui ont côtoyé Warburg soulignent cette phrase manifestement récurrente chez lui). Ainsi, dans la reconstitution qu'il engage par exemple des liens entre Maître Eckhart et Nicolas de Cues, Klibansky se refuse à adopter le schéma de l'influence simple et de la source unique. Il combat les rapports parfois « légendaires » que l'on trace entre des penseurs, complexifie le jeu des inspirations, provoque la reconnaissance de sources restées occultes, qu'il n'hésite pas à multiplier, pour ouvrir en quelque sorte des lectures biaisées et cadennassées. Klibansky œuvre par exemple à repositionner la pensée fondatrice de Maître Eckhart dans un ensemble complexe, dynamique et métissé. Ce repositionnement répond

baroque allemand, Benjamin prend ses distances avec la notion d'origine entendue au sens de commencement historique : « L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse [*Entstehung*] des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir [*Fluß des Werdens*], et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel [*Faktischen*], et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution [*Wiederherstellung*], d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire » (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *Gesammelte Schriften. Band I.1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 226. Traduction française de Sybille Müller : *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44). À son tour, Cassirer entend débarrasser la philosophie de l'idée d'une origine-source, d'une origine *génétique* pour retrouver une « origine » *généalogique*. L'origine se définit alors comme ce qui se rejoue, qui a lieu sans cesse, mais pas depuis une *situation* originare (un *situs*, un point statique d'où partirait tout). Toute la *Philosophie des formes symboliques* est investie par la critique de l'origine empirique, à tel point qu'il apparaît nécessaire de s'interroger sur les raisons d'une évacuation si radicale de cette acception du concept. Sans doute le danger est-il grand de confondre la philosophie des formes symboliques avec une *histoire* de la connaissance. Cassirer se prémunit de toute confusion et rappelle à plusieurs endroits que le problème de l'origine empirique ne concerne pas son projet : « Car la philosophie des formes symboliques dans son ensemble, tout comme la pure critique de la connaissance, s'enquiert du pur statut de la conscience et non de son origine empirique [*empirischen Herkunft*]. Au lieu de s'occuper des causes de sa formation dans le temps, elle se tourne simplement vers ce qui "repose en elle", vers l'appréhension et la description de ses formes structurales. [...] il faut montrer et comprendre comme tel l'"être" pur indépendamment de la question qui porte sur son "être-devenu" [*Gewordensein*] » (Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. III. Phänomenologie der Erkenntnis*, *Gesammelte Werke. Band XIII*, Hamburg, Felix Meiner, 2002, p. 54. Traduction française de Claude Fronty : *La philosophie des formes symboliques (3. La phénoménologie de la connaissance)*, Paris, Minuit, 1972, p. 63).

à des enjeux critiques et politiques, puisque les interprétations les plus diverses circulaient durant l'entre-deux-guerres, avec des conséquences idéologiques substantielles. Les idéologues du parti national-socialiste n'avaient pas manqué de faire d'Eckart le créateur de la philosophie aryenne, l'homme germanique par excellence (et par conséquent ennemi de Rome). Au début des années 1930, Klibansky projette une édition des œuvres latines de Maître Eckart, souvent négligées au profit des sermons allemands.

Dans les écrits latins, il parlait en maître de théologie, en successeur de saint Thomas, dont il avait occupé à deux reprises la chaire à Paris, et c'est là où vous voyez le fond de sa pensée. Il citait les grands philosophes arabes et juifs, surtout Maïmonide. Que cet homme, le fondateur de la religion aryenne, fût tributaire de Maïmonide était évidemment une hérésie ! J'ai donc rendu à l'Académie de Heidelberg le mandat par lequel elle m'avait chargé de la direction de cette édition, pour ne pas la mettre dans une situation embarrassante²³.

Sur un schéma semblable, en mettant en lumière l'importance de Proclus et du néoplatonisme d'Athènes sur Nicolas de Cues et jusqu'à l'idéalisme allemand, Klibansky a modifié durablement la cartographie des influences et de la causalité supposée entre les grandes figures de l'histoire de la pensée. Dans ses recherches historiographiques, dont on ne peut pas restituer ici les principales propositions faute d'espace, Klibansky manifeste une volonté de restituer la complexité des liens, et l'hétérogénéité non pure des origines.

Application : Saturne

Les recherches de Klibansky sur Nicolas de Cues – encouragées par Cassirer lors de leur rencontre à Hambourg –, et les pérégrinations qu'elles supposaient dans la pensée occidentale, faisaient de Klibansky un interlocuteur idéal du projet sur la mélancolie (concept dont il souligne l'incroyable plasticité), et en particulier sur la figure de Saturne²⁴.

Certaines figures mythologiques ou cosmologiques étaient considérées par Aby Warburg, qui entendait capter en « historien-sismographe » leurs mouvements souterrains, comme des « migrant(e)s ». Ainsi, sur les fresques de Ferrare ayant longtemps résisté à la volonté interprétative des savants de l'image, Warburg reconnaissait les « symboles d'étoiles fixes », symboles « qui toutefois ont totalement perdu la netteté de leurs contours grecs au cours de leur migration séculaire, depuis la Grèce, à travers l'Asie Mineure, l'Égypte, la Mésopotamie, l'Arabie et l'Espagne²⁵ ». Le concept de *migration* des symboles indique à quel point les

23. Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle*, op. cit., p. 85.

24. Pour une vue d'ensemble, voir Georges Leroux, « De Nicolas de Cues aux enfants de Saturne. Présentation de l'œuvre de Raymond Klibansky », in : *Hommage à Raymond Klibansky*, Université du Québec à Montréal, Département de philosophie, 1991, p. 4-9.

25. Aby Warburg, « Italienische Kunst », op. cit., p. 463-464 ; trad. cit., p. 202. Je souligne. Ailleurs, Warburg parle d'un « itinéraire » [Wanderstrasse] que suivent les divinités astrologiques. Cf. Aby Warburg, « Heidnisch-antike Weissagung », p. 491/trad. cit., p. 250.

problèmes d'iconologie tels qu'ils sont envisagés par le *Warburg-Kreis* supposent un regard historique dynamique. La tâche de l'historien de l'art – mais aussi celle du philosophe, si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle Klibansky serait un philosophe-iconologue, consiste alors à traquer les figures dans leurs métamorphoses les plus subtiles. Or, l'enquête collective réalisée par Panofsky, Saxl et Klibansky constitue un cas très particulier d'application de la méthode iconologique, en ce sens qu'elle croise – comme Klibansky le réclamait lui-même – des documents visuels, littéraires *et* philosophiques. Ceux-ci sont pris à égalité en quelque sorte, malgré leur différence de nature et de format, mais en tant qu'ils alimentent un problème commun. Le fait que Cassirer et Klibansky soient d'excellents historiens des idées tient peut-être aussi à leur dialogue étroit avec les théoriciens de l'art de la KBW.

Warburg entendait restituer les métamorphoses des motifs qu'il poursuivait. Chose difficile dans le cas de Saturne car les démons astraux hellénistiques ne manquent pas de se *déguiser* durant le Moyen Âge ; ils perdent parfois les attributs grâce auxquels la tradition les identifiait et le déchiffrement de leurs traits s'en voit troublé. L'intuition qui guidait généralement les recherches de Warburg s'exprime dans ce mot célèbre : « c'est un cœur grec qui bat sous le septuple manteau des voyageurs chargés d'épreuves qui circulèrent parmi les époques, les peuples et les hommes²⁶ ». Les figures étudiées, ces « voyageurs chargés d'épreuves » venus de Grèce antique, se déplacent plus ou moins efficacement selon les voies empruntées ; la culture populaire (calendriers, jeux de tarots) et l'imprimerie découverte dans le Nord sont des exemples tout à fait déterminants de vecteurs de mobilité des images. Warburg définit par ailleurs la Renaissance – dont il regrette l'appellation « trop mystique » – comme une « époque de migration internationale des images²⁷ ».

Si nos pays nordiques semblent propices aux noirceurs mélancoliques, c'est en Italie qu'est réhabilitée de manière décisive la divinité astrologique à laquelle la Mélancolie doit son destin (et la plupart de ses propriétés) : Saturne. C'est à partir de l'Italie que la doctrine astrologique s'est répandue à travers l'Allemagne jusque dans le Nord²⁸. Toutefois, l'esprit italien n'a pas pénétré l'art du Nord sans que le terrain ne se soit révélé particulièrement fertile. Les « immigrants païens » de la Grèce Antique ont pu également trouver dans le nord de l'Europe un asile sûr. Leur circulation restait possible en plusieurs zones de liberté non entravée : au XII^e dans le manuel d'Albericus destiné aux peintres de divinités, dès 1300 dans les paraphrases en français d'Ovide et ses versions latines moralisées, au début du XV^e siècle dans les calendriers illustrés par des artistes du sud de l'Allemagne²⁹. À n'en pas douter, Warburg piste dans son enquête des images littéraires autant que des images matérielles, et semble prêt à envisager une sorte de contamination réciproque entre les formes visuelles et les formes littéraires ou conceptuelles.

Saturne mérite un intérêt particulier du fait qu'il est une divinité complexe, à la dangereuse bipolarité, une figure intrinsèquement hybride. La contradiction est

26. Aby Warburg, « Italienische Kunst », p. 476/*trad. cit.*, p. 213.

27. *Ibid.*, p. 479/p. 216.

28. Aby Warburg, « Heidenisch-antike Weissagung », p. 497/*trad. cit.*, p. 256.

29. Aby Warburg, « Italienische Kunst », p. 462/*trad. cit.*, p. 200.

son trait distinctif : ses propriétés tirent dans des sens opposés ; ses effets peuvent être maléfiques et/ou bénéfiques. De ce fait et, par analogie, Saturne apporte un éclairage non négligeable sur l'époque de la Renaissance, dont on peut alors approcher trois traits essentiels, traits qui sur bien des points sont liés entre eux : sa propension aux structures bipolaires qui donnent corps à des images complexes³⁰ ; le rapport qu'elle entretient à l'astrologie, fait de fascination et de crainte mêlées ; la survivance de l'Antiquité qu'elle favorise.

À partir du *Quattrocento* en Italie, la mélancolie revêt pour la première fois une valeur positive non-pathologique. En pleine construction d'une conscience nouvelle de l'homme, la vie studieuse et spéculative apparaît comme idéale. Or, selon les conceptions de l'époque, l'homme de nature hypersensible, l'intellectuel, le contemplatif, l'artiste et le philosophe sont voués à la mélancolie par leur activité même. De fait, dans le contexte d'émancipation intellectuelle de la Renaissance humaniste, la mélancolie, en tant que force intellectuelle, est liée à la notion moderne de génie. Celui-ci, fragilisé et abîmé par les profondeurs où le mène sa pensée, est de constitution saturnienne. Le choix de Saturne comme patron des philosophes et des contemplatifs va de pair avec l'idée que lassitude et mélancolie accompagnent trop souvent ceux qui pensent de manière autonome.

Empruntons à Panofsky un exemple *visuel* du mélange d'abattement et de génie qui définit Saturne. Il s'agit d'une représentation tirée d'un manuscrit de 1403, traduction usurpée d'un traité d'astrologie arabe du célèbre Albumasar. D'après Panofsky, la plus ancienne illustration de ce traité provient du sud de l'Italie (première moitié du XIII^e) ; celle qui nous intéresse a été copiée un siècle plus tard dans les environs de Bruges. L'historien de l'art constate entre les différentes versions une « double transformation captivante³¹ ». En effet, les divinités planétaires qui, dans la version italienne, sont encore des figures « majestueuses » et empreintes d'un « classicisme antique », sont métamorphosées par la version flamande. Leur aspect est bien plus grossier, pathétique : tous sont devenus de vieux personnages décrépits et bouffons. Tous sauf Saturne, qui échappe au penchant pour le grotesque et qui garde une véritable noblesse : « Cette incarnation de la plus malchanceuse des planètes, symbole à la fois de sagesse et de mélancolie, de richesse et de labeur sans récompense, de puissance royale et d'assujettissement, a les traits d'un roi dépossédé ; son visage tragique s'incline sous le poids des chagrins, et ses attributs contradictoires [contradictory attributes], le sceptre et la bêche, indiquent la dualité de sa nature [his dual nature³²] ».

30. Les termes « polarité », « bipolarité », sont typiquement warburgiens et rassemblent les différents auteurs que nous consulterons ici. Cf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson, 1964, p. 247, 249 [polarity], [bipolar disposition]. Traduction française : Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Fabienne Durant-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989, p. 396, 398.

31. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character* (vol. 1), Cambridge – Massachusetts, Harvard University Press, 1952, p. 106-108. Traduction française : Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, trad. Dominique Le Bourq, Paris, Hazan, coll. « 35/37 », 1992, p. 203-206.

32. *Ibid.*, p. 107/p. 206.

Dans leur somme impressionnante et érudite sur Saturne et la Mélancolie, Klibansky, Panofsky et Saxl réservent un chapitre à l'évolution de ces motifs à la Renaissance – dans lequel on peut penser que les recherches de Klibansky trouvent une large place³³. Dans « "Melancholia generosa". La glorification de la mélancolie et de Saturne dans le néoplatonisme florentin et la naissance de la notion moderne de génie », en fait de néoplatonisme florentin, c'est principalement de Marcile Ficin qu'il s'agit, qui dans son *De vita triplici* révèle (au reste de l'Europe) la forme propre du génie mélancolique. Le philosophe se rapporte au Problème XXX d'Aristote, réactivant ainsi une valeur que Saturne avait égarée dans ses voyages migratoires : « Seul l'humanisme de la Renaissance sut reconnaître en Saturne et en l'homme de tempérament mélancolique cette polarité qui, en fait, était implicite depuis le début, mais que seules l'intuition brillante d'"Aristote" et la perspicacité de Saint Augustin, aiguës par la haine, avaient pu percevoir³⁴ ». À en croire Ficin, tous les lettrés sont condamnés par la bile noire, en particulier ceux qui s'appliquent à l'étude de la philosophie (lui-même se sent menacé par l'astre saturnien). En effet, pour s'unir aux choses incorporelles (ce qui exige une grande tension de la pensée), les philosophes font violence à leur corps qui « n'est qu'à demi-vivant, pour ainsi dire, et devient mélancolique³⁵ ».

Comme l'a pressenti Klibansky, probablement obsédé par ces problèmes pour des raisons autant théoriques que politiques (voire biographiques), on touche avec la mélancolie à une conception nouvelle de la liberté, à la fois solidaire et concurrente de conceptions plus anciennes. Deux nouveaux modèles de l'homme et du monde se croisent et se superposent à la Renaissance. Dans le champ théorique, l'homme tient à sa liberté inédite qui s'affirme, mais dans la pratique, il n'a pas encore surmonté la peur des astres : « L'avènement de la nouvelle conscience humaniste [*new humanist awareness*] se fit donc dans une atmosphère de contradiction intellectuelle. Alors même qu'il prenait sa place dans l'ordre de l'univers, l'"homo literatus" autonome se voyait tiraillé entre les deux extrêmes de l'affirmation de soi, qui s'exaltait parfois jusqu'à l'hubris, et du doute de soi qui pouvait aller jusqu'au désespoir³⁶ ». Klibansky, Panofsky et Saxl font ici la démonstration de l'ambiguïté inhérente à l'époque qu'ils veulent saisir. Devant un tel constat, la mission qu'ils s'assignent consiste à définir avec le plus de précision possible les forces en présence. La Renaissance apparaît alors comme un temps difficile où les hommes et les formes qu'ils créent, plastiques ou intellectuelles, sont pris dans un conflit incessant. Par leur lecture fine et nuancée, ces auteurs mettent à contribution l'enseignement warburgien dont ils sont les héritiers.

Le travail d'Aby Warburg s'était rigoureusement attaché à faire apparaître – sur le plan de l'expression artistique – le processus singulier selon lequel, à la

33. Pour la répartition du travail entre les trois auteurs et le récit des différentes étapes de l'édition, lire en *infra* le texte de Philippe Despoix, et le livre à paraître édité avec Jillian Tomm : *Raymond Klibansky and the Warburg Library Network: Intellectual Peregrinations from Hamburg to London and Montreal* (with the Collaboration of Éric Méchoulan and Georges Leroux).

34. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 247/*trad. cit.*, p. 396. Les guillemets pour Aristote tiennent au fait que le Problème XXX ne lui a pas été attribué sans discussion.

35. Ficin, *De vita triplici*, III, 22. Cité par : Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 259 (note 54)/*trad. cit.*, p. 412-413.

36. *Ibid.*, p. 247/p. 395.

Renaissance, les formes médiévales subsistaient à côté de formes différentes, à la fois antiques et « remplies d'une nouvelle vie ». Dans cette perspective, les images sont comprises comme le lieu de difficiles compromis plastiques où subsiste une tension entre forces contradictoires qui engendre par exemple le travestissement biblique de formes païennes, ou la contamination de la sphère des arts nobles par des pratiques superstitieuses et populaires³⁷. Comme Cassirer avant lui, Klibansky sait que cette démonstration opérée dans le champ de l'art vaut aussi sur le plan de la pensée : les ruptures ne sont pas radicales, les idées et les concepts n'émergent pas soudainement sans préparation en amont. Il faut pour cette raison décrire et retracer la dynamique *modifiée* de la pensée qui constitue notre culture.

En particulier, pour ces penseurs qui posent explicitement le problème de la rationalité, l'une des voies d'investigation possibles consiste à porter l'attention sur l'astrologie. Dans son ouvrage *Individu et cosmos*, Cassirer reconnaît à Warburg d'avoir montré l'ambiguïté du statut de l'astrologie renaissante et de son « double visage intellectuel » [geistiges Doppelantlitz] : comme la science, elle prétend, en tant que théorie, dégager des lois universelles, alors qu'en pratique elle continue d'inspirer des craintes primitives³⁸. En effet, Warburg parle à propos de l'astrologie d'une « double force étrangement contradictoire » [unheimlich entgegengesetzter Doppelmacht], qui oscille entre les deux extrêmes que sont l'abstraction mathématique et l'adoration culturelle³⁹. Le thème d'un combat entre rationalisme et mythologie (ou « primitivisme ») est récurrent chez Warburg. D'une part, l'issue de cette lutte est l'objet d'une angoisse humaniste, intellectuelle, politique, et même biographique. D'autre part, le mélange d'éléments si hétérogènes dans la culture renaissante revêt une incroyable vitalité, par laquelle l'historien explique la richesse symbolique des images. Sur ce point, Klibansky est nourri de l'œuvre de Nicolas de Cues, qu'il a découverte durant ses années d'étude à Heidelberg, par l'intermédiaire de Karl Jaspers notamment. De son côté, Cassirer avait consacré l'essentiel de son ouvrage de 1927 (*Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*) à la pensée de Nicolas de Cues, et invité le jeune Klibansky à travailler sur une édition critique du *Liber de Sapiente* de Charles de Bovelles (1479-1566), d'ailleurs intégrée comme annexe au livre de Cassirer. L'apport de Klibansky à l'histoire de la pensée allemande et à la tension du rationnel et de l'irrationnel passe en priorité par la figure de Nicolas de Cues :

L'on voit que cette notion de liberté et de la personnalité humaine était, au début du xv^e siècle, encore dominée (...) par l'astrologie ; ce sont vraiment les étoiles, les astres,

37. Dans un article antérieur, Warburg montrait déjà que l'espace intellectuel de la Renaissance, tendu entre les pôles de la logique mathématique et de la magie, contribuait à « la critique positive et approfondie d'une historiographie [Geschichtsschreibung] dont la théorie de l'évolution est déterminée par des concepts purement chronologiques » (autrement dit : il faut défaire l'idée selon laquelle une période purement rationnelle, logique, succède sans mélanges à une période primitive, magique) ; cf. Aby Warburg, « Heidnisch-antike Weissagung », p. 492/*trad. cit.*, p. 251.

38. Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos*, p. 122/*trad. cit.*, p. 136. Cassirer renvoie à l'article : Aby Warburg, « Heidnisch-antike Weissagung », p. 487-558/*trad. cit.*, p. 245-294. Il semble que Cassirer prétende faire voir en philosophie ce que Warburg a montré « dans son histoire ». Il faudrait donc lire ces deux travaux en parallèle.

39. *Ibid.*, p. 491/p. 250.

c'est la situation de l'homme dans le Cosmos entier qui domine son destin. J'ai trouvé, par exemple, une longue esquisse de la main de Nicolas dans un de ses manuscrits conservés dans la bibliothèque qu'il a léguée à l'hospice fondé par lui dans son village natal. Elle explique les grands événements, y compris la fondation des religions, de la création du monde à l'Empire romain, à partir des constellations. Ce texte montre à quel point il connaissait les traductions latines des astrologues arabes⁴⁰.

Le statut contrasté de l'astrologie s'exprime également dans l'utilisation qu'en font les hommes. Véritable technique, l'astrologie (comme la magie chez les peuples dits primitifs) permet d'écarter le mauvais sort. Warburg a montré qu'au temps de Luther, Melanchthon « utilisait l'astrologie comme une mesure de protection intellectuelle [intellektuelle Schutzmassnahme] contre le *fatum* terrestre déterminé par des forces cosmiques⁴¹ ». Née de croyances païennes en la toute-puissance des astres, elle est aussi l'antidote contre leur influence néfaste – on ne s'étonne plus d'un tel paradoxe. Ainsi, lorsque Ficin énonce les remèdes contre la mélancolie, après la diététique et les médicaments à base de plantes, il fait intervenir la « magie astrale des talismans⁴² ». Ceux-ci « invoquent l'influence des astres et garantissent la plus grande concentration de leurs effets [ensured their most concentrated effect] (méthode iatromathématique⁴³) ». La « magie naturelle », savamment mise en œuvre, consiste à se soumettre adéquatement aux pouvoirs des astres afin, par exemple, de rétablir un équilibre instable – on choisira d'accomplir telle action sous un ciel disposé de telle façon. Dans le cas de l'homme mélancolique, que l'influence de Saturne prédispose à l'inertie et à la tristesse, la solution consiste selon Ficin à se tourner délibérément vers Saturne. Autrement dit, l'homme mélancolique, soumis par sa naissance à un astre qui fait fuir la vie et le mouvement qui animent d'ordinaire un homme, manquant d'inspiration – pensons à la gravure de Dürer –, n'a pas de meilleure solution que de se tourner vers ce même astre qui, en tant que « protecteur d'une existence supérieure et purement intellectuelle », peut lui apporter guérison et salut⁴⁴.

Saturne est donc le démon de la mélancolie – « rongeuse et stérile », pour reprendre la formule de Cassirer placée en exergue de ce texte – autant que le génie de la pensée. Doublement constitué, il hante les créateurs de mots, de concepts ou d'images artistiques. La complexité de la figure de Saturne a contribué à rendre évidente aux yeux de Klibansky la perspective transversale nécessaire à une science *générale* de la culture, de sa logique, de ses échanges et de ses mouvements. Klibansky a joué pour cette raison un rôle déterminant dans l'histoire de

40. Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle*, p. 79. Voir le texte « Philosophie, science et astrologie au Trecento européen », in: Raymond Klibansky, *Tradition antique et tolérance moderne*, p. 171 sv.

41. Aby Warburg, « Heidnisch-antike Weissagung », p. 497/*trad. cit.*, p. 255.

42. On sait par la biographie intellectuelle que Gombrich consacre à Warburg que ce dernier gardait sur son bureau une image du premier décan du Bélier issue des fresques de Ferrare. Cette image semblait fonctionner pour lui comme un talisman censé lui rendre la santé mentale qu'il avait perdue après la Grande Guerre. Cf. Marco Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno, Sillabe, 1999, p. 15.

43. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 267/*trad. cit.*, p. 422.

44. *Ibid.*, p. 271/p. 427.

ces recherches sur la mélancolie, réclamant l'élargissement des documents envisagés à la sphère des idées et de la philosophie. En ce sens, il est à n'en pas douter un héritier des idées de Warburg et de l'esprit de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Mais surtout, son œuvre nous indique (ou renforce) une voie alternative pour l'iconologie, qui se définirait non pas à la faveur de ses objets, mais en tant que méthode attachée à décrire des effets de transformation dans les motifs.

Maud Hagelstein