

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA NUIT D'ABY WARBURG : ÉTUDE DE SA SURVIVANCE
HISTORIOGRAPHIQUE ET DE SES LIENS AVEC LA PHILOSOPHIE DE
FRIEDRICH NIETZSCHE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

REBECCA LECLERC

JANVIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord mon directeur Eduardo Ralickas. Son ouverture d'esprit, sa générosité, son amour des textes et son extraordinaire pédagogie motivent le développement des idées derrière ce mémoire depuis plusieurs années. Merci également à Katrie Chagnon. Mon contact continu avec son intelligence, sa vivacité d'esprit, son exigence bienveillante, m'a donné confiance. Un merci spécial à Itay Sapir, Jean-Philippe Uzel et Alexis Lussier, desquels les cours et les séminaires ont mené, de mon côté, à des efforts de réflexions importants. Merci énormément à Barbara Agnese, une véritable chercheuse-sensible, ma protectrice à moi, mère de toutes les mères.

Puis je remercie ceux qui m'ont permis de vivre et d'écrire. Colin Zouvi, avec qui j'habite dans une cabane magique, dans laquelle des pianos descendent du ciel et des animaux se cachent dans les nombreux racoins, avec qui je parcoure, confiante, les plus sombres forêts, aux côtés duquel je marche dans le brouillard, la tête haute, vers un univers de contes et de fictions, avec qui la musique est revenue dans ma vie et l'alcool en est sorti. Kevin Lambert, l'ami-amour de ma vie. Vous empêchez la solitude d'advenir.

Merci à Étienne Lapointe, Renato Rodriguez-Lefebvre. D'une manière ou d'une autre, par nos échanges et nos rencontres, notre amitié, par des suggestions de lecture, par votre écoute, par des désaccords, des repas, des gestes simples, vous m'avez fait du bien, avez aidé ma tête et ma voix.

Finalement, merci à R. P., avec qui j'essaie hebdomadairement de contenir mes débordements, mes excès, mes « pertes de moi », mes tristesses et angoisses océaniques.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I COMME UNE NYMPHE ERRANTE : LE « STYLE » D'ABY WARBURG	21
1.1 Impuretés renaissantes selon Aby Warburg	23
1.2 La « Bella Simonetta » : une analyse typiquement warburgienne	25
1.3 Le projet de l'atlas Mnémosyne et de la grande bibliothèque.....	28
CHAPITRE II DES ANGUILLES DANS LA SOUPE : REVUE D'UNE PARTIE DE LA LITTÉRATURE CRITIQUE SUR ABY WARBURG AU COURANT DU 20 ^E SIÈCLE ET JUSQU'À AUJOURD'HUI.....	35
2.1 Erwin Panofsky et la mise en système de l'iconologie warburgienne	36
2.2 Ernst Gombrich et la <i>Biographie intellectuelle</i> de 1970	42
2.3 Georges Didi-Huberman et la folie « impersonnelle » de Warburg.....	46
2.4 David Freedberg et la déception comme moteur de réception historique	50
2.5 Prendre conscience de soi (et autres problèmes de l'intellect).....	54
CHAPITRE III DES SANGSUES DANS LA TÊTE : L'HISTORIEN IDÉAL SELON NIETZSCHE ET ABY WARBURG COMME LE SPECTRE PROMETTEUR DE SA DÉSTABILISATION	57
3.1 Le privilège des hommes et la critique philosophique de Schopenhauer et Nietzsche	58
3.2 D'un corps à l'autre : la « survivance » nietzschéenne	67
3.3 Nietzsche et Preciado : pensées médicamentées et savoirs pathologiques.....	72

CHAPITRE IV INFORMES SUBJECTIVITÉS : LES HISTORIENS SIMOGRAPHES ET LA SOLITUDE DE NIETZSCHE.....	78
4.1 Retour sur la subjectivité selon Paul B. Preciado.....	78
4.2 <i>Ninfa</i> : Aby Warburg, le queer et les féminismes	81
4.3 Autour de la solitude de Nietzsche : subjectivités sismiques	86
4.4 <i>Le Rituel du Serpent</i> : symptomatologie d'une histoire de l'art biographique.....	95
CONCLUSION	99
BIBLIOGRAPHIE	108

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise se penche sur le cas de l'historien d'art Aby Warburg (1866-1929) et s'intéresse aux contaminations fictionnelles et réelles entre sa pensée et celle du philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900). À partir de l'analyse d'une partie de la revue de la littérature critique sur Warburg, nous montrons comment la santé mentale précaire de l'historien, qui reçut divers diagnostics de la part des médecins, a rendu sa survivance au courant du 20^e siècle difficile. Nous explorons l'hypothèse que le désir des historiens comme Erwin Panofsky, Ernst Gombrich ou Georges Didi-Huberman, de purifier la mémoire de Warburg – en le présentant comme une figure raisonnable, stable, universelle, qui n'aurait pas grand-chose de fou ou de nietzschéen – a failli à récupérer l'une des parties fondamentales de la théorie warburgienne : ce que nous appelons *la nuit d'Aby Warburg*.

Mots clés : Aby Warburg, Friedrich Nietzsche, Paul B. Preciado, Féminismes, Théorie queer, Historiographie, Théorie de l'art

ABSTRACT

This master's thesis examines the case of art historian Aby Warburg (1866-1939) and explores the mingling, both real and imagined, of his thought with the philosophy of Friedrich Nietzsche (1844-1900). Beginning with an analysis of part of the critical literature on Warburg, we show how the historian's precarious mental health and probable psychosis made his survival in historiography difficult. We hypothesize that the desire of art historians such as Erwin Panofsky, Ernst Gombrich and Georges Didi-Huberman to purify Warburg's memory – by presenting him as a reasonable, stable, objective figure who had nothing Nietzschean about him – failed to recover one of the fundamental parts of Warburgian theory: what we call *the night of Aby Warburg*.

Keywords : Aby Warburg, Friedrich Nietzsche, Paul B. Preciado, Feminism, Queer theory, Historiography, History, Madness, Theory, Philosophy, Delirium

INTRODUCTION

On apprend à la suite d'une pareille interrogation de soi-même, d'une pareille tentation de soi-même, à reconsidérer d'un regard plus aigu tout ce qui a été philosophé jusqu'alors : on devine mieux qu'auparavant les fourvoiements, les détours, les sortes de villégiatures, les coins de soleil de la pensée où, contre leur gré, les penseurs ne se laissèrent conduire et séduire que parce qu'ils étaient souffrants ; on sait désormais vers où, vers quoi, le corps malade, dans son besoin, inconsciemment entraîne, pousse, attire l'esprit – vers le soleil, le calme, la douceur, la patience, le remède, le réconfort en un sens quelconque. (Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, préface à la deuxième édition, §2).

Folies littéraires : le président Schreber

Le juriste allemand Daniel Paul Schreber (1842-1911) était fou. Son livre *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, publié en 1903, en est une preuve. Écrit avec comme objectif de démontrer à ses médecins que le délire qu'on lui a diagnostiqué est une pure invention médicale et qu'il est en mesure de formuler des idées claires et cohérentes, le président Schreber théorise, dans ses *Mémoires*, son rapport personnel au monde et la compréhension qu'il en dégage¹ : « J'ai pris la décision de solliciter pour un proche avenir », lit-on dans l'introduction, « mon élargissement de l'asile afin de

¹ « Si le président Schreber s'était résolu à écrire ce livre, c'était afin de convaincre médecins et juges de la réalité d'une tragédie dont il admettait volontiers qu'elle fût incompréhensible aux autres et donc considérées par eux comme un délire – lui-même ne garantissait pas l'exactitude de toutes ses analyses la concernant – mais dont le récit qu'il en faisait devait attester l'évidence, et ouvrir par conséquent la voie à son retour parmi la société de ses semblables », Denis Pelletier, « Préface », in Sigmund Freud, « Le cas Schreber », *Cinq psychanalyses*, Paris, Payot & Rivages, 2010-2011, p. 537.

pouvoir à nouveau vivre parmi des gens d'une certaine culture et en communauté de ménage avec ma femme [...] »². Dans les *Mémoires*, on déambule à travers le système théologico-religieux de l'auteur-patient, un système duquel il est le seul témoin. Schreber tient pourtant à ce que soient éclairés, avec sérieux, les paramètres propres à ce système qui concernerait, en fait, la survie de toute l'humanité. Sa place au cœur de ce drame est fondamentale, tel que l'indique le psychanalyste Denis Pelletier dans la préface au « Cas Schreber » de Sigmund Freud : « Sa maladie eût-elle été réelle, ce qu'il ne niait pas, la brutalité de l'expérience à laquelle l'avait soumis le fait de se retrouver au centre d'une telle intrigue cosmologique suffisait à expliquer que sa raison ait été bouleversée durant quelques mois, voire quelques années »³.

À l'automne de l'année 1910, Sigmund Freud, à ce moment en train de formuler les jalons de la psychanalyse, rédige un essai aujourd'hui célèbre sur ce cas, les « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa : le président Schreber ». Freud n'a jamais rencontré l'homme, mais il est fasciné par son livre⁴. Il décide alors de se pencher, uniquement à partir de cet écrit, aux mécanismes de la psychose paranoïaque. L'étude de ce cas permettra à Freud de démontrer que la perception, la connaissance et le discours que tient le fou sur son délire sont tout aussi

² Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, trad. de l'allemand par Paul Duquenne et Nicole Sels, Paris, Seuil, 1975, p. 19.

³ Denis Pelletier, « Préface », in Sigmund Freud, « Le président Schreber. Un cas de paranoïa », *Cinq psychanalyses*, *op. cit.*, p. 537.

⁴ Freud écrit à Carl G. Jung : « Was nun die Libido betrifft, so muß ich Ihnen gestehen, daß Ihre Bemerkung, Schreberanalyse p. 65.3, einen dröhnenden Widerhall in mir ausgelöst hat. Diese Bemerkung, resp. der dort geäußerte Zweifel, hat alles wieder wachgerufen, was mir die Anwendung der Libidotheorie auf die Dementia praecox all die Jahre hindurch so außerordentlich erschwert hat », Freud à Carl Jung, *Briefwechsel Sigmund Freud/Carl Gustav Jung*, William McGuire, Zürich, 1976, p. 521.

valides, tout aussi vrais, que celle, « rationnelle », du clinicien⁵. Les conclusions auxquelles parvient Freud sont révolutionnaires : « Comme l'hystérique qui avait “inventé” la cure par la parole, comme le poète qui possède un savoir spontané de l'inconscient, le fou paranoïaque est capable de fabriquer, mieux que le psychiatre, une théorie vraie de son cas »⁶. La construction du délire de Schreber se produit *après* le déclenchement de sa crise paranoïaque, ce qui donne à Freud l'intuition que le délire et ses manifestations variées auraient une véritable fonction de reconstruction. En fait, le délire serait plus précisément « le moyen par lequel le malade restaure un ordre susceptible de le rendre à une vie vivable »⁷.

Les apports de cette découverte à la psychanalyse sont indéniables. Grâce aux *Mémoires d'un névropathe*, Freud assure à la psychanalyse une place unique dans les débats psychiatriques de l'époque sur la paranoïa et complexifie en même temps sa compréhension du délire comme système de reconstruction, lequel arriverait dans l'après-coup d'un traumatisme ou d'une expérience pathologique, c'est-à-dire que c'est dans « Le cas Schreber » que l'inventeur de la psychanalyse comprend que le délire est la conséquence d'une souffrance ayant tout à voir avec le fait d'être au monde :

Et le paranoïaque le rebâtit [le monde], certes pas plus splendide, mais au moins de telle sorte qu'il puisse de nouveau y vivre. Il le construit par le travail de son

⁵ Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France, tome I, 1885-1939*, Paris, Seuil, coll. La bataille de cent ans, 1986, p. 128.

⁶ *Ibid.*

⁷ Pelletier, « Préface », in Freud, *op. cit.*, p. 541.

délires. Ce que nous considérons comme la production de la maladie, la formation du délire, est en réalité la tentative de guérison, la reconstruction⁸.

La psychiatrie moderne tend encore à voir le délire comme la « caractéristique de base de la folie », tandis que la psychanalyse – depuis Schreber – connaît le délire non pas comme antérieur à la folie, mais comme son remède – un remède informe, un médicament bizarre, en bref : une manière de se garder en vie.

Le cas de Daniel Paul Schreber est encore discuté aujourd'hui. Il a, en effet, débordé des frontières de la psychanalyse et de la psychiatrie⁹ : on parle de Schreber dans les classes de philosophie, dans les cours de littérature, et de nombreux ouvrages inquiètent leurs propres limites à travers des études courageuses qui se relisent et se comprennent grâce et avec les yeux de Schreber, réinventé à la fois comme philosophe, comme médecin ou comme interprète de notre modernité. Le philosophe et psychologue Louis A. Sass, à titre d'exemple, publiait en 1994 *The Paradox of Delusion, Wittgenstein, Schreber and the Schizophrenic Mind*, un ouvrage analysant les idées folles de Schreber à la lumière de la philosophie de Wittgenstein, et la philosophie de Wittgenstein à la lumière du délire de Schreber :

Le parallèle entre Wittgenstein et Schreber révèle non pas un état primitif ou dionysiaque, mais quelque chose qui évoque la notion wittgensteinienne de maladie intellectuelle [...]. La folie, à cet égard, est le point d'aboutissement de

⁸ Sigmund Freud, « Le cas Schreber », *op. cit.*, p. 645. C'est l'auteur qui souligne.

⁹ Je pense, par exemple, au génial *Are We Not Men ? Unstable Masculinity in the Hebrew Prophets* de Rhiannon Graybill, qui utilise la philosophie, la psychanalyse et les films d'horreur dans l'objectif d'éclairer autrement quelques-uns des prophètes bibliques. Au chapitre 4, intitulé « The Unmanning of Ezekiel », Graybill revisite le livre d'Ezekiel à la lumière des *Mémoires* de Schreber.

la trajectoire que suit la conscience quand elle s'isole du corps, des passions, ainsi que du monde pratique et social, et qu'elle se retourne sur elle-même¹⁰.

Sass fait des *Mémoires* du président Schreber un cadre théorique, une référence bibliographique très sérieuse, laquelle – c'est son hypothèse – nous permettra de mieux comprendre la philosophie complexe de Wittgenstein :

Dans son ambivalence à l'égard de l'acte de philosopher, qu'il décrivait comme source de “profondes inquiétudes”, mais aussi de “vague malaise mental”, de “crampe” de l'esprit [...], Wittgenstein invoquait un antique dilemme, dont Schreber paraît aussi avoir hérité : la question de savoir si l'on devrait considérer penser comme l'expression la plus authentique de la condition humaine, ou bien comme sa négation la plus profonde¹¹.

Il ressort de ces comparaisons une question importante, et que Freud avait déjà commencé de poser dans *Totem et tabou* : est-ce le délire paranoïaque du fou qui est construit comme un système philosophique, ou la philosophie qui est construite *comme un délire* ? Que nous apprennent ces possibles rapprochements ? Car les liens entre la pensée et la maladie, explorés et éprouvés tour à tour par plusieurs types de personnes, sont incarnés par des figures troubles qui se tiennent sur la mince ligne des disciplines auxquelles on les identifie le plus. On pense de ce fait à Antonin Artaud et à la littérature, ou à Friedrich Nietzsche et à la philosophie, à Kurt Gödel et aux mathématiques. Les corps malades, le plus souvent ceux des artistes, des folles et des fous, ne sont en somme que rarement associés à une activité proprement intellectuelle. Je reviens brièvement à Nietzsche, qui aux suites de ce qu'on a retenu comme son

¹⁰ Louis A. Sass, *The paradoxes of Delusion. Wittgenstein, Schreber and the Schizophrenic Mind.*, Ithaca, N. Y. University Press, 2018, p. 35.

¹¹ Sass, *op. cit.*, p. 181.

« effondrement » cesse toute activité philosophique, arrête d'écrire, ne fait plus rien – racontent certains – mais se consacre en clandestin à son piano :

De fait, il n'y a plus rien à lire ni à dire, une fois le philosophe ramené à Bâle puis auprès de sa mère [...]. Pour ces onze dernières années de la vie de Nietzsche on ne peut que faire des hypothèses sur sa maladie. [...] Mais on omet de signaler que l'incohérence ou l'aphasie de Nietzsche ne l'ont pas empêché de continuer à jouer du piano. Et Köselitz se demandait parfois si son ami Friedrich ne simulait pas la folie tant il pouvait encore briller par ses inspirations [...]¹².

Nietzsche est mort en pianiste, en artiste, en compositeur, en poète. Mais on a surtout retenu de la fin de sa vie... la cessation de sa réflexion philosophique *écrite*. Était-il un musicien contraint de se consacrer à la philosophie ou un philosophe érigeant la philosophie en nouvelle forme d'art ? Fut-il le premier à entendre la musicalité de ses mots ? Y avait-il même une *différence* entre son écriture philosophique et ses compositions pour violon et piano ? De quelle nature ? En revenant sur son « style » dans la section « Pourquoi j'écris de si bons livres » de l'*Ecce Homo*, rédigé en 1888¹³ – deux ans avant le fameux « effondrement » – il amalgame le vocabulaire de la philosophie et de la musique : « *Communiquer* par des signes un état, une tension intérieure propre à un état affectif, y compris par le *tempo de ces signes* [...] »¹⁴. Et quand sa tête, peu de temps après, abandonna le travail philosophique, quand son corps – épuisé d'une vie de fatigue, de fièvre, de malaises, de courbatures, de douleurs, de

¹² François Noudelmann, *Le toucher du philosophe. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Paris, Gallimard, 2008, p. 74-75.

¹³ *Ecce Homo* sera publié à titre posthume en 1908, bien qu'il ait été écrit en 1888.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. de l'allemand par Éric Blondel, dans *Œuvres*, préface de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, coll. Mille & Une pages, 1992, p. 1244. Je mentionne également le livre d'Éric Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, dans lequel Dufour accorde une place importante à la conception *physiologique* de la musique dans les écrits du philosophe, analysant les œuvres musicales composées avec les œuvres écrites.

maux de toutes sortes¹⁵ – vint à flancher, Nietzsche continua de créer, de penser, seulement avec cet autre langage : celui de la musique : « Je suis suffisamment artiste pour pouvoir m'attacher à un état jusqu'à ce qu'il devienne forme, jusqu'à ce qu'il prenne figure »¹⁶, écrivait le philosophe. Si le président Schreber et son témoignage, sa *folie littéraire*, ont brouillé les limites de la psychiatrie et de la psychanalyse, de la philosophie et de la littérature, si la pratique philosophique folle et littéraire de Nietzsche a encensé, bouleversé et informé sa mémoire pendant tout un siècle, d'autres figures, comme l'historien d'art, philosophe et théoricien des images et de la culture Aby Warburg, ont laissé à l'histoire un héritage ambigu, lequel fera l'objet de ce mémoire.

On pourrait dire, pour présenter Warburg, et sans vouloir provoquer, qu'il était, comme le président Schreber, fou¹⁷ – si l'on accepte ce terme dans la complexité de ses

¹⁵ Les ouvrages biographiques consultés dans le cadre de ce mémoire ainsi que les correspondances et les écrits de Nietzsche mentionnent à tout coup la faible santé du philosophe, qui était, semble-t-il, toujours malade. Douleurs aux yeux, migraines infernales... Nietzsche n'était pas en santé, sans que la médecine de l'époque ne puisse lui diagnostiquer une pathologie précise. Voir Nietzsche, Rée et Salomé, *Notre trinité. Correspondances*, trad. de l'allemand par Ole Hansen-Løve et Jean Lacoste, Paris, Les Belles Lettres, 2017. Voir également la biographie en trois tomes de Curt Paul Janz, « Encore une fois, [...] la maladie survient au moment d'une profonde crise intérieure, lui laissant le temps de réfléchir et de se réorganiser », p. 137.

¹⁶ Nietzsche cité dans Sarah Kofman, *Explosion I, De l'« Ecce Homo » de Nietzsche*, Paris, Galilée, 1992, p. 14.

¹⁷ « C'est vers la fin de l'année 1918, dans les semaines qui suivirent la défaite militaire de l'Allemagne et quelques jours seulement après l'abdication de Guillaume II, que Warburg, juif et ardent défenseur de l'Empire allemand, se persuada que sa famille et lui allaient être arrêtés par des persécuteurs anonymes et enfermés dans des prisons secrètes pour y être torturés et assassinés. C'est à ce sort qu'il cherchait à échapper en tirant sur les siens avant qu'ils ne tombent entre des mains ennemies [...]. Dans sa folie, Warburg croyait parfois que ses tortionnaires étaient des antisémites allemands qui, après le décès de Guillaume II et le règne de tolérance qu'il lui attribuait, complotaient pour éliminer les juifs influents », Joseph Leo Koerner, « Introduction », dans Warburg, *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays Pueblo*, introduction par Joseph Leo Koerner, textes de Fritz Saxl et de Benedetta Cestelli Guidi, trad.

différentes acceptions. Effectivement, aux lendemains de la première guerre mondiale, Aby Warburg, lui aussi en proie à un délire paranoïaque, est persuadé que les Russes viendront l'attaquer, lui et sa famille, ainsi il prend un revolver, le pointe sur sa femme et ses enfants, menace de les tuer, et de se tuer lui avec : « Les années de guerre avaient accru sa nervosité et le sentiment de malheur qui s'était installé en lui », écrit l'historien d'art viennois Ernst Gombrich (1909-2001) dans sa biographie intellectuelle sur Warburg, « Quand l'effondrement de l'Allemagne en 1918 confirma ses pires inquiétudes, il ne réussit plus à tenir à distance les démons qui l'assaillaient ». Il poursuit :

[...] Nous ne devons pas nous faire une idée romantique de l'enfer dans lequel il descendit. Les deux principales préoccupations de sa vie de chercheur, l'expression des passions et la réaction à la peur, s'emparaient de lui sous la forme de terrible crise de colère, de phobies, d'obsessions et d'hallucinations paranoïaques qui finirent par le rendre dangereux pour lui-même et pour son entourage, jusqu'à ce qu'on l'enferme dans un hôpital psychiatrique. Il y avait eu auparavant des périodes de sa vie où il avait craint que cela ne se produise. C'était désormais une effroyable réalité¹⁸.

Warburg sera interné dans les années suivantes à la clinique Bellevue du docteur Ludwig Binswanger¹⁹. Ce dernier est le premier psychiatre à intégrer à une pratique

de l'allemand par Sibylle Muller, de l'anglais (États-Unis) par Sibylle Muller et Philip Guiton, de l'italien par Diane H. Bodart, Paris, Macula, 2015, p. 11 à 13.

¹⁸ Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle, suivie d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg par F. Saxl*, trad. de l'anglais par Lucien d'Azay, 2015 [1970], Paris, Klincksieck, p. 205.

¹⁹ Il va d'abord faire un séjour dans l'établissement psychiatrique du docteur Lienau à Hambourg. Son neurologue, Heinrich Embden, va lui diagnostiquer une activité hallucinatoire auditive très vive et menaçante pour sa santé. Les médecins doutaient sérieusement d'un retour à la « normale ». Warburg était dans un grave délire paranoïaque : il craignait l'empoisonnement et les influences électriques, pensait que la clinique tentait d'éliminer tous les hommes, se livrait à des rituels obsessionnels pathologiques, faisait, paraît-il, énormément de vacarmes, lançait des cris, se parlait tout seul, se plaignait de ses médecins, se moquait d'eux, était violent avec les infirmières. Pour en savoir plus sur la vie psychiatrique

médicale la psychanalyse freudienne dans un cadre clinique, il est aussi le petit-fils de l'éminent psychiatre Otto Binswanger – lequel soignait Nietzsche quelques années plus tôt. Le 8 novembre 1921, Freud demande d'ailleurs des nouvelles de Warburg à Binswanger. Ce dernier, peu enthousiaste, l'informe des récents développements :

Le Prof V. présentait déjà pendant l'enfance des signes d'angoisse et d'obsession ; étudiant, il avait des idées franchement délirantes, n'a jamais été débarrassé de craintes et rituels obsessionnels, etc, ce qui entravait beaucoup sa production littéraire. Sur ces bases, une grave psychose s'est déclarée en 1918, probablement déclenchée par un état présénile, et le matériel, jusqu'alors élaboré névrotiquement, s'est exprimé sous forme psychotique.

Cet état était accompagné d'une excitation psychomotrice intense qui persiste encore actuellement, quoique soumise à de fortes variations. Ici, il est en service fermé, mais durant l'après-midi, il est souvent suffisamment calme pour recevoir des visites, venir chez nous pour prendre le thé, faire des excursions, etc. Actuellement, il est encore accaparé par ses craintes et ses manœuvres défensives à la limite de l'obsession et du délire, de sorte que, malgré un fonctionnement absolument intact de la logique formelle, il ne reste aucune place pour une activité dans le domaine scientifique. Il s'intéresse à tout, juge avec une grande pertinence les choses et les gens, sa mémoire est excellente, mais on n'arrive à le fixer sur des sujets scientifiques que pendant un temps fort limité.

Je pense que son excitation psychomotrice va décroître peu à peu, mais je ne crois pas qu'un rétablissement quo ante de la psychose aiguë soit possible, ni une reprise de son activité scientifique. Je vous prie bien entendu de communiquer ces informations de telle sorte que je reste couvert. Avez-vous lu son Luther ? C'est vraiment une pitié de voir qu'il ne pourra probablement plus jamais rien puiser ni dans le trésor de son savoir, ni dans son immense bibliothèque²⁰.

de Warburg, voir Binswanger et Warburg, *La guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*, Paris, Gallimard, 2021 [2007].

²⁰ Ludwig Binswanger à Sigmund Freud, le 8 novembre 1921, dans Binswanger et Freud, *Correspondance. 1908-1938*, trad. de l'allemand par Ruth Menahem et Marianne Strauss, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 231-232.

L'impression de Binswanger, voulant que Warburg ne soit probablement jamais en mesure de se consacrer à nouveau à une activité scientifique ou de retrouver une vie « normale », s'avérera fausse. En 1923, Warburg quitte Bellevue et entreprend de développer, enfin, le projet du grand atlas Mnémosyne, mais nous y reviendrons plus tard.

De cet internement, qui a duré cinq ans, il demeure aujourd'hui une trace : le livre *Le Rituel du Serpent* – peut-être le texte le plus lu et le plus connu de Warburg²¹. Sa provenance (une conférence prononcée dans un asile psychiatrique) entoure la mémoire de l'historien d'une polémique : on questionne depuis la valeur historique, sociologique, culturelle, anthropologique de cet « écrit de fou », et l'on se demande s'il faut, ou non, le lire, s'il représente, ou non, la grandeur de la pensée de Warburg. Les discours oscillent entre des postures radicales (il ne faut pas lire ce texte), des postures floues (lisons-le, mais sachons qu'il ne vaut pas grand-chose), et des postures complexes où d'aucuns s'arrachent les cheveux à défendre une valeur théorique et scientifique à cette transcription d'une conférence que Warburg prononçait le 21 avril de l'année 1923. Il est pertinent de mentionner que la plupart des commentaires sur cet ouvrage le dissocie complètement des autres textes de l'historien : il y aurait la théorie sérieuse et cette folie littéraire – *Le Rituel du Serpent* est à part. Il appartient à la nuit d'Aby Warburg, à l'espace derrière le rideau sombre qui se referma, pendant cinq ans, sur la vie de l'historien. À l'origine intitulée par Warburg « Images du territoire des Pueblos en Amérique du Nord », *Le Rituel du Serpent* occupe néanmoins dans l'histoire des idées une place similaire aux *Mémoires* de Schreber : ce qui les lie tous les deux, ce n'est pas tellement le délire les entourant, quoiqu'il faille le mentionner, mais plutôt

²¹ On lit sur sa quatrième de couverture qu'il s'agirait de « la meilleure introduction à l'œuvre profonde et singulière d'Aby Warburg (1866-1939), le chemin le plus direct pour atteindre le cœur de sa pensée », dans *Le Rituel du Serpent*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

ce qu'ils conservent, ou tentent de conserver, de la raison – dans les *Mémoires* comme dans *Le Rituel du Serpent*, Schreber et Warburg essaient d'expliquer et de justifier ce qu'ils ont en eux de raisonnable, pourrait-on dire ce qu'ils ont de guéri, depuis un espace physique et mental restreint par une psychose paranoïaque²².

Dans l'ouvrage *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Image*, publié en 2012, le chercheur en littérature comparée Christopher D. Johnson se consacre entièrement au dernier projet de Warburg, celui qu'il développe après sa sortie de l'asile, l'atlas Mnémosyne – duquel je parlerai plus longuement dans les chapitres à venir. Johnson retrace une série de séquences thématiques en mettant de l'avant l'« urgence historique » à laquelle Warburg répond lorsqu'il met en place son atlas. Il nomme, à un moment, ce qu'il considère comme un problème de la réception critique de Warburg, et qui lance la problématique de mon mémoire : « However », écrit Johnson, « many mosaic-makers, again following Warburg's lead, have chosen to emphasize less subjective aspects of his Kulturwissenschaft. [...] [S]cholars have sought to separate the work from the worker »²³. Il me semble, au contraire de Johnson, qu'on ramène sans cesse l'œuvre de Warburg à l'homme Warburg, que c'est un véritable problème, qu'un amalgame entre la personnalité et la théorie se fait implicitement, chaque fois que l'on aborde l'historien. Je cite quelques passages l'exemplifiant, avec Ernst Cassirer : « Ce qui était pour nous un problème théorique devenait pour lui une

²² En effet, la conférence aurait été donnée par Warburg dans le but de prouver à ses médecins qu'il était de nouveau en mesure de mener une réflexion scientifique : « Il [Warburg] demanda aux médecins de le laisser sortir s'il faisait preuve de sang froid en donnant une conférence aux patients de la maison de santé. Les médecins relevèrent le défi, ayant du mal à croire que cet exploit fut possible. Mais ils se trompaient [...] », Gombrich, *op. cit.*, p. 207.

²³ Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca / New York, Cornell University Press and Cornell University Library, 2012, p. 77-78.

expérience vécue qui l'émouvait en son for intérieur et le secouait »²⁴, avec Georges Didi-Huberman : « Warburg a souffert directement de tout ce qu'il nommait le *Monstrum* de la condition humaine : il a souffert de ses propres monstres psychiques ; il a souffert des séismes de l'histoire [...] »²⁵, avec Michael Ann Holly : « The subject of Warburg's obsessive scholarship, the struggle between the forces of truth and beauty and those of evil and ignorance that try to vanquish them, was obviously associated with problems in his own life »²⁶. Fritz Saxl, collègue de Warburg, en fait peut-être la déclaration la plus évocatrice, quand il se désole que les médecins qui soignent l'historien n'aient jamais été en contact avec sa théorie : « Ils doivent le soigner et ils n'ont jamais lu une ligne de lui [...] »²⁷, écrit-il dans son journal, suggérant que la maladie de l'historien d'art soit directement liée aux idées qu'il développait jadis dans sa bibliothèque et à tout ce qui le préoccupait d'un point de vue intellectuel. Même Ernst Gombrich, à qui l'on reproche souvent d'avoir ignoré l'histoire psychique de Warburg, acceptait, dans la *Biographie intellectuelle*, cette correspondance frappante : « La lutte que Warburg avait décrite sous les formes les plus diverses et retrouvée dans de si nombreuses réfractions [...] était à l'évidence un conflit qu'il avait lui-même

²⁴ Ernst Cassirer, « Éloge funèbre du professeur Warburg », *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf, 1995, p. 57-58.

²⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 234.

²⁶ Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, N. Y. Cornell University Press, 1984, p. 109-110.

²⁷ Fritz Saxl, « Notes sur Kreuzlingen », dans Ludwig Binswanger et Aby Warburg, *op. cit.*, p. 197.

pleinement vécu. Nous devinons un profond sentiment d'affinité entre l'auteur et l'œuvre »²⁸.

Et ce problème de jonction de l'homme et de la vie, réactualisé dans différents ouvrages, a conduit à des réceptions critiques éclatées qui tentent de résoudre cette équation par différents moyens. Cela est souligné brièvement par Roland Recht dans sa préface à *l'Atlas Mnemosyne* : « Vouloir appréhender l'œuvre de Warburg comme un système clos ou la faire entrer dans des catégories conceptuelles connues apparaissent comme autant de tentatives pour en réduire la portée »²⁹. Toutefois, je n'ai jamais trouvé d'avenue satisfaisante à ces pistes d'analyse ou à ces insatisfactions nommées très clairement par Johnson ou Recht. Comment peut-on lire *ensemble* la psychose et la théorie ? Comment peut-on accueillir d'une façon monolithique les épisodes paranoïaques d'un éminent chercheur et les découvertes érudites qu'il propose ? Faut-il distinguer les temporalités de son écriture ? De sa vie ? En fait, si on célèbre aujourd'hui les *Mémoires d'un névropathe* du président Schreber, si on peut apprendre d'elles une nouvelle manière de philosopher et de se définir, si l'on dégage de cet écrit une méthode, pourquoi en est-il autrement du *Rituel du Serpent* ? On pourrait répondre d'emblée que la teneur des deux textes est radicalement différente : là où l'un s'adonne à un exercice d'écriture conscient, l'autre improvise oralement un commentaire sur une série de diapositives, et c'est à cette transcription, faite par d'autres que lui-même, que nous avons accès. Dans un article paru dans la revue *Intermédialités* et intitulé « Conférence-projection et performance orale. Warburg et le mythe de Kreuzlingen »,

²⁸ Ernst Gombrich, *op. cit.*, p. 204-205.

²⁹ Roland Recht, « L'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg », dans Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, avec un essai de Roland Recht, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 40.

Philippe Despoix, spécialiste à Montréal de l'œuvre de Warburg, insiste sur ce point souvent oublié :

La célèbre conférence sur le « Rituel du Serpent » tenue par Aby Warburg à la clinique Bellevue de Kreuzlingen en 1923 ne fut pas, selon les témoignages concordants, une lecture « illustrée » de photographies, mais une simple projection de diapositives commentée oralement et non sans improvisation par son auteur. Si leur commentaire oral est bien perdu, la série de diapositives de verre qui constitue le fondement de sa « performance » a été pour l'essentiel conservée³⁰.

Ainsi le texte le plus lu et le plus connu de Warburg serait un texte écrit par d'autres mains, un texte tout de même signé Warburg et qui n'a probablement que peu à voir avec le commentaire qu'il fit ce jour-là sur la série de diapositives qu'il avait choisie. Il faut aussi dire que la condamnation du texte par une partie des historiens s'intéressant à ce cas s'appuie également sur une lettre que Warburg écrivait à son collègue Saxl le lendemain de la conférence :

Cher Monsieur, je vous demande impérativement de ne montrer à personne sans mon autorisation expresse le manuscrit de la conférence que j'ai prononcée le 21 avril 1923 dans la clinique de Bellevue sur les « Images du territoire des Indiens puebls en Amérique du Nord » ; cette conférence est si informe et si mal fondée sur le plan philologique que sa seule valeur – si tant est qu'elle en ait une – tient à ce qu'elle réunit quelques documents de l'histoire du comportement symbolique. Mais, pour présenter celui-ci de façon crédible, il faut retravailler le tout de fond en comble. Cette atroce convulsion d'une grenouille décapitée ne pourra être montrée qu'à ma chère épouse, certains passages au D^r Embden et à mon frère Max, ainsi qu'au P^r Cassirer. Je prierai aussi ce dernier de prendre connaissance des fragments commencés en Amérique, s'il en a le temps. Mais absolument rien de ces choses ne doit être imprimé. En vous saluant et en vous

³⁰ Philippe Despoix, « Conférence-projection orale. Warburg et le mythe de Kreuzlingen », *Intermédialités*, n° 24-25, automne 2014, printemps 2015. Accessible en ligne. [<https://www.erudit.org/fr/revues/im/2014-n24-25-im02279/1034167ar/>]. Page consultée le 19 mai 2020.

remerciant sincèrement de vos services d'accoucheur pour cette naissance monstrueuse³¹.

Pari raté. La transcription du fruit de cet accouchement informe, faite par Gertrud Bing et Fritz Saxl, est publiée pour la première fois en anglais en 1939, sous le titre « A Lecture on Serpent Ritual ». Et presque cinquante ans plus tard, en 1988, en allemand³². Cette rhétorique insistant sur l'inachèvement des écrits, il faut le dire, est souvent utilisée par l'historien, dans ses articles scientifiques comme dans ses cahiers – « *Brouillons qui ne devront jamais être imprimés commencé le 16 mars écrit encore sous opium* »³³ ou encore l'avant-propos de l'article « La divination païenne et antique » dans lequel Warburg prévient son lectorat qu'il ne s'agit que d'un fragment incomplet, publié presque à contrecoeur, « C'est sur les instances de son ami Franz Boll que l'auteur [...] a donné son accord pour l'impression du fragment qui va suivre, bien qu'il n'ait pas pu y apporter certaines correction, et encore moins [...] le compléter par des développements essentiels [...] »³⁴. Ainsi faut-il prendre cette lettre avec nuance.

³¹ Aby Warburg à Fritz Saxl, in Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, *op. cit.*, p. 56.

³² Le texte original de la conférence, avec les projections, est conservé dans les archives à Londres sous la cote WIA III.93.I : « Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika » (1923), dans W, p. 524-566. La version publiée dans *Le Rituel du Serpent* a été révisée largement par Bing et Saxl en vue de sa première publication anglaise.

³³ Aby Warburg, « Annexe I », dans Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, avec une préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 2012 [1998], p. 271.

³⁴ Aby Warburg, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », *Essais florentins*, trad. de l'allemand par Sibylle Müller, présentation par Eveline Pinto, Paris, Klincksieck, 2015 [1990], p. 247.

Survivances informes de notre siècle

J'ai choisi de me pencher, dans le cadre de ce mémoire, sur la survivance de la figure d'Aby Warburg, en posant comme hypothèse que son épisode psychotique aurait été refoulé par une partie de l'historiographie de l'art – et avec comme objectif de maintenir en place certains fantasmes d'objectivité, d'universalisme et de crédibilité scientifique de la discipline de l'histoire de l'art. Dans le premier chapitre, intitulé « Comme une nymphe errante : le “style” d'Aby Warburg », je navigue à travers certains concepts fondamentaux de la théorie warburgienne tout en révélant que nous avons un accès difficile à ces derniers. J'insiste ainsi sur le caractère fragmentaire et toujours inachevé de la pensée warburgienne. Je m'arrête plus longuement sur la thèse de doctorat déposée par Warburg en 1893 afin d'exemplifier en profondeur le type d'analyse qu'il menait. À partir de deux œuvres de Sandro Botticelli, soit *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps*, je revisite la lecture faite par Warburg dans cette première « publication » afin d'établir les modalités de ses recherches académiques sur les œuvres d'art. Le deuxième chapitre – nommé selon une métaphore introduite par Warburg lui-même à propos de son activité intellectuelle « Des anguilles dans la soupe : Revue d'une partie de la littérature critique sur Aby Warburg au courant du 20^e siècle et jusqu'à aujourd'hui » – est une étude critique de certains textes des descendants de la pensée de Warburg. Au fil des décennies, ce sont des lectures personnelles et proprement subjectives qui ont fini par dominer sur l'œuvre réelle de l'historien, ce que je mets en lumière par une analyse des mécanismes discursifs qui caractérisent l'écriture *sur* Warburg après sa mort. J'ai choisi quatre avenues de la réception critique anglophone et francophone, soit Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Georges Didi-Huberman et David Freedberg. Selon moi, ces quatre chercheurs permettent de bien saisir les différents problèmes posés par la théorie « illisible » de Warburg, et exemplifient comment ces problèmes ont été contournés – toujours dans l'objectif de

conserver une distance avec la subjectivité pourtant centrale aux théories de Warburg. Ce qui ressort de ce chapitre, c'est que tous ont failli à comprendre la théorie de Warburg autrement que depuis l'articulation qui opposerait le « corps » à l'« esprit », sous-entendant chaque fois une primauté de l'un sur l'autre. J'étudie les procédés d'écriture qui tournent à vide, reviennent toujours au même, tirant la figure de Warburg vers l'universel – lequel tend à ignorer la réalité de la matière, la subjectivité de la personne qui écrit. Le troisième chapitre, appelé « Des sangsues dans la tête : l'historien idéal selon Nietzsche et Aby Warburg comme le spectre prometteur de sa déstabilisation », commence avec une lecture des insatisfactions que dénonce Nietzsche à propos des philosophes de son temps. Ouvert avec *Le Monde comme volonté et comme représentation* d'Arthur Schopenhauer – un philosophe qui influence grandement Nietzsche au début de sa carrière philosophique et philologique – ce chapitre explore les exigences nietzschéennes sur le futur : je m'intéresse, en effet, aux nouvelles générations de philosophes que Nietzsche recherchait furieusement dans ses contemporains. Je cherche cette nouvelle génération dans les études queers, avec Paul B. Preciado, un penseur espagnol qui explose la philosophie en cela qu'il est l'opposé des philosophes « idéalistes » dénoncés par Nietzsche au début du 20^e siècle. Ce détour par les études queers permet de révéler, en fin de chapitre, une « survivance » nietzschéenne, laquelle est étayée en détail à la lumière de la théorie gothique de Judith Halberstam sur le corps ouvert et les films d'horreur « slashers ». Le quatrième et dernier chapitre, « Informes subjectivités : les historiens-sismographes et la solitude de Nietzsche », vise à résumer la place de la subjectivité dans la théorie de Warburg, tout en étudiant plus longuement le texte prononcé à l'occasion du dernier séminaire qu'il donne en 1929 : celui sur Burckhardt et sur Nietzsche. Dans ce « Texte de clôture », Warburg se penche sur les figures opposées que sont, selon lui, Burckhardt et Nietzsche : là où l'un se serait réfugié dans les parois de marbre de l'académisme et de l'université – se protégeant ainsi des « forces démoniaques de l'histoire » – l'autre aurait sombré dans la folie aux suites de son exposition prolongée à ces mêmes forces. La métaphore de l'historien-sismographe est creusée par Warburg – métaphore qu'il

avait déjà utilisé quelques années plus tôt pour se définir lors de son passage à Bellevue. Le mémoire se termine sur un retour au *Rituel du Serpent*, texte que je propose en définitive de lire et d'accueillir selon les prérogatives dansantes du *Gai savoir* nietzschéen.

En somme, le cas de Warburg a posé problème en cela qu'il était un homme psychiquement malade, et l'absorption de sa maladie mentale dans l'histoire de l'art ne s'est rarement fait autrement que depuis une conception biographique connotée négativement. Soit on accepte la maladie mentale et on se retrouve à devoir justifier une panoplie de textes et de modalités étranges qui n'ont pas grande valeur théorique, soit on l'écarte, on la refoule, détachant du même coup l'œuvre de Warburg de sa « part folle », de sa nuit, de son infirmité. En laissant tomber ces oppositions, et en accueillant l'épisode psychotique de Warburg comme constitutif du style, comme partie prenante de sa pensée théorique, il ressort une parenté non négligeable avec la philosophie de Friedrich Nietzsche, que j'explore plus largement dans les deux derniers chapitres. Aby Warburg, dans le cadre de cet exercice, est pensé comme une « figure d'identification » qui peut pousser, ou confronter, l'histoire de l'art à certaines de ses limites. Sûrement sans le vouloir, les souvenirs et les survivances de l'historien teintent encore aujourd'hui la discipline d'une étrangeté amère, et les questions qu'il fait surgir me fascinent : quelle place donner à la fiction et à la subjectivité dans l'histoire de l'art ? Comment Warburg, insaisissable dans le prisme binaire des oppositions classiques qui ont forgées la discipline, peut-il néanmoins en inquiéter les fondements ? Ces questions ont un dénominateur commun : celui de la subjectivité, du corps, de la matière, entendus au sens le plus littéral : si Warburg, c'est mon hypothèse, a provoqué une réception critique si tordue et des difficultés de lecture si grande pour la postérité, c'est peut-être parce qu'il a eu un corps – nous verrons ce que cela peut bien vouloir dire – et que la marque laissée par ce dernier trouble l'histoire de l'art occidentale au point où il ait fallu en venir à l'effacer. Le corps en tant que marque est traditionnellement associé aux femmes cis genres. Mais je me suis demandé si la maladie mentale de

l'historien ne pourrait pas être une autre sorte de marque, qui nous inquiète en cela qu'elle échoue à l'exercice de la neutralité pourtant nécessaire à ces têtes de penseurs sans corps, sans affects : « Au moins depuis les Grecs, la nature et le corps ont été associés au féminin, la culture et l'esprit au masculin [...] »³⁵. Mon hypothèse est que l'identité d'Aby Warburg, corporalisée et déneutralisée par la maladie, vient troubler l'historiographie en cela qu'elle ne se saisit plus à travers la grille d'analyse classique qui efface la subjectivité des auteurs en sciences humaines pour laisser briller les « faits », la « vérité », la discipline dans la splendeur de sa désirée « science » – tout cela étant issu de fantasmes problématiques et canoniques, desquels les tenants peinent à avouer se reconnaître et se constituer dans l'exclusion et dans l'inclusion des identités autres.

L'idée est d'explorer l'idée que nous évoluons dans une discipline littéraire, narrative, qui a *besoin* de l'écriture pour survivre. En tant que vectrice de récits, d'affects, d'histoires, de pouvoirs, de noms et de prénoms, l'histoire de l'art peut avoir un rôle narratif fabuleux. Frank Ankersmit, philosophe de l'histoire, considère dans *Sublime Historical Experience* que la manière dont on se *sent* par rapport au passé est tout aussi importante que ce qu'on en sait³⁶, *et peut-être même plus*, dit-il, peut-être le sentiment est-il encore plus révélateur que les « faits », que la vérité historique. Quelle place occupent les sentiments, la subjectivité, dans la réception critique d'Aby Warburg ? Et dans sa théorie ? Ces questions spécifiques en ont une autre en commun : l'histoire de l'art pourrait-elle se passer des œuvres et des images ? L'historien d'art Hans Belting,

³⁵ Sass, *op. cit.*, p. 178.

³⁶ « How we feel about the past is no less important than what we know about it – and probably even more so », Frank Ankersmit cité dans Michael Ann Holly, *The Melancholy Art*, Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 7.

dans le livre *L'histoire de l'art est-elle finie*, commençait l'exploration de ces difficiles interrogations : « L'histoire de l'art, comme chacun sait, étudie des supports de représentation, les œuvres d'art. Mais nous oublions souvent que l'histoire de l'art elle-même pratique la représentation »³⁷. Pour avoir accès à la part affective de l'histoire, il faut se frotter au texte en tant que matière, à sa représentation, essayer de lire entre les lignes des élans et des débordements qui révèlent à tout coup les biais, les traces du corps des chercheurs. C'est une prémisse similaire aux fondements de la psychanalyse. Écrire l'histoire, suivant cette idée, serait comme faire le récit de son rêve. La « vérité », ce qui est réellement arrivé, ou les « faits », n'importent finalement qu'assez peu : ce qui est pris en compte, dans une telle approche, c'est le récit tel qu'il est vécu, remémoré, écrit, recherché ou inventé par le dormeur... ou l'historien. Warburg, qui laissa une œuvre littéraire quasi inexistante, permet de faire briller ces moments, ces lieux où l'écriture apparaît comme symptomatique d'un geste et d'un corps, chez certains penseurs, et retire à l'objectivité ses masques et ses costumes. Dans ce face à face qu'il provoque, Warburg devient nietzschéen.

³⁷ Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, trad. de l'allemand par Jean-François Poirier et Yves Michaud, Paris, Gallimard, 1999 [1989], p. 116.

CHAPITRE I

COMME UNE NYMPHE ERRANTE : LE « STYLE » D'ABY WARBURG

La connaissance, c'est lorsqu'on se bat avec des légions de fantômes et qu'on regarde les vivants comme s'ils étaient des fantômes. (Aby Warburg, lettre du 15 décembre 1890).

Un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant. (Stéphane Mallarmé, 1977 [1957])

Abraham Moritz Warburg, dit Aby, naît le 13 juin 1866 et décède le 26 octobre 1929, à Hambourg, en Allemagne. Il est un historien des images, des idées, de la culture visuelle. Il est un philosophe. Il est aussi un bibliothécaire. Ses écrits théoriques, traduits en français depuis peu et réunis dans de courts ouvrages³⁸, font foi d'une partie

³⁸ La maison d'édition L'Écarquillé, à Paris, a entamé au début des années 2010 la publication en six volumes de traductions en français d'Aby Warburg. Jusque-là, les seuls ouvrages accessibles au public francophone étaient les *Essais florentins*, publiés chez Hazan en 1990 et réédités en 2015 dernier, et le *Rituel du Serpent*, la fameuse conférence publiée chez Macula en 2003. Jusqu'à présent, on trouve chez l'Écarquillé trois différents volumes (sur les six prévus) : les *Miroirs de failles – À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet* (Écrits I, 2011), le fameux *Atlas Mnemosyne* (Écrits II, 2012) dont une version poche vient tout juste d'être publiée (2019) et les *Fragments sur l'expression* (Écrits III, 2015). Chacun de ces ouvrages consiste en un « collectif » de textes que les éditeurs rassemblent selon une direction personnelle. On trouvera donc mélangés des extraits de journaux (le « Journal romain » des *Miroirs de failles*) à des articles scientifiques (rarement achevés), le tout sans continuité temporelle ou logique formelle. Il faut aussi mentionner la littérature francophone sur Warburg, qui connaît un essor depuis une dizaine d'années (voir bibliographie).

de sa pensée originale : il développe, ou plutôt il invente, au tournant du 20^e siècle, une méthode – l’iconologie – laquelle mélange l’érudition, entendue dans son sens le plus fort, l’empathie, entendue comme une attitude, et ce que j’appelle, en mes mots, une « ouverture » : c’est-à-dire que la posture iconologique de Warburg nécessite de rester sensible aux contaminations invisibles d’un temps sur un autre, d’une image sur une autre, sans présupposer une hiérarchie chronologique (la contemporanéité qui serait nécessairement supérieure aux temps d’avant) ou culturelle (les objets d’art reconnus comme tels par une institution qui seraient nécessairement plus intéressants, plus riches de sens, que les objets du quotidien) ou géographique (les bassins d’influence proviennent, pour l’historien, de plusieurs continents. La pensée voyage avec les penseurs³⁹). De ces différentes avenues de la théorie de Warburg, nous connaissons aujourd’hui quelques concepts, comme la survivance [*Nachleben*], les formules de pathos, aussi traduites par « formes pathétiques » [*Pathosformeln*] ou encore l’espace de pensée [*Denkraum*]. Cependant, leur application concrète est difficile, puisque ce ne sont pas des concepts systématiques : ce sont plutôt des concepts qui échappent aux grilles et aux formules, qui échappent, en quelque sorte, au langage. Ainsi ne se réalisent que très rarement des recherches qui utiliseraient la survivance ou les formules pathétiques en-dehors d’une étude centrée sur les corpus et les intérêts de Warburg lui-même.

³⁹ « La symbolique complexe et fantastique de ces figures a résisté jusqu’ici à toute tentative d’explication ; je démontrerai, en élargissant le champ de mon observation en direction de l’Orient, que ce sont là des éléments de représentations astrales du monde des dieux antiques qui survivent ici. En effet, il ne s’agit de rien d’autre que de symboles d’étoiles fixes, 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’Espagne », Aby Warburg, « Art italien et astrologie internationale », *Essais florentins*, trad. de l’allemand par Sybille Müller, Paris, Hazan, 2015 [1990], p. 201-202.

1.1 Impuretés renaissantes selon Aby Warburg

Fasciné entre autres par les liens formels qui perdurent de l'Antiquité à la Renaissance, Warburg va s'intéresser toute sa vie à la survivance de motifs spécifiques, le plus souvent issus des mythologies grecque et romaine ; comme l'enlèvement de Proserpine ⁴⁰, l'infanticide de Médée, les nymphes extatiques, les ménades dionysiaques, Chronos dévorant ses enfants. Selon lui, ces figures sont toutes des formules de pathos forgées pendant l'Antiquité : « Il y a quelque 24 ans », écrit Warburg dans l'article de 1912 « Art italien et astrologie internationale »⁴¹,

il me vint l'idée que l'influence de l'Antiquité sur la peinture profane du Quattrocento en particulier sur Botticelli et Filippino Lippi – se manifestait par un changement du style dans la représentation de la figure humaine : le mouvement du corps et du vêtement était amplifié, suivant en cela certains modèles tirés des arts et de la poésie antique⁴².

C'est effectivement dans les drapés, les gestes, le placement des corps, que Warburg observe et explore les limites de ses intuitions. Si la Renaissance est perçue, de son temps, comme une époque de pureté et de nouveauté⁴³, il est persuadé – dans la lignée

⁴⁰ Atlas Mnémosyne, planches 5 et 6, p. 44-45, 46-47.

⁴¹ Les planches 26 et 27 de l'atlas Mnémosyne sont associées à cet article par Warburg. Il joint les peintures murales du Palais Schifanoia aux « signes du zodiaque et maîtres des décans selon la doctrine indienne » ainsi qu'aux « activités associées aux mois, à la cour et dans le peuple », Warburg, *Atlas Mnémosyne (version poche)*, Paris, L'Écarquillé, 2019 [2012], p. 90-93.

⁴² Warburg, « Art italien et astrologie internationale », *Essais florentins, op. cit.*, p. 199.

⁴³ La réinterprétation de la Renaissance du point de vue de ses « conflits » n'est quand même pas exclusive aux travaux de Warburg. Selon Gombrich, elle était même dans l'air du temps, évoluant en parallèle « de la réinterprétation de l'Antiquité classique [...] », *Aby Warburg : Une biographie intellectuelle, op. cit.*, p. 33.

des travaux de Jacob Burckhardt – que de sombres influences formelles, psychologiques et culturelles de l’Antiquité perdurent. En suivant l’une des voies déjà indiquées par Burckhardt, Warburg détermine une nouvelle avenue à l’histoire de l’art, qu’il nomme « psychologie historique de l’expression humaine ». Ainsi les revenances plurielles de ces motifs qu’il parvient à identifier dans les peintures renaissantes n’est pas bénigne : « Quand les générations suivantes les choisissaient pour modèles », écrit son assistante Gertrud Bing, « elles y recherchaient le pathos des bouleversements les plus profonds de l’existence humaine [...] »⁴⁴. Un exemple bien connu est celui de *La Naissance de Saint Jean Baptiste* (1485-1490), une fresque de Domenico Ghirlandaio. La figure de droite, pénétrant la scène, convoque dans le mouvement de son corps et le drapé de ses vêtements l’énergie de la ménade du cortège dionysiaque, tel qu’il l’écrit dans son *Tagebuch* :

Derrière elle, près de la porte ouverte, court – non, ce n’est pas le mot, vole ou plutôt plane – l’objet de mes rêves, qui prend peu à peu les proportions d’un charmant cauchemar. Une figure fantastique – devrais-je la qualifier de servante ou de nymphe classique ? – entre dans la pièce [...] avec un voile tourbillonnant. Diable, est-ce ainsi qu’on rend visite à une convalescente, même pour féliciter ? [...]. Qui est-elle ? D’où vient-elle ? L’ai-je rencontrée auparavant ? Je veux dire mille cinq cents ans plus tôt ? Est-elle de noble lignage grec, et son arrière-grand-mère eut-elle une liaison avec un homme d’Asie Mineure, d’Égypte ou de Mésopotamie ?⁴⁵

Fasciné par cette nymphe qu’il voit partout, Warburg se sensibilise progressivement à la charge énergétique des motifs, jusqu’à l’ériger en concept : la survivance, c’est-à-

⁴⁴ Gertrud Bing, « Le “Dernier Manuscrit” de Gertrud Bing (c. 1964) », in Gertrud Bing, Philippe Despoix et Martin Treml (éds), *Fragments sur Aby Warburg*, avec un avant-propos de Carlo Ginzburg, trad. de l’allemand et de l’anglais par Diane Meur, trad. de l’italien par Philippe Despoix et Hervé Jouvert-Laurencin, Paris, Institut national d’histoire de l’art, 2019, p. 203.

⁴⁵ Warburg, lettre du 23 novembre 1900, cité dans Gombrich, *op. cit.*, p. 116.

dire ce qui d'un temps à l'autre parvient à survivre, ces contaminations qui, d'une image à une autre, et malgré les intentions de l'artiste, continuent d'évoquer en un simple motif toute l'intensité d'un affect, la lourdeur d'une époque, la fragilité d'un instant.

1.2 La « Bella Simonetta » : une analyse typiquement warburgienne

Un autre texte important pour bien comprendre le genre d'approches préconisée par Warburg est sa thèse de doctorat, défendue en 1893, et dans laquelle il analyse deux peintures de Botticelli, en l'occurrence *Le Printemps* et *La Naissance de Vénus*. Dans la troisième partie de sa thèse, intitulée « La cause extérieure. Botticelli et Léonard de Vinci », Warburg tente de comprendre la provenance de l'« assemblage » iconographique de ces tableaux, qui sont sans source littéraire concrète. Immérgé des textes de l'époque, il en vient à se pencher plus spécifiquement sur les datations de la *Giostra* du poète Politien. Il essaie de démontrer que ces poèmes pourraient être à l'origine de l'iconographie de la *Naissance de Vénus* botticellienne :

Le II^e livre de ce poème [la *Giostra*], qui se termine par le serment de Julien, se situe forcément après le 26 avril 1476, puisqu'on y mentionne la mort de la « nymphe » Simonetta (11, 10, 8) ; car à cette nymphe correspondait en réalité la belle Simonetta Cataneo, née à Gênes, épouse du Florentin Marc Vespucci, qui fut emportée par la phtisie à l'âge de vingt-trois ans⁴⁶.

Ce qui retient l'attention de Warburg, c'est la présence du nom de Simonetta Cataneo : puisque sa mort est mentionnée dans la *Giostra*, il en conclue que les poèmes sont nécessairement composés après cette date – le 26 avril 1476. C'est ensuite à partir

⁴⁶ Aby Warburg, « La "Naissance de Vénus" et le "Printemps" de Sandro Botticelli », *Essais florentins*, trad. de l'allemand par Sibylle Müller, Paris, Klincksieck, 2015, p. 49.

d'une construction imaginaire que Warburg fait avancer son analyse. Il propose qu'on le suive dans une spéculation qui nécessite de laisser place à une part d'imagination : « Supposons que Politien [ait] été chargé de montrer à Botticelli le moyen de conserver le souvenir de la nymphe Simonetta dans un tableau allégorique [...] »⁴⁷. Succédant cette supposition vient néanmoins une certitude, celle que Simonetta est idéalisée, dans les deux tableaux, sous les traits d'une nymphe – ce que Warburg assume à partir d'associations faites entre divers éléments de culture, comme des portraits de Simonetta, des poèmes et des tableaux qui la mentionnent :

Si l'on compare le portrait de profil de la “déesse du printemps” de *La Naissance de Vénus* avec les deux portraits de Simonetta, rien ne s'oppose plus à la constatation suivante : pour ce tableau aussi, on est en présence non seulement d'une idéalisation de Simonetta en nymphe, mais aussi de la reproduction des traits de son visage⁴⁸.

Il pose ensuite comme hypothèse que la déesse du printemps, dont la chevelure trahit un mouvement antique, fut ajoutée à la composition afin d'assurer la survivance de Simonetta : « Laurent de Médicis et ses amis ont peut-être conservé le souvenir de la bella Simonetta dans l'image de la déesse du printemps accompagnant Vénus [...] »⁴⁹. C'est ainsi que les deux femmes, par superposition formelle, cohabiteraient au sein d'un même tableau. En cela est-ce bien deux personnages, oui, mais aussi deux temporalités, voire deux expériences esthétiques, qui s'emmêlent dans les peintures : d'abord une expérience liée aux composantes formelles et iconographiques, ensuite une expérience ancrée dans l'empathie : la perception de cette cohabitation n'est pas

⁴⁷ *Ibid.*, je souligne.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

accessible immédiatement, et c'est quand je – depuis ma contemporanéité – me mets à apercevoir, après avoir lu le texte de Warburg, dans les traits de la déesse du Printemps, ceux de Simonetta, que s'atténuent les éléments « reconnaissables », ou iconographiques, des deux œuvres de Botticelli. Simonetta se présente ainsi avec la charge significative de la naissance d'une déesse. Et la déesse est prise avec la charge signifiante d'un spectre. Toutefois, ce spectre n'est visible que par les personnes qui, empathiques, peuvent capter sa présence : le fantôme se cache. Si Warburg parvient à ces conclusions en se mettant lui-même au service des œuvres, il me permet à moi aussi de produire, un siècle plus tard, une autre renaissance de la Bella Simonetta : les écrits de Warburg l'engendrent éternellement et voilà que, devant *La Naissance de Vénus* ou *Le Printemps*, suis-je moi-même, perpétuellement, en train de réactualiser ce fantôme florentin. On constate que pour Warburg, les images sont des espaces de superpositions et d'enchevêtrements entre des forces hétérogènes. Philippe-Alain Michaud le dit bien : Warburg donne à son discours l'« apparence de l'iconographisme »⁵⁰ mais ne cherche en réalité qu'à révéler les conduits souterrains qui grugent les images depuis leurs intérieurs pathétiques. L'histoire de l'art, pour Warburg, est une histoire de fantômes. Fantômes qu'il conjure à partir de lui-même : c'est parce qu'il est un sujet sensible que se manifestent les spectres antiques des œuvres qu'il analyse. Simonetta est un spectre parmi tant d'autres, qui est présent mais enfoui, fantôme qui nous épie « [...] d'un regard qu'il sera toujours impossible de croiser »⁵¹, pour le dire avec Jacques Derrida. Dans *Spectres de Marx*, Derrida parle du fantôme comme de cette altérité qui nous regarde, qui nous fait sentir regardé, qui brouille les temporalités en étant toujours à l'avance et en retard : ce regard altérisant du fantôme crée une dissymétrie

⁵⁰ Philippe Alain-Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 2012 [1998], p. 128.

⁵¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 27.

absolue : « Comme nous ne voyons pas qui nous voit, et qui fait la loi, qui délivre l'injonction, une injonction d'ailleurs contradictoire, comme nous ne voyons pas qui ordonne [...], nous ne pouvons pas l'identifier en toute certitude, nous sommes livrés à sa voix »⁵². Ce sont ces « voix des défunts », ces voix et ces regards de fantômes, que Warburg traque dans « des centaines de documents d'archives déchiffrés et dans des milliers d'autres qui ne le sont pas encore [...] »⁵³.

1.3 Le projet de l'atlas Mnémosyne et de la grande bibliothèque

En 1905, quelques années après la publication de sa thèse, Warburg formule le projet de la constitution d'un atlas. Selon lui, la forme de l'atlas serait la seule pouvant convenir à une histoire de l'art comparée telle qu'il la souhaite, fortement influencé par les méthodes encouragées par Burckhardt⁵⁴. Il envisage son atlas divisé en quatre domaines distincts : sous le thème général de « L'entrée de l'antique dans le style pathétique de la première Renaissance florentine » se distingueraient ces quatre avenues : « Le cercle de l'arc de triomphe, le retour de la Victoire, la substitution du tableau de genre courtois, le cercle des images sur les tapisseries de Bourgogne »⁵⁵. C'est à partir de 1924, et jusqu'à sa mort cinq ans après, que l'historien s'y consacre plus intensément. Appelé Mnémosyne, cet atlas réunit, sous Warburg, plus d'une

⁵² *Ibid.*, p. 27-28.

⁵³ Warburg, « L'art du portrait », dans *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁴ Roland Recht, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », dans Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, avec une présentation de Roland Recht, Paris, L'écarquillée, coll. Poche, 2019 [2012] p. 283.

⁵⁵ Warburg cité dans Recht, *ibid.*, p. 282.

soixantaine de planches noires, sur lesquelles sont collées des reproductions d'œuvres d'art, des coupures de journaux, des cartes postales, et autres choses issues de la culture visuelle au sens large. « Ce projet », écrit-il dans la présentation de l'atlas, « a pour ambition première de proposer un inventaire des empreintes primitives identifiables qui exigeait de chaque artiste qu'il choisisse entre le rejet et l'assimilation psychique de cette masse d'impression qui s'imposait doublement à lui »⁵⁶. Avec l'atlas Mnémosyne, Warburg essaie de capter, sans toutefois les fixer, les subtilités des mouvements formels qui font la spécificité des images et des symboles des différentes époques qui l'intéressent. Oui, l'atlas est interminable. Il fait la promesse d'une histoire de l'art sans noms et sans mots, d'une histoire sans fin, sans contenant, sans auteur... puisque cette histoire de l'art warburgienne serait, idéalement, détachée des limites de l'écriture. Si l'on s'en remet à l'Atlas comme source de connaissance, on *éprouve* les images et on les *capte* sans fil conducteur, sans explications, sans discours *sur les œuvres*. Ce projet sous-entend une confiance inébranlable dans les sens, les affects et l'intuition. Ces gestes, ces motifs iconographiques, collectés dans l'atlas, passent d'une image à une autre, d'un temps à un autre, et le travail de l'historien est de les repérer dans les cultures visuelles des époques, de les lire ensemble.

Un autre des grands projets de Warburg, qui s'étend pour sa part sur une plus longue partie de sa vie, est celui de son immense bibliothèque, la célèbre Kulturwissenschaftliche Bibliothek (KBW), un étourdissant labyrinthe où les livres sont classés selon le système du bon voisinage. Ce système de classement étrange, développé par Warburg, a comme prémisse que l'information la plus pertinente à l'avancement d'une recherche n'est jamais contenue dans le livre que l'on pense,

⁵⁶ Aby Warburg, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », *Miroirs de failles. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet. 1928-1929*, textes établis et présentés par Maurizio Ghelardi, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2011, p. 146.

toujours dans l'un de ses voisins. Pour Roland Recht, la grande bibliothèque est partie prenante du projet de l'atlas, ils seraient indissociables, dit-il : « Il me semble que l'on commettrait un contre-sens en isolant l'atlas de son contexte, qui est la bibliothèque [...] C'est là qu'il a pris son aspect matériel et c'est là qu'il a été généré au fil des conférences qui y furent tenues avant de devenir une fin en soi »⁵⁷. L'histoire de la bibliothèque commencerait alors que Warburg, âgé de treize ans, aurait procédé à un échange avec Max, son frère puîné : contre ses droits d'aînesse, et tel Esaü envers son frère Jacob dans les versets 29 à 34 de la Genèse 25⁵⁸, Warburg aurait fait promettre à Max de lui acheter tous les livres qu'il voulait. Dans le but, paraît-il, de pouvoir se consacrer pleinement et toute sa vie à ses recherches en sciences humaines.

La bibliothèque comme la développe Warburg est un espace physique où surgissent des questions jusque-là à peine identifiées comme questions. Elle est un lieu véritable, qui arrache l'espace de pensée à l'abstraction. Les livres, petites entités rangées côte à côte selon le système du bon voisinage, permettent à celui et celle qui visite d'errer, sans métaphores, à travers des problèmes. Ce corps en mouvement est central à ma compréhension de la théorie esthétique d'Aby Warburg. Car dans cet espace duquel il s'occupe jusqu'à la fin de sa vie, il trouve une manière de circuler, littéralement, dans la pensée. L'effet de ce cortège de livres, raconte-t-on, était magique : « Lorsque le professeur Ernst Cassirer vint voir la bibliothèque pour la première fois », écrit Fritz Saxl, « il se montra résolu soit à la fuir [...], soit à en rester prisonnier des années

⁵⁷ Recht, *op. cit.*, p. 283.

⁵⁸ « Un jour que Jacob préparait un brouet, Esaü revint des champs. Il était épuisé et dit à Jacob : ‘‘Laisse moi avaler de ce roux, de ce roux-là, car je suis épuisé. ‘‘ C'est pourquoi on l'appela Edom – c'est-à-dire le Roux. Jacob répondit : ‘‘ Vends moi aujourd'hui même ton droit d'aînesse ‘‘. Esaü reprit : ‘‘ Voici que je vais mourir, à quoi bon mon droit d'aînesse ? ‘‘ Jacob dit : ‘‘ Aujourd'hui même, jure-le-moi ‘‘. Esaü le lui jura, il vendit son droit d'aînesse à Jacob, qui lui donna du pain et du brouet de lentilles. Il mange et but, il se leva et partit. Esaü méprisa son droit d'aînesse », Gn 25 : 29-34.

durant »⁵⁹. Il en va de la KBW comme de ce lieu décrit par le philosophe Michel Foucault dans sa conférence « Des espaces autres » :

L'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait et bien, tout cela appartient à notre modernité⁶⁰.

Ainsi la KBW, sorte d'organisme vivant pris dans une mutation permanente (comme l'atlas, d'ailleurs), annonçait pour la postérité un problème d'illisibilité. L'accès à la pensée de Warburg, ramifiée dans tous ces livres aux synopsis étranges, dans toutes ces méthodes intuitives et en mouvement, tous ces détails, ces fragments, allait devenir quasi impossible. Comment lire Warburg ? Quelle valeur donner à ces commentaires, ces ratures, ces retours en arrière ? Foucault, dans l'*Archéologie du savoir*, demande : « Suffit-il d'ajouter aux textes publiés par l'auteur ceux qu'il projetait de donner à l'impression et que ne sont restés inachevés que par le fait de sa mort ? Faut-il intégrer aussi tout ce qui est brouillon, premier dessein, corrections et ratures des livres ? Faut-il ajouter les esquisses abandonnées ? »⁶¹. Aby Warburg, dont Foucault ne parle pas, est un cas exemplaire pour cartographier cette question : puisqu'elle ne se poserait

⁵⁹ Fritz Saxl, « L'histoire de la bibliothèque de Warburg », dans Ernst Gombrich, *Aby Warburg : Une biographie intellectuelle*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 305.

⁶⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004, p. 12-19. Consulté en ligne le 1er février 2020.

[<https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>].

⁶¹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 35.

jamais en ces exacts termes. Sans les ratures et textes inachevés, sans les brouillons, les bouts de phrases manuscrits et les fragments, nous n'aurions presque rien.

Dans une conférence prononcée à l'occasion de la réexposition du buste de Warburg, le 31 octobre 1958, Gertrud Bing prévenait l'auditoire de la complexité de cette œuvre « parsemée de décombres » :

Ses *Écrits réunis* ne comptent que deux volumes. Les découvertes et les raisonnements qui lui ont valu une place particulière chez les grands historiens de l'art de sa génération sont condensés dans cinq ou six essais – des chef d'œuvres de précision historique, de finesse psychologique et d'intelligence imaginative du matériau, bien qu'ils ne soient pas d'une lecture facile. Et ils ne reflètent que partiellement l'importance que Warburg a eue pour la science. Pour en faire un tableau complet il faudrait y ajouter tous les fragments, renvois, aperçus, essais de formulation perpétuellement repris et perpétuellement jetés, qui ont été retrouvés. Il faudrait pouvoir reconstituer les conférences qu'il prononçait librement et dont il ne nous reste que le plan accompagné de quelques notes. Il faudrait restituer aussi les échanges informels où il se montrait si intarissable sur ses préoccupations scientifiques. Il faudrait surtout y ajouter les travaux qui, depuis trente-six ans, ont émané de l'Institut qui porte son nom. Dans presque tous, je crois qu'on pourrait déceler le legs thématique ou méthodologique de Warburg, et il me semble même que, rétrospectivement, sa stature scientifique se dégage mieux de ces travaux qu'elle n'aurait pu, de son vivant, se dégager de ses seuls écrits⁶².

Cette difficulté de transmission a été soulevée par plusieurs autres commentateurs de Warburg. Gombrich, par exemple, doutait quant à lui de la possibilité même d'une

⁶² Gertrud Bing, « Aby M. Warburg. Conférence de Mme le professeur Gertrud Bing prononcée à l'occasion de l'inauguration du buste d'Aby Warburg dans la Kunsthalle de Hambourg, le 31 octobre 1958 », in Bing, *op. cit.*, p. 58. Bing, dans une conférence donnée à l'Institut Courtauld le 4 décembre 1962, réitérait cette idée : « Le manque apparent d'économie de sa méthode de travail est lié à ses efforts pour aborder son sujet sous deux angles. Ses écrits publiés sont sans commune mesure avec la masse des matériaux considérés, la quantité des documents pris en compte, l'ampleur des sujets dans lesquels il lui arrive de faire des incursions. Tous ses écrits sont parsemés de décombres : projets avortés, promesses d'articles jamais écrits, idées jamais développées [...] », *ibid.*, p. 247.

filiation warburgienne : « It is possible to argue that Warburg has as yet had no successor, and that the message of his life-work has never been absorbed into the stream of art history »⁶³. Morcelée dans des discours improvisés, des lieux réels ou abstraits, des projets avortés, des commentaires dans les marges des carnets, des correspondances perdues, des conférences desquelles il n'existe aucune trace, la pensée de Warburg promettait – tel que souhaité dans l'atlas Mnémosyne – de faire du « livre » un objet quasi obsolète, en tout cas tout à fait insuffisant pour comprendre et intégrer la portée des idées warburgiennes. Je veux dire que l'objet matériel « livre » est habituellement une voie d'entrée convaincante, voire suffisante, lorsque surgit l'envie, chez une chercheuse, de se rapprocher du travail intellectuel des personnes qui mobilisent, pour une raison ou une autre, le désir de les lire. À titre d'exemple, il est tout à fait possible d'aller emprunter un ouvrage de Jacques Derrida à la bibliothèque, de le consulter, et d'avoir, malgré l'absence du philosophe et grâce à l'acte de lecture, un accès – aussi partiel et insatisfaisant puisse-t-il être – à ses idées. Je reste toujours surprise de constater, en errant dans les rayons des librairies de Montréal, qu'aucun ouvrage « de » Warburg ne s'y trouve : celui que l'on décrit comme l'un des plus grands historiens d'art du 20^e siècle, celui qui est l'inventeur de l'iconologie, demeure absent des sections « Histoires de l'art », et à la lettre « W », j'entends chaque fois, devant un espace béant, ricaner l'esprit frappeur d'un homme et d'une pensée. En fait, si je m'en remettais avec fidélité au système de classement de Warburg, je n'aurais qu'à m'emparer – par bon voisinage – d'un livre aux lettres Y ou Z...

Car si l'on cherche Warburg... c'est peut-être que l'on cherche autre chose.

⁶³ Ernst Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Chicago, University of the Chicago Press, 1983 [1970], p. 319.

L'historien, dont vous avez peut-être pressenti, à ce stade, l'esprit vif et imaginaire, comparait lui-même sa démarche intellectuelle, son style d'écriture, à une soupe d'anguilles [*Aalsuppenstil*]. Il suffit d'imaginer les corps serpentiformes de mille anguilles prisonnières d'un petit bol de soupe, ces affreux monstres marins qui grouillent et s'emmêlent jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible d'en identifier les corps individuels, pour figurer l'aspect glissant, informe, abject, désagréable, repoussant de la pensée warburgienne. Le disait Bing en 1962 : « On en vient à se dire que, si l'œuvre de Warburg est devenue si marquante, c'est parce qu'elle a été laissée à l'état de fragment, avec ce pouvoir qu'a le fragment de renvoyer à un édifice plus vaste et d'inciter l'imagination à en reconstituer les détails »⁶⁴.

⁶⁴ Bing, « A. M. Warburg (La conférence à l'Institut Courtauld et sa publication posthume) », dans Bing et al, *op. cit.*, p. 149.

CHAPITRE II

DES ANGUILLES DANS LA SOUPE : REVUE D'UNE PARTIE DE LA LITTÉRATURE CRITIQUE SUR ABY WARBURG AU COURANT DU 20^E SIÈCLE ET JUSQU'À AUJOURD'HUI

Tu ne peux savoir comme leur âme est confuse et encombrée, fourbe, pleine de détours et de recoins, remplie à ras bords et sans cesse débordante, fuyante et tortueuse, tu ne peux imaginer tous leurs vices car ils semblent les fabriquer à plaisir, et tu ne peux imaginer leur connaissance car chez la plupart elle est infinie et inutile, et ce qu'ils érigent en beauté qui est moins que le vent, et leur régime stupide des distances et des perspectives, et la vénération des crottes de couleurs, et le culte du soleil qui secrète leurs cancers, tu ne peux l'imaginer, mais je te l'apprendrai, je connais l'âme des voyants mieux que n'importe quel voyant. Pourquoi ont-ils peur de la mort [...] ? (Hervé Guibert, *Des aveugles*, 1985).

Après avoir présenté les grandes lignes de la pensée warburgienne et après avoir insisté sur la difficulté de transmission de celle-ci – en raison notamment de son caractère épars, de ses incohérences et de l'absence de « textes » finis ou de livres publiés de son vivant, je procéderai maintenant à une analyse d'une partie de la réception critique francophone et anglophone de Warburg. L'objectif principal de ce deuxième chapitre est de montrer comment la « part folle », la *nuit* d'Aby Warburg – c'est-à-dire ce qui est informe, ce qui n'est pas systématique, ce qui est aléatoire, incomplet, hasardeux, illisible – a été occulté ou glorifié dans l'objectif de ramener Warburg du côté de la

raison, de la science, de l'objectivité, ou en d'autres mots, et nous y reviendrons au troisième chapitre : de la masculinité.

2.1 Erwin Panofsky et la mise en système de l'iconologie warburgienne

Le principal acteur de l'opération de nettoyage enclenchée après la mort de Warburg en 1929 est l'historien d'art Erwin Panofsky, déjà actif du vivant de Warburg à la bibliothèque et à l'institut qui porte son nom. Le geste principal de Panofsky consistera en une systématisation de la pensée warburgienne. Panofsky, semble-t-il, prend conscience de l'inefficacité d'une théorie qu'on ne saurait mettre en application concrètement, telle que l'est l'iconologie pratiquée par Warburg. Comme l'écrivait avec raison Gombrich en 1986 : « La démarche de Warburg était manifestement beaucoup trop singulière pour que ses successeurs l'adoptent »⁶⁵. Panofsky met en place des « étapes », par lesquelles un chercheur qualifié peut passer pour aboutir à des conclusions claires. Percevant l'historien comme un homme qui se confronte à l'histoire, qui sait en lire les « souvenirs témoins » (les œuvres d'art, les manifestations culturelles), Panofsky veut faire de l'histoire de l'art une science logique, rationnelle et systématique. La notion d'iconologie, empruntée à Warburg, lui servira de base afin d'élaborer cette philosophie très particulière des « formes symboliques ». Il n'est peut-être pas inutile de rappeler les trois étapes de l'interprétation panofskienne. Il y a, d'abord, l'aspect formel d'une œuvre d'art (niveau d'analyse pré-iconographique). Il s'agit, à cette étape, d'identifier les formes, les lignes et les couleurs. Ce niveau concerne ce que Panofsky nomme les « significations primaires ». La description qui en ressort varie selon mon expérience et ma culture personnelle, c'est-à-dire à quel

⁶⁵ Gombrich, « Préface à la seconde édition », *Aby Warburg : Une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 19.

point je suis familière avec les objets qui y sont représentés, quels événements de la vie courante sont mobilisés par l'image, etc. On s'intéressera, à cette étape de l'enquête, à la manière dont les objets se sont exprimés dans des *formes*. La deuxième étape de l'iconologie panofskienne – où un niveau de « conscience », comme le dit bien Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image*, est nécessaire⁶⁶ – consiste à pousser d'un cran notre analyse des formes identifiées au premier niveau (niveau iconographique). Cette « femme endormie » est une Vénus, par exemple, ce monstre à la bouche ouverte un Chronos, et voici là une Ménade, que je peux identifier grâce à ses attributs : la pardalide, la couronne de lierre, le thyrses, la torche, les vases à vin. On tombe ainsi dans les « significations secondaires » ou « conventionnelles », qui sont liées aux traditions culturelles derrière l'image. Ces significations sont issues d'un bagage imaginaire de documents visuels, d'histoires et d'allégories. Le deuxième niveau d'analyse nécessite une familiarité avec les sources littéraires qui ont forgées l'iconographie des œuvres : c'est-à-dire que si j'ignore quels sont les attributs de Médée, par exemple, je risque fort de ne pas la reconnaître dans une œuvre, et ainsi de passer à côté du « message » du souvenir-témoin. La dernière étape d'analyse, soumise à une forte influence de l'iconologie comme l'entend Warburg, consiste à pousser encore plus loin notre lecture des images (niveau iconologique). C'est ici que l'érudition entre en jeu au plus fort : l'historien d'art, devant les formes symboliques reconnues et associées à des figures, devrait maintenant faire intervenir dans son analyse des données issues de tous les champs : quels textes philosophiques ont contribué au développement de tel ou tel thème iconographique ? Ce niveau d'analyse, hautement symbolique, dépend de l'arrière-fond culturel de celui ou celle qui regarde l'œuvre, de sa mentalité, de ses connaissances et de sa capacité à retracer, dans des

⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 122.

sources littéraires et classiques, les chaînes signifiantes ayant construit la mise en commun des signifiants de l'image. Cette dernière étape de l'enquête vise à mettre au jour les conditions historiques, voire les « tendances essentielles de l'esprit humain » et leur manifestation dans des thèmes et des concepts spécifiques⁶⁷.

Au « spectateur prétendu naïf », Panofsky va opposer l'enquête historique⁶⁸. C'est le rôle de l'historien d'art, de « l'humaniste », comme il le dirait sûrement : « Ainsi la science s'efforce de transformer le Chaos des multiples phénomènes naturels en Cosmos de nature ; les humanités s'efforcent de transformer le Chaos des multiples souvenirs humains en Cosmos de culture »⁶⁹. Éventuellement, la théorie de Panofsky va se détacher complètement de ses prérogatives warburgiennes et la systématisation de l'iconologie offre à la discipline une méthode qui rencontre vite ses limites : « Panofsky's lever », écrit l'historien d'art Donald Preziosi dans *Rethinking Art History* à propos de l'iconologie, « seems to have failed to transcend the old procedures of rote cryptography and to have resulted in entrenching that practice more deeply in disciplinary practice »⁷⁰. Panofsky voit les images comme des textes – une idée vieille comme le monde, dit Preziosi [as old as the hills] – et de ce fait se ferme aux possibilités affectives, sensibles et sensorielles, des images. Il oublie que les images, justement, ne sont pas des textes, ce que Warburg essayait de saisir dans l'atlas Mnémosyne, son

⁶⁷ Un tableau de Panofsky résumant les trois niveaux d'interprétation est disponible dans l'introduction aux *Essais d'iconologie*, aux pages 13-31. Il est recopié dans Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990 dans la note des pages 122 et 123.

⁶⁸ Erwin Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », dans *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. de l'anglais par Bernard et Marthe Teyssède, Paris, Folio, 2014, p. 47.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁰ Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Mediations on a Coy Science*, New Haven & London, Yale University Press, 1989, p. 113.

atlas sans mots, sans récits, où fourmillent encore maintenant des motifs et des gestes qu'on ne peut qu'interpréter par le langage, dans l'après-coup. Les sens, le corps, dans la rhétorique panofskienne, n'interviennent qu'au début d'une analyse, et l'historien-humaniste doit en faire fi pour ensuite laisser briller l'immensité de ses connaissances et de son érudition sur un sujet.

Le corps dans l'approche warburgienne des œuvres est, pourtant, partout présent : Warburg déambule dans la bibliothèque, il voyage, comme une anguille, il grouille, il erre, il ne se fixe jamais. On raconte que Warburg, lorsqu'il présentait ses recherches, avait un débit rapide et nerveux, qu'il bougeait d'un coin de la pièce à l'autre, s'agitant devant ses grandes planches d'images. On raconte qu'il n'épargnait jamais son public, qu'il était exigeant et sévère, on le lit dans une lettre de Ludwig Binswanger à Max Warburg :

Le fait qu'il ne lâche plus son auditoire une fois qu'il est lancé le caractérise très bien. Mme Warburg m'a écrit aussi et laissait entendre que le public était encore plus épuisé que lui. Je suis très curieux de lire cette conférence. Chez lui, la rigueur de la structure reste toujours un peu en arrière-plan de la profusion des matériaux et des aperçus pleins d'esprit, mais c'est à l'auditeur, plus qu'à lui-même, que ce défaut est sensible. Malheureusement, il ne parvient pas toujours à formuler logiquement et verbalement les connexions dont il a eu l'intuition [...] ⁷¹.

En réaction à une conférence donnée en 1929, Warburg se moquait de lui-même, considérant que celle-ci était comme un immense paquebot duquel il était le capitaine, naviguant à travers plus de 250 diapositives d'images. Durant parfois plus de deux heures trente, ses conférences, disait Warburg, donnaient le mal de mer à certains

⁷¹ Ludwig Binswanger à Max Warburg, le 1^{er} mai 1925, lettre citée dans Binswanger et Warburg, *op. cit.*, p. 249-250.

auditeurs, qui auraient dû débarquer plus tôt de ce paquebot... Ah ! Warburg, comme l'écrit Roland Recht, ne faisait « [...] pas toujours beaucoup d'efforts pour être accessible »⁷².

Quand il suggère, avec ses trois étapes, que les images pourraient se décoder, c'est précisément cet inconfort warburgien – lié au mouvement, à la corporalité – que Panofsky refoule. On imagine donc Panofsky en train d'analyser une image... assis à son bureau, la tête dans les livres, perdu dans des labyrinthes bibliographiques qui finiront, espère-t-il, par révéler le secret enfoui pour « accéder » à l'œuvre qui fait l'objet de son analyse. Warburg, de surcroît, s'intéressait à la valeur des reproductions des œuvres, ce que Panofsky écarte, et qu'on lui a beaucoup reproché : il semble que sa technique sans failles fonctionne à part égale que l'on soit devant un immense tableau original... ou devant sa petite reproduction sur une carte postale. L'histoire de l'art serait alors une discipline ennuyante : elle aurait comme principale fonction de purifier et de classer les « souvenirs témoins » du passé selon une grille d'analyse stricte, précise. Le corps du chercheur importe peu : selon que l'on ait les bons outils, nous serions supposés arrivés au même résultat devant une même œuvre. Une fois ces « problèmes » résolus, il suffirait de les ranger dans les tiroirs du passé pour s'attaquer à de nouvelles images. Pourquoi, alors, continuer de regarder les grands chefs-d'œuvre ? Suivant cette idée, où l'image n'aurait qu'un sens, pourquoi continuer d'écrire, d'enseigner, de parler des œuvres d'art ? Suffirait-il d'un seul texte, d'une seule réponse, pour une seule image ?

L'historienne de l'art Margaret Iversen, dans un article datant de 1993, éclaire sous un angle fort pertinent la posture historique de Panofsky. Soucieuse de revisiter

⁷² Roland Recht, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », dans Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, op. cit., p. 27.

l'historiographie allemande à l'aune des études féministes, Iversen écrit, dans « Retrieving Warburg's Tradition », que « Panofsky's aim, here as elsewhere, seems to have been to turn Warburg's dynamic conflicted, heterogenous antiquity into an homogeneous, harmonious whole »⁷³. Pour Iversen, Panofsky incarne parfaitement l'exemple d'un « scholar » détaché [cut off] de son corps et de son inconscient⁷⁴. Elle lie le besoin d'objectivité, de système et le désir de distance de Panofsky à ce qu'elle nomme le « masculinist scientific discourse » : « The point is clear enough », écrit Iversen, « if something is to become an object of knowledge it must be split off from the subject and, if necessary, denigrated and conquered »⁷⁵. Mais la sensibilité de Panofsky, je crois, n'est pas aussi tranchée que l'on pourrait croire, et son « objectivité » rapidement démantelée par son écriture : ainsi s'ouvre l'article « L'histoire de l'art est une discipline humaniste » sur une description de Kant mourant :

Neuf jours avant sa mort, Emmanuel Kant reçut la visite de son médecin. Âgé, malade, presque aveugle, il se leva de son fauteuil et resta debout, tremblant de faiblesse, murmurant des mots inaudibles. Son fidèle compagnon finit par se rendre compte qu'il ne se rassierait pas avant que son visiteur n'eût pris un siège ; ce qu'il fit ; alors Kant permit qu'on l'aidât à regagner son fauteuil, et quand il eut repris quelque force il dit : « Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen »⁷⁶.

Ainsi la conception qu'a Panofsky de l'humanisme s'enracine dans ce petit bout de fiction : un philosophe en train de mourir, des auditeurs « au bord des larmes », et de

⁷³ Iversen, *op. cit.*, p. 541.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 545.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 546.

⁷⁶ Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », dans *L'œuvre d'art et ses significations*, *op. cit.*, p. 43.

cette mise en fiction de la sage parole du Kant presque-mort... se développera tout de même une vision objective, rationnelle et scientifique des images⁷⁷.

2.2 Ernst Gombrich et la *Biographie intellectuelle* de 1970

L'historien d'art autrichien Ernst Gombrich n'a quant à lui jamais rencontré Warburg. En 1970, il prend quand même les rênes d'un projet inachevé de Gertrud Bing, l'assistante et collègue très chère à Warburg. Celle-ci était en effet en train d'écrire – avant que la mort ne l'interrompe – un livre sur son ami⁷⁸. C'est en 1950 que Bing, avec l'appui du sénateur de la culture Hans Harder Biermann-Ratien, entreprend le projet d'écrire une biographie sur Warburg. Parce que ce dernier avait peu publié, Bing avait l'intention de développer un projet littéraire en se basant sur le modèle anglais des *Lives and Letters*. Elle considérait comme essentielles les correspondances entre l'historien et une pluralité de penseurs lui étant contemporains : « Cette forme est devenue presque classique en Angleterre », écrivait Bing au neveu de Warburg, Eric M. Warburg, à la fin de l'année 1960. « Elle consiste à présenter un personnage célèbre à travers ses lettres classées par ordre chronologique, complétées et éclairées par un commentaire continu du biographe [...] »⁷⁹. En 1962, la chercheuse reçoit le soutien financier du sénat de Hambourg pour mener à bien son projet de biographie. À la lecture d'une lettre qu'elle envoie au sénateur, on constate qu'elle esquissait le plan

⁷⁷ Si cette avenue d'analyse intéresse la lectrice ou le lecteur, je suggère de consulter les deux ouvrages de Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* et *The Melancholy Art*. Référence complète en bibliographie.

⁷⁸ Les manuscrits de ce projet ainsi que les transcriptions de certaines conférences données par l'historienne ont été publiés et traduits en français en 2019. Voir Bing et al, *op. cit.*

⁷⁹ Lettre de Gertrud Bing à Eric M. Warburg, Londres, fin décembre 1960, citée dans Bing, « Lettre à Eric Warburg », *op. cit.*, p. 93.

d'une « [...] monographie mettant désormais en relief l'impact de Warburg sur sa discipline, la spécificité de son langage, sa correspondance scientifique et ses activités publiques, plus que l'écriture purement biographique »⁸⁰. Ce projet ne verra jamais le jour dans une version aboutie. Bing meurt en 1964. Gombrich, alors directeur du Warburg Institute depuis 1959, décide de poursuivre ce travail⁸¹ avec un livre qu'il conçoit au préalable comme un commentaire de l'atlas Mnémosyne⁸². Mis en charge des archives warburgiennes, il profite de cette occasion pour trier les documents nouvellement en sa possession : « Citant massivement des extraits de textes inédits tout en affirmant que le reste était de l'ordre du déchet, Gombrich donnait l'impression d'offrir tout *Nachlass* publiable »⁸³. Tout au long de la biographie, Gombrich essaie de dissocier Warburg des penseurs « marginaux » de son époque, comme Nietzsche et Freud. Concernant le dernier, Gombrich écrit simplement que : « de Freud, Warburg ne voulait pas entendre parler »⁸⁴, et de Nietzsche :

⁸⁰ Philippe Despoix et Martin Trembl, « Présentation. Gertrud Bing. La bibliothèque Warburg et le projet d'une biographie intellectuelle de son fondateur », in Bing et al, *op. cit.*, p. 34.

⁸¹ Bing avait été mise au courant du projet de Gombrich. Elle était d'ailleurs inquiète de l'intérêt trop grand que vouait Gombrich à la psychologie et à l'histoire des idées, ce qui, selon elle, inscrivait Warburg dans la filiation de Panofsky, laquelle déjà à l'époque prenait une place plus grande que la pensée de Warburg. Voir « Lettre à Vaun Gillmor, Fondation Bollingen », in Bing, *op. cit.*, p. 99, note 3. En ce sens, l'introduction aux *Fragments sur Warburg* de Philippe Despoix et Martin Trembl revêt une grande signification : « Le but de notre volume est modeste : il présente et met en contexte les fragments du dernier projet de Bing, celui d'une biographie intellectuelle de Warburg, qu'elle laissa inachevée à sa mort », p. 33. On y trouve, en sous-entendu, une manière de disqualifier le travail que fit Gombrich, quelques décennies plus tôt, dans le même objectif.

⁸² Philippe Despoix et Martin Trembl, « Présentation. Gertrud Bing. La bibliothèque Warburg et le projet d'une biographie intellectuelle de son fondateur », in Bing et al, *op. cit.*, p. 34-35.

⁸³ Joseph Leo Koerner, « Introduction », in Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 264.

Warburg semble n'avoir pris connaissance des théories de Freud que beaucoup plus tard, et il désapprouva et rejeta l'importance que ce dernier accordait à la sexualité [...]. Warburg n'était pas plus nietzschéen que freudien. Outre ses invectives contre les « surhommes en vacances de Pâques », nous savons qu'il déplorait que Nietzsche se soit fié à l'intuition onirique plutôt qu'à la recherche anthropologique dans son essai sur la *Naissance de la tragédie*⁸⁵.

Cette citation fait foi du seul moment où Gombrich argumente explicitement contre les liens entre les pensées de Warburg et de Nietzsche. En découle quand même une posture radicale : Gombrich considère que Warburg n'avait rien à voir avec Nietzsche et qu'il le revendiquait lui-même, le tout en ne s'appuyant que sur une simple note trouvée dans le *Tagebuch* personnel du premier. Dans le passage en question, Warburg écrivait : « Wenn Nietzsche doch nur mit den Tatsachen der Völkerkunde und Volkskunde besser vertraut gewesen wäre ! Sie hätten selbst für ihn durch ihr spezifisches Gewicht regulierende Kraft für seinen Traumvogelflug besessen »⁸⁶. Il s'agit là d'un exemple intéressant pour explorer la démarche méthodologique de Gombrich. Dans la biographie, seule la première partie de cette note est citée, laissant sous-entendre que Warburg reproche à Nietzsche de ne pas avoir pris en compte les « faits » anthropologiques ou ethnologiques. Mais on voit bien, à la lecture de la deuxième partie, que l'objectif de Warburg est tout autre : il considère plutôt que ces faits rationnels auraient pu interrompre le « vol d'oiseau onirique » [*Traumvogelflug*] du philosophe, et, de ce même mouvement, réguler et apaiser ses envolées. Même que j'y reconnais une dynamique toute nietzschéenne. Revenons à un fragment des *Écrits posthumes* de Nietzsche, daté de l'année 1873. Le philosophe y parle de l'importance

⁸⁵ Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 177-178.

⁸⁶ [Si seulement Nietzsche avait été au fait des données de l'anthropologie et du folklore ! Le sérieux propre à ces domaines aurait tenu lieu de force régulatrice de ses vols d'oiseaux oniriques], traduction libre. Aby Warburg cité dans Helmut Pfotenhauer, « Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche », *Nietzsche Studien*, 14, 1985, p. 302.

de trouver un éducateur, un maître en qui nous aurions une absolue confiance, et il termine ainsi sa réflexion : « Mais partout où existe une grande force, il est nécessaire de l'équilibrer par des contrepoids. Kleist – philosophie (il lui manquait Schopenhauer) »⁸⁷. La tristesse et les manques de Kleist vont le conduire au suicide, croit Nietzsche, ce qui ne laisse pas de doute sur l'importance qu'il accorde à l'équilibre qu'un intellectuel doit créer autour de lui. Warburg oscille lui aussi entre ces pôles de la pensée, laquelle se balance entre les temps, et il suggère qu'il aura manqué quelque chose, ou quelqu'un à Nietzsche, le cas échéant... l'anthropologie. Prisonnier d'une pensée ne pouvant qu'opposer l'intuition à la recherche anthropologique ou scientifique, Gombrich interprète ce passage du journal comme une « preuve » du mépris de Warburg à l'égard de la part intuitive de la philosophie nietzschéenne. Mais Warburg, je crois, ne méprise pas, il sous-entend plutôt que les difficultés de Nietzsche auraient pu être *balancées* par les faits de l'anthropologie. Warburg est bienveillant. La posture de Gombrich – qui veut que la raison soit supérieure à l'intuition – ne brille à aucun moment de subtilité. Il l'affirme plus franchement à certains endroits de la biographie, je ne cite que celui-ci :

Bien qu'il considérât la Renaissance comme une zone de conflit entre la raison et l'irrationalité, il était entièrement du côté de la raison. La bibliothèque qu'il avait constituée et souhaitait transmettre à ses successeurs devait être à ses yeux un instrument de rationalisation digne des Lumières, une arme dans la lutte contre les puissances obscurantistes qui pouvaient si facilement anéantir les résultats précaires de la rationalité⁸⁸.

⁸⁷ Nietzsche cité dans Nathalie Lachance, « Nietzsche : le cas de Kleist », dans Martine Béland (dir.), *Lectures nietzschéennes. Sources et réception*, Montréal, PUM, 2015, p. 146.

⁸⁸ Ernst Gombrich, *op. cit.*, p. 34. Je souligne.

Évidemment, je ne suis pas la première à remarquer cette drôle de manière qu'a l'historien de penser la raison contre l'intuition, comme si elles n'étaient que deux antagonistes, toujours en face à face, toujours opposées l'une à l'autre, jamais ensemble, jamais enlacées. Je ne suis pas la première à interroger les implications concrètes de cette posture qu'aurait tenu Warburg : être ENTIÈREMENT du côté de la raison. « Ce grand historien de l'art viennois », écrit Carlo Ginzburg, dans l'avant-propos des *Fragments sur Warburg* à propos du projet de Gombrich,

le mena à terme [le projet du livre] avec un savoir extraordinaire, mais une sympathie intellectuelle limitée pour celui qui faisait l'objet de la biographie. Toutefois, contre les intentions de Gombrich, ce livre déclencha une véritable Warburg-Renaissance qui s'est poursuivie, sans interruption, jusqu'à aujourd'hui⁸⁹.

La plupart des commentateurs de l'œuvre de Warburg s'entendent sur ce point : Gombrich, dans la *Biographie intellectuelle*, a déformé l'héritage intellectuel de Warburg, poursuivant de ce fait le projet de « purification » déjà entrepris par Panofsky quelques décennies plus tôt.

2.3 Georges Didi-Huberman et la folie « impersonnelle » de Warburg

Georges Didi-Huberman est très mécontent de la systématisation des théories warburgiennes menée par Panofsky⁹⁰, et surtout, par Gombrich : « Gombrich, en 1970,

⁸⁹ Carlo Ginzburg, « Avant-propos », dans Bing, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁰ Dans *L'image survivante*, Didi-Huberman critique énormément la systématisation de l'œuvre de Warburg par Panofsky. L'appelant le « grand prêtre exorciste de notre dibbouk », il fustige : « Les choses, désormais, se séparent plus nettement dans la valeur et dans le temps : elles s'hierarchisent et se

a voulu terminer sa biographie par ce qu'il nommait une "mise en perspective de l'œuvre warburgienne" : on y sent une volonté de tuer le père, un désir certain que le revenant – ainsi que Warburg, en 1924, s'était défini lui-même – ne revienne plus »⁹¹. Celle et celui qui a lu Didi-Huberman aura peut-être été surpris et surpris de me voir mettre ensemble Didi-Huberman et Gombrich, et Panofsky. Il semble que Didi-Huberman soit le premier à avoir revendiqué une parenté de pensée entre Warburg et Nietzsche, non ? L'un des seuls à avoir intégré la folie de Warburg à son analyse, n'est-ce pas ? En effet, dans *L'image survivante*, Didi-Huberman hisse la figure de son Warburg à la tête d'une révolution spectrale où la folie, réduite par l'historien d'art à l'« imagination », serait la plus enviable et la plus riche des forces. Contre tous ceux qui n'ont absolument rien compris à Warburg, ou qui ont dépouillé ses idées de leur potentiel, Didi-Huberman propose de relire l'œuvre warburgienne à partir d'une posture nouvelle et originale :

On ne sépare pas un homme de son pathos – de ses empathies, de ses pathologies –, on ne sépare pas Nietzsche de sa folie ni Warburg de ces pertes de soi qui le laissèrent presque cinq ans entre les murs d'un asile psychiatrique. Le danger symétrique existe, bien sûr : celui de négliger l'œuvre construite au profit d'une fascination de mauvais aloi pour un destin digne de roman noir⁹².

périodisent. La survivance deviendra cette basse catégorie de l'histoire de l'art [...] », dans Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.*, p. 92.

⁹¹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.*, p. 93. Pour Didi-Huberman, Gombrich et, avant lui, Erwin Panofsky, ont procédé en deux temps pour « exorciser » la survivance : d'abord en invalidant sa structure dialectique, en niant « qu'un double rythme, fait de survivances et de renaissances, organise – et rend impure, hybride – toute temporalité d'images » (p. 93), ensuite en invalidant sa structure anachronique. À cause de Gombrich et de son « opération invalidante », dit Didi-Huberman, la survivance aujourd'hui ne serait plus discutée, ne serait plus comprise – presque désuète, l'histoire de l'art n'aurait pas su l'absorber (p. 95).

⁹² Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.*, p. 30-31.

Pourtant, malgré les « bonnes intentions » et le projet qu’il prétend avoir (lire Warburg avec Warburg, c’est-à-dire avec sa vie, son corps, ses écarts, sa folie), Didi-Huberman conserve à l’endroit de la maladie d’Aby une certaine distance. Il considère, en effet, l’épisode psychotique comme *personnel* à Warburg. Il considère que celui-ci ne nous regarde pas, mais qu’il faut quand même entendre la leçon que le spectre de Warburg nous tend. Il réitère cette posture avec divers cas, peut-être plus explicitement encore, dans *L’Atlas ou le Gai savoir inquiet*, un livre publié en 2011, toujours chez Minuit :

Son principe [de l’Atlas Mnémosyne], son moteur, n’est autre que l’imagination. Imagination : mot dangereux s’il en est (comme l’est, déjà, le mot image). Mais il faut répéter avec Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que l’imagination, si déroutante soit-elle, n’a rien à voir avec une fantaisie personnelle ou gratuite⁹³.

Les “monstres” de Goya n’ont absolument rien d’un épanchement personnel, sentimental ou frivole [...]. Ils sont l’œuvre d’un artiste qui comprenait son travail comme une “anthropologie” du point de vue de l’image, donc une réflexion fondamentale sur les puissances de l’imagination chez l’homme⁹⁴.

Et ne retrouvons-nous pas ici, exactement formulée, la définition baudelairienne de l’imagination qui, par-delà toute fantaisie gratuite ou personnelle, se rend capable de mettre au jour [...]⁹⁵.

⁹³ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L’œil de l’histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011, p. 13.

⁹⁴ *Ibid*, p. 131.

⁹⁵ *Ibid*, p. 137.

Il serait tentant, mais bien insuffisant, d'interpréter ce caractère hétéroclite des collections goethéennes en termes de fantaisie gratuite, ou personnelle, ou superstitieuse [...] ⁹⁶.

Il semble que pour Didi-Huberman, la « folie » ou le « personnel » soient des données publiques qui n'ont rien à voir avec l'unicité du sujet qui les éprouve. Ainsi le devoir de l'historien est de les rendre universelles et communes, d'en tirer des leçons, de les appliquer de manière générale. Si la folie est dans un premier temps particulière, singulière, personnelle, il est du devoir de l'intellectuel de l'uniformiser, de la fondre dans la théorie, de la camoufler dans le langage et d'en retirer du sens. Suivant ces idées, lesquelles paraissent refuser, lors de l'analyse d'un cas de figure, l'intégration du « personnel », Aby Warburg aurait été le plus généreux des fous, un qui aurait volontairement souffert pour que toute une génération d'historiens, de philosophes et d'anthropologues puissent apprendre de cette gageure : « Lorsqu'il arrive à Bellevue, le sismographe Warburg est en morceaux. Ce qui l'a brisé ? Un séisme historique majeur. Non pas son histoire individuelle, mais bien la rencontre de celle-ci avec l'histoire occidentale prise dans sa totalité » ⁹⁷. Didi-Huberman, dans cet élan quasi romanesque, préfère le souvenir d'un Warburg dominé par l'imagination, mais ne parvient pas davantage que Gombrich ou Panofsky à se sensibiliser au corps malade, et cherche tout autant qu'eux à universaliser un trait de caractère personnel, justement, afin de le « justifier » au nom de sa science, au nom de son système. Il transforme ainsi la folie d'Aby en événement fondateur de l'histoire occidentale « prise dans sa totalité », en moment clé où Warburg, véritable martyr des temps modernes, serait devenu fou pour *toute* l'humanité. La rhétorique reste la même. D'un côté Warburg aurait-il combattu à lui seul, avec ses armes psychiques, le délire de son temps, et de l'autre

⁹⁶ *Ibid*, p. 153.

⁹⁷ Didi-Huberman, *L'image survivante*, *op. cit*, p. 368. C'est moi qui souligne.

aurait-il, par le simple fait d'être malade, tenté de laisser derrière lui une leçon que « les hommes », comme dit Georges Didi-Huberman, doivent désormais entendre. Toutes ces lectures échouent à aborder la survivance de la figure de Warburg autrement qu'en réponse au dualisme qui oppose la raison et l'intuition. Elles échouent à lire Warburg depuis le mouvement incarné, hypersensible de sa méthode.

2.4 David Freedberg et la déception comme moteur de réception historique

Jusqu'à présent, nous avons vu comment, de Panofsky à Didi-Huberman, s'est opéré un changement de paradigme quant à la lecture de la figure d'Aby Warburg. Panofsky, en effet, reprend au début du 20^e siècle la méthode de Warburg pour la systématiser, sans nécessairement se prononcer sur sa santé mentale ou ses conditions psychiques. Il passe par la théorie warburgienne, efface le sujet derrière, se l'approprie et se définit ensuite comme chercheur à partir des idées lancées par Warburg dans les années précédentes. L'épisode psychotique est sublimé, par Panofsky, *dans* la théorie. Puis, Gombrich va tenter d'occulter cette partie de la vie biographique de l'historien pour le présenter comme un intellectuel stable et raisonnable, travaillant à partir de la figure inventée par Panofsky pour mieux enraciner ses arguments. Finalement, nous avons pu voir que Georges Didi-Huberman a tenté l'opération inverse, en défendant Warburg comme le « fou d'une époque » qu'on aurait relégué aux bas-fonds de la discipline jusqu'à complètement le refouler, jusqu'à l'éjecter – et Didi-Huberman arrive à se définir comme sujet historien d'art avec ce geste : il se dessine comme un « fils de Warburg » et, tel Antigone, cherche à rendre justice à son père sacrifié jadis⁹⁸.

⁹⁸ Cette idée est nourrie par les recherches de Katrie Chagnon, qui a déposé en 2018 à l'Université de Montréal une thèse intitulée « De la théorie de l'art comme système fantasmatique : les cas de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman ». Chagnon analyse les discours de ces deux historiens d'art à partir

C'est avec David Freedberg que je terminerai maintenant ce chapitre, afin de présenter une lecture un peu plus récente de la figure de Warburg. Freedberg est un historien d'art, qui a été le directeur de l'institut Warburg de juillet 2015 à avril 2017. Auteur de l'ouvrage bien connu *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response* (1989), il signe en 2015 « Le masque de Warburg : une étude sur l'idolâtrie », le chapitre d'un ouvrage dirigé par Emmanuel Alloa intitulé *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*. D'emblée, Freedberg postule que *Le Rituel du serpent*, la conférence donnée par Warburg en 1923 à la clinique Bellevue où il est interné depuis deux ans « [...] est trop étudiée, non seulement par les historiens d'art, mais également par l'histoire culturelle en général »⁹⁹. Ce « diagnostic » de Freedberg m'a beaucoup intriguée, dans la mesure où ce dernier ne précise jamais vraiment l'objet de sa critique : il semble que dans cette affirmation, l'historien d'art fait référence au livre issu de la conférence dans son sens historique. Mais David Freedberg ne tient pas compte de ce « détail » tout au long du chapitre. En écrivant que la *conférence* est trop étudiée, il commet un faux-pas qui biaise ses idées : c'est le *livre* qui l'est. Il est impossible d'étudier la conférence. Elle eut lieu il y a bientôt cent ans. Et nous n'en avons quasi aucune trace.

S'en suit néanmoins, par Freedberg, une critique postcoloniale du *voyage* au Nouveau-Mexique qui a inspiré Warburg lors de la formulation de sa conférence. Effectué vingt-sept ans avant son passage à Bellevue, Warburg puise dans ses souvenirs un matériel de reconstruction psychique qui lui fait du bien. Il ne prétend pas formuler un

de la psychanalyse freudienne et des écrits de Sarah Kofman, montrant comment c'est le fantasme – dans son sens freudien – qui est le moteur d'écriture et de subjectivation.

⁹⁹ David Freedberg, « Le Masque de Warburg : Une étude sur l'idolâtrie », in Emmanuel Alloa (éd), *Penser l'image, II. Anthropologies du visuel*, Paris, Les Presses du Réel, coll. Perceptions, 2015, p. 103.

commentaire riche et pertinent sur son passage en terre hopi. Rappelons-nous, à juste titre, qu'il ne voulait surtout pas qu'une version écrite de la conférence soit rendue disponible... Les arguments de Freedberg tournent donc à vide. Il confond dans tout son texte ces trois variables : le voyage effectué par Warburg en 1896 (que l'on peut, aujourd'hui, critiquer avec les études décoloniales et postcoloniales pour en révéler tous les problèmes)¹⁰⁰, la conférence de 1923 (un commentaire oral et en partie improvisé sur une série de diapositives)¹⁰¹, et *Le Rituel du Serpent* (un livre publié en anglais, puis en allemand, puis en français chez Macula en 1988 et inspiré assez librement de l'évènement en soi). À la lecture de ce chapitre, il semble que Freedberg soit simplement déçu du comportement et de l'attitude de Warburg. Déçu de trouver dans les pages de ses journaux intimes des commentaires anecdotiques sur les jolies filles que l'historien croisait. Déçu du fait que Warburg n'ait visiblement eu aucune idée que son passage en terre Hopi avait quelque chose de foncièrement colonial¹⁰².

¹⁰⁰ L'enseignant à l'UQÀM et historien d'art Jean Philippe Uzel a formulé un commentaire fort pertinent en ce sens. Voir Jean-Philippe Uzel, « Dénî et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale », *RACAR : Revue d'art canadienne*, Dossier Continuité entre les époques. Histoire des arts autochtones, vol. 42, n° 2, 2017. Je mentionne également au passage un commentaire que faisait Bing à ce propos : « Son récit des faits », dit-elle à propos des souvenirs de voyage que Warburg convoque à Bellevue, « s'appuie sur les notes de son journal de voyage, mais les considérations qu'il y associe proviennent d'expériences faites à l'âge mûr. [...] Il ne faudrait pas, toutefois, appliquer aux travaux de Warburg les présupposés modernes de la psychologie de la culture. Nous sommes habitués à voir les résultats des recherches anthropologiques transposés, sans égard pour leur contexte propre, à des systèmes sociaux et culturels ayant une origine et une structure autre », dans Bing, « Dernier manuscrit », *op. cit.*, p. 209.

¹⁰¹ Warburg avait bel et bien écrit un manuscrit, mais Saxl révèle, dans une lettre à la femme d'Aby, que ce dernier ne l'utilisa point : « Et voici la surprise. Votre mari posa le manuscrit sur la table – et en fait il ne l'utilisa presque pas ». Warburg lui-même précisait, dans une lettre aux directeurs de Bellevue, qu'il avait été en mesure d'improviser : « [...] J'ai parlé une heure et demie sans lire mes notes, je n'ai pas perdu le fil, et j'ai proposé des observations ordonnées au sujet de la psychologie de la culture, en étroite relation avec mes travaux précédents », dans Binswanger et Warburg, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰² « Il me semble que l'échec de Warburg à comprendre quoi que ce soit à tout cela, son incapacité à écouter aussi bien qu'à regarder, son manque de respect envers la culture hopi, se traduit dans ses

« Pas un mot de tout ceci dans le journal de Warburg », s'étonne Freedberg. « Pas même une allusion dans sa fameuse conférence de Kreuzlingen. En analysant les totems de la tribu, Warburg oublie ce qu'ils ont de plus problématique, tant d'un point de vue ancien que moderne »¹⁰³. Freedberg regarde ensuite les clichés pris par Warburg au Nouveau-Mexique. S'empresse de constater qu'« il y a toutefois quelque chose de légèrement repoussant dans certaines images, telle le célèbre cliché qui le montre endimanché aux côtés d'un splendide Indien à moitié nu [...] »¹⁰⁴.

Freedberg parvient ensuite, par une série de métaphores et de comparaisons, à invalider complètement *Le Rituel du Serpent* en ridiculisant et en banalisant la maladie de Warburg. Il y fait référence comme à un « psychodrame », parle du parcours de Warburg comme d'une « navigation avortée vers les lumières de la raison ». Ses commentaires ont quelque chose d'arrogant : « Au moins, *avant qu'elles ne le rendent fou*, Warburg savait que les images de toute sorte laissaient réellement présager [...] »¹⁰⁵, ou encore : « Que prédit l'échec du Bilderatlas de Warburg [...] sinon l'étiollement de la contemplation, implicitement provoqué par la multiplicité moderne d'images que seul l'ordinateur peut dès lors générer – ordinateur que Warburg, *schizophrène comme à son habitude*, aurait à la fois adoré et détesté [...] »¹⁰⁶. Les reproches formulés à l'endroit du *Rituel du serpent* ne prennent pas du tout en compte

célèbres clichés. Dès lors qu'il savait que ses hôtes ne le souhaitaient pas, il n'aurait jamais dû les prendre », Freedberg, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 121-122.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 129. Je souligne.

¹⁰⁶ *Ibid.* Je souligne.

la valeur de l'énonciation dans la psychose, la difficulté à dire et à se souvenir au milieu d'une crise psychotique – dans laquelle Warburg est plongé depuis plusieurs années. Le résultat de cette exploration affective est camouflé par Freedberg sous le masque d'un souci d'objectivité anthropologique. Dans ce dernier cas, comme dans celui des trois hommes mentionnés précédemment, on craint, on fuit et on condamne les liens entre la vie personnelle et la vie intellectuelle. Toute la lecture de Freedberg est basée sur son désir de réécrire l'histoire de Warburg. « Or », dit Freedberg, comme Didi-Huberman et plusieurs autres, « de par son investissement personnel dans ces formes et sa crainte de perdre le contrôle, il [Warburg] fut incapable de percevoir les cultures primitives qu'il étudiait pour ce qu'elles étaient »¹⁰⁷. Et voilà que Freedberg suggère, encore une fois, qu'il faille s'abstraire comme sujet du monde, se garder de tout « investissement personnel », pour parvenir à avoir sur les objets de la recherche une emprise convenable, neutre, objective.

2.5 Prendre conscience de soi (et autres problèmes de l'intellect)

Dans la *Lettre ouverte à Freud*, la psychanalyste, romancière et intellectuelle Lou Andreas-Salomé écrit cette magnifique réflexion, qui résonne avec les problèmes que j'ai tenté de mettre au jour dans ce chapitre. Elle défend en effet le contraire de Freedberg, Didi-Huberman ou Gombrich : largement influencée par la philosophie de Nietzsche, elle considère qu'un investissement personnel est nécessaire au

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 110.

développement et à la compréhension des systèmes de pensée, autant de la part du chercheur que de la part du lecteur :

Il ne nous est pas si aisé de prendre conscience de notre haine : nous pensons être saisis d'une aversion exacerbée alors que ce que le moi a rationalisé dans un souci d'objectivité, s'ouvre l'abîme béant des contradictions humaines, dans leur inquiétante étrangeté – même si, pour ainsi dire, il n'est visible que par une fente étroite et sombre¹⁰⁸.

Tous les acteurs de ce deuxième chapitre oublient de se positionner comme sujets dans leur élaboration théorique. Tous refoulent la signification que prendrait leur histoire s'ils se plaçaient comme sujet-pensant de leurs arguments. La rhétorique reste toujours la même. Et ce que je constate, c'est un refus du corps, au sens platonicien : « C'est de lui encore que, à cause de tout cela, procède notre paresse à philosopher », écrit Platon dans *Phédon* à propos de l'« obstacle corporel », « Mais, ce qui est le comble absolument, nous arrive-t-il même d'avoir, de sa part, quelque répit [...], alors, tombant à son tour inopinément dans nos recherches, il y produit tumulte et perturbation, nous étourdissant au point de nous rendre incapable d'apercevoir le vrai »¹⁰⁹. Toute la philosophie de Nietzsche, qui prendra à partir de maintenant une plus grande place dans le mémoire, se développe contre cette idée. On le voit dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Jadis l'âme jetait sur le corps un regard de mépris ; et rien n'était estimé plus haut que ce mépris. Elle le voulait maigre, hideux, famélique. Elle pensait ainsi échapper à ce corps et à la terre [...] »¹¹⁰. Le fantasme d'un esprit sans corps, d'une conscience

¹⁰⁸ Lou Andreas-Salomé, *Lettre ouverte à Freud*, Paris, Seuil, coll. Lieu commun, 1987 [1983], p. 63.

¹⁰⁹ Platon, « Phédon », *Apologie de Socrate. Criton. Phédon*, Paris, Gallimard, 1950, p. 118.

¹¹⁰ Friedrich Nietzsche, « Ainsi parlait Zarathoustra », trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 330.

sans chair, d'une subjectivité sans désir, traverse la réception critique d'Aby Warburg, lui qui fut pourtant, au début du 20^e siècle, exemplaire d'une pratique qui se détachait des prérogatives communes sur la raison et l'objectivité.

Cela me ramène à ce que Georges Bataille écrivait de Nietzsche, je le cite avec la littéraire Evelyne Grossman : « Pour Georges Bataille, Nietzsche est un héros tragique de la pensée. Nietzsche, comme l'écrit en substance Bataille, est devenu fou à notre place : cette "exubérance tragique de la vie" pour nous éviter de sombrer à notre tour »¹¹¹. La réconciliation entre la théorie et la subjectivité nécessite toutefois d'accepter l'investissement personnel des individus comme inhérents à la production intellectuelle¹¹². Oublier les rencontres planifiées – symboliquement ou pas – entre un sujet et les forces violentes du passé. Oublier les chutes volontaires et désirées dans les gouffres abyssaux de l'inconscient, ou les descentes éducatives dans les recoins sombres de la maladie mentale. Et puis, faut-il vraiment le dire : la folie sacrificielle de Nietzsche et celle, historiographique, de Warburg, n'auraient servies à rien.

Nous sommes encore folles, et nous sommes encore fous.

Cadeau empoisonné.

¹¹¹ Evelyne Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, 2020, p. 104.

¹¹² Même Gertrud Bing, écrivant à Éric M. Warburg, défendait cette posture : « Warburg est assurément une figure historique », écrit-elle à Eric M. Warburg, « mais il l'est justement pour la forte influence qu'il exerce sur l'histoire de l'art et l'histoire culturelle, c'est pourquoi cette influence devra être présentée en miroir avec ses productions personnelles », in Bing, *op. cit.*, p. 95. Je souligne.

CHAPITRE III

DES SANGSUES DANS LA TÊTE : L'HISTORIEN IDÉAL SELON NIETZSCHE
 ET ABY WARBURG COMME LE SPECTRE PROMETTEUR DE SA
 DÉSTABILISATION

Pour la sangsue j'étais ici couché, au bord de ce marais, comme un pêcheur, et déjà mon bras tendu avait souffert de dix morsures ; mais voici que me mord plus beau piqueur encore : Zarathoustra lui-même !

Ô bonheur ! Ô merveille ! Loué soit ce jour qui vers ce marais m'attira ! Louée soit la meilleure la plus vivace ventouse qui soit aujourd'hui vivante, louée soit la grande sangsue de la conscience, Zarathoustra ! (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, livre quatrième, « La Sangsue »).

Dans les derniers chapitres, j'ai parcouru certains des concepts fondamentaux et des lieux communs importants aux développements de la pensée de Warburg, pour ensuite explorer quatre types d'avenues de sa réception critique au courant du 20^e siècle et jusqu'à aujourd'hui. J'ai insisté sur la disparité des styles et sur les différents courants qui en ont découlé. Poursuivant les pistes dégagées dans les deux premiers chapitres, je me pencherai plus spécifiquement sur la figure de l'historien et du philosophe tels qu'on peut les interpréter aujourd'hui. En se vouant souvent à l'universel et à l'esprit, les historiens se sont inventés et se sont écrits sans chair, lui ont reproché la sienne (à Warburg), se sont romancés comme des êtres neutres, ont prétendu vouloir l'histoire sans biais. Soucieux de dire la « vérité » sur Warburg, de « rectifier » les faits et les détails biographiques ou théoriques, de parler en son nom parfois, et, d'autres fois, au

nom plus général de l'humanité, ils ont fait poindre cette question : l'historien d'art, sans individualité, sans subjectivité littéraire, pourrait-il prendre la voix de tous.x.tes ? Suffirait-il d'abstraire nos émotions ou notre histoire personnelle d'une équation pour parvenir à pénétrer un problème sans biais d'interprétation ? Ce lieu d'énonciation depuis lequel s'écrit l'histoire, le philosophe trans Paul B. Preciado le décrit de manière efficace dans son manifeste *Je suis un monstre qui vous parle*, issu d'une conférence prononcée devant la Société Psychanalytique de France en 2019 :

Mais la chose la plus importante que j'ai comprise, c'est qu'en tant que soi-disant "homme" et soi-disant "blanc", dans un monde patriarcal-colonial, je pouvais accéder pour la première fois au privilège de l'universalité. Un lieu anonyme et paisible où l'on vous fout sacrément la paix. Je ne m'étais jamais sentie universelle¹¹³.

Et en ce lieu d'énonciation historiographique universel, Warburg n'a jamais trouvé sa place. Ce chapitre ira en ce sens et sera consacré à Nietzsche et à Preciado. Je reviendrai ensuite à Warburg dans le dernier chapitre.

3.1 Le privilège des hommes et la critique philosophique de Schopenhauer et Nietzsche

« Le privilège de l'homme », peut-on lire dans *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819) du philosophe allemand Arthur Schopenhauer (1788-1860), « se manifeste à son degré le plus éminent dans l'Apollon du Belvédère ; la tête du dieu des Muses porte au loin ses regards ; elle se dresse si fièrement sur ses épaules qu'elle semble complètement indépendante du corps et qu'elle paraît affranchie des

¹¹³ Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie des psychanalystes*, Paris, Grasset, 2020, p. 41.

préoccupations qui le concernent »¹¹⁴. Schopenhauer, prétendant être le premier philosophe à défendre une primauté du corps (comme manifestation de la Volonté) sur l'esprit, reproche aux philosophes avant lui – surtout à Kant¹¹⁵ – de n'avoir pas su reconnaître cette « vieille erreur fondamentale » : « Tous avaient l'intention de représenter l'homme comme le plus distinct possible de l'animal, et ils sentaient vaguement que cette distinction gît dans l'intellect et non dans la volonté ; de là une tendance inconsciente à faire de l'intellect la chose essentielle, bien plus, à représenter la volonté comme une simple fonction de l'intellect »¹¹⁶. La Volonté est assimilable dans la philosophie de Schopenhauer à une force aveugle et chaotique qui agit dans le sujet malgré lui – le faisant *vouloir* : le corps, « vêtement du désir », l'encadre et la limite. Fragmentée et prisonnière des frontières de ce corps, de la matière, la Volonté se décompose et se cherche dans les sujets. Pour Schopenhauer, le philosophe ne devrait pas être un pur sujet connaissant, une « tête d'ange ailée, sans corps » : « En fait », écrit Schopenhauer, « il [l'intellectuel] a sa racine dans le monde ; en tant qu'individu, il en fait partie ; sa connaissance même a pour condition nécessaire l'existence d'un corps [...] »¹¹⁷. Cette présence prépondérante de la matière et de la

¹¹⁴ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, préface de Clément Rosset, trad. de l'allemand par A. Burdeau, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2018 [1966], p. 230.

¹¹⁵ Voir l'appendice « Critique de la philosophie kantienne » du *Monde comme volonté et comme représentation*. Le philosophe affirme : « Aussi, dans la polémique que je vais inaugurer contre Kant, n'ai-je en vue que ses défauts et ses faiblesses ; je me pose en ennemi contre eux et je leur déclare une guerre sans merci, une guerre d'extermination ; loin de vouloir les ménager ou les couvrir, je n'ai qu'un but, les mettre en pleine lumière, pour mieux en assurer la destruction », Arthur Schopenhauer, *ibid.*, p. 522.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 895.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

corporalité sera essentielle pour Nietzsche, disciple de Schopenhauer au début de sa vie philosophique.

Reprenant la prémisse de Schopenhauer, Nietzsche propose de philosopher avec « tout ce qui peut provenir de l'estomac, des intestins, des battements du cœur, des nerfs, de la bile, du sperme – toutes ces indispositions, ces faiblesses, ces surexcitations, tous les hasards d'une machine que nous connaissons si mal ! [...] »¹¹⁸. Pour Nietzsche, et contrairement à Panofsky, l'intellectuel n'est pas un sujet passif et froid devant l'objet de ses recherches (que ce soit l'histoire, une œuvre d'art, une image ou la vie, la philosophie). Lou Andreas-Salomé l'avait bien compris, et l'écrivait bellement dans son autobiographie *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs* :

Car malgré la diversité de chacun face aux questions existentielles, tous étaient bien d'accord sur une chose : ils valorisaient tous l'objectivité de leurs questions ; ils s'efforçaient de séparer leurs émotions de la volonté de connaissance, de les dissocier le plus possible de l'acte scientifique et de les considérer comme une affaire privée à régler eux-mêmes. Au contraire, les états d'âme et l'immense détresse de Nietzsche devinrent le creuset où sa volonté de connaissance prit enfin forme ; ce qui a surgi des flammes, c'est "l'œuvre complète de Nietzsche" ; la poésie y a plus de valeur que les vérités édictées [...] ¹¹⁹.

L'intellectuelle met de l'avant la marginalité de Nietzsche, du moins en son temps. Ce qui le distingue des autres, c'est l'importance qu'il accorde à ses états d'âme, à sa douleur et à ses malheurs – mais aussi à ceux des autres : « Ma chère Lou », lui écrivait-il le 16 septembre 1882, « Votre idée de ramener les systèmes philosophiques aux actes

¹¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux. Fragments posthumes : Début 1880-printemps 1881*, trad. de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Gallimard, coll. Œuvres philosophiques complètes, 1970, p. 71.

¹¹⁹ Andreas-Salomé, *Ma vie, op. cit.*, p. 90-91.

personnels de leurs auteurs est vraiment l'idée d'une âme sœur : j'ai moi-même enseigné en ce sens l'histoire de la philosophie ancienne »¹²⁰. Dans la prétention des savants à l'universalité et à l'objectivité, Nietzsche – je le rappelle, lecteur de Schopenhauer – identifie le drame de l'histoire de la philosophie. Il appelle ainsi, dans toute son œuvre, à ce qu'on le contredise, appelle à ce qu'on découvre les failles de ce système qu'il revendique comme personnel, invite à ce qu'on y entre sans crainte, dans ces textes, qu'on les démonte et les remonte – c'est la parenté entre la littérature et la philosophie qui est affirmée. Le fait qu'il faille *écrire* la philosophie, pour Nietzsche, le rapproche des écrivains, des littéraires, de la fiction, et en revenant sur sa première publication, *La Naissance de la tragédie* en 1872, il constate : « Quel dommage que je n'aie pas osé dire en poète ce que j'avais à dire : j'en aurais peut-être été capable ! [...] »¹²¹. Pour contredire cette vision idéaliste des intellectuels, Nietzsche invente le philosophe-artiste, le philosophe-médecin, le philosophe-créateur. Dans *Le Gai savoir* (1881-1887), il appelle une nouvelle génération : « Mais ce qui fait défaut, c'est une nouvelle justice ! Et un nouveau mot d'ordre ! Et de nouveaux philosophes ! [...] », et renchérit dans *Par delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir* (1886), en rêvant d'une filiation éclatée :

On doit encore attendre pour cela l'arrivée d'une nouvelle espèce de philosophes, qui soient dotés d'un goût et d'un penchant autres, inverses de ceux qui ont existé jusqu'à aujourd'hui – et des philosophes du

¹²⁰ Friedrich Nietzsche à Lou von Salomé à Stibbe, Leipzig, le 16 septembre 1882, dans Nietzsche, Rée et Salomé, *op. cit.*, p. 304. En effet, le séminaire donné par Nietzsche sur Platon et auquel il fait référence dans ce passage de la lettre a récemment été traduit en français et publié par Les Belles Lettres en 2019 dans la collection des Écrits Philologiques. Nietzsche y fait le pari de « [...] traduire l'écrivain Platon en l'homme Platon », considérant que « Dans les investigations de ce genre, on vise soit la philosophie, soit le philosophe : nous voulons ce dernier cas : l'homme, encore plus remarquable que ses livres », p. 78.

¹²¹ Friedrich Nietzsche, « Essai d'autocritique », *La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes – Automne 1869 – Printemps 1872*, trad. de l'allemand par M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, coll. Œuvres philosophiques complètes, 1977, p. 28.

dangereux peut-être à tous les sens du terme. – Et je le dis de la manière la plus sérieuse : je vois se lever de tels philosophes nouveaux¹²²,

sans envisager que ces nouveaux philosophes seront des femmes, des personnes queers, les nouveaux philosophes seront entre autres choses des « êtres socialement impossibles, illisibles, irréels et illégitimes », tel que l'écrit Judith Butler dans *Ces corps qui comptent* (1996).

Pour Jacques Derrida dans les *Politiques de l'amitié* (1994), cet appel de Nietzsche aux philosophes d'un nouveau genre est une façon de faire advenir l'avenir, « Mais pour pouvoir le dire, il faut au signataire présumé qu'ils soient déjà venus, les philosophes nouveaux, du côté où ça s'écrit, où nous (Nietzsche et les siens) écrivons »¹²³. Les philosophes qui viendront sont les amis de la solitude, ils font partie d'une communauté anachronique qui les attend et les appelle tout à la fois. « Des amis tout autre, des amis inaccessibles, des amis seuls parce qu'incomparables et sans commune mesure, sans réciprocité, sans égalité. [...] »¹²⁴. Cette lecture de Nietzsche, comme un philosophe *en attente* perpétuelle et inguérissable d'autres philosophes, me vient en partie d'Avital Ronell :

Dans *Le Gai savoir et Humain, trop humain*, Nietzsche écrit sur les philosophes de l'avenir [...]. Il les appelle une neue Gattung von Philosophen, ce qui a été traduit par « une nouvelle espèce de philosophes », or Gattung est plus stimulant qu'espèce, dans la mesure où il implique aussi bien le sexe que le genre, les deux genres du genre [...]. Nietzsche ne décide pas ici du genre du philosophe de l'avenir, ce qui motive en partie sa pluralisation du philosophe. [...] Pour ce que

¹²² Nietzsche, *Par delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 627.

¹²³ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, p. 53.

¹²⁴ *Ibid.*

nous en savons à ce stade, les futurs philosophes pourraient bien être une bande de femmes, ou peut-être préfigurent-ils à la manière approximative d'une ébauche, d'un essai en laboratoire, le "transhumain" qui en aucune façon n'efface le féminin¹²⁵.

Oui, et arriveront les Butler, Preciado, Bourcier, etc. Mais contre qui ? Qui doivent remplacer ces nouvelles figures pensantes ? Pour Nietzsche, cette objectivité désirée par les sciences humaines est un masque dangereux, une mascarade où sont travestis les besoins physiologiques du corps, « et je me suis demandé assez souvent », écrit-il dans la préface à la deuxième édition du *Gai savoir*, « si, tout compte fait, la philosophie jusqu'alors n'aurait pas été uniquement une exégèse du corps et un malentendu à propos du corps [...] »¹²⁶. Dans le rejet métaphysique de la corporalité comme forme d'accès à une forme de savoir, Nietzsche diagnostique quelque chose de l'ordre de la blessure, de la plaie ouverte, chez ces idéalistes, comme Socrate ou Platon : « La condamnation de l'art, volontaire brutale et absolue », écrit le philosophe dans « Socrate et la tragédie »,

a chez Platon quelque chose de pathologique. Lui qui ne s'est élevé à cette pensée qu'en combattant farouchement sa propre chair, lui qui, pour plaire à Socrate, a foulé aux pieds sa nature profondément artistique, montre par l'âpreté de ses jugements que la profonde blessure de son être n'est pas encore cicatrisée¹²⁷.

¹²⁵ Avital Ronell, *American Philo. Entretiens avec Anne Dufourmantelle*, Paris, Stock, 2006, p. 132.

¹²⁶ Nietzsche, « Préface à la deuxième édition », *Le gai savoir*, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1982, p. 24.

¹²⁷ Nietzsche, « Socrate et la tragédie », dans *Écrits posthumes : 1870-1873*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Backes, Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. Œuvres philosophiques complètes, 1975, p. 41.

En niant les possibilités épistémologiques du corps, Platon entre dans le piège socratique. Et la figure qu'il vénère, dit Nietzsche, sera désormais celle du Socrate mourant, lequel, délivré de son corps, voit enfin son âme pénétrer le monde des idées :

Il entra dans la mort avec le calme qui fut le sien lorsque, selon Platon, dernier de tous les buveurs, il quitta le banquet dans la première lueur de l'aube [...]. Socrate mourant devient l'idéal nouveau, encore jamais vu, de l'élite des jeunes Grecs. Platon surtout, le type même du jeune grec, se prosterna au pied de cette image avec toute la ferveur de son âme exaltée¹²⁸.

On comprend bien, à la lecture de ces dernières citations, la place qu'occupe l'art dans la cosmographie nietzschéenne : pour être un philosophe *idéal*, il aura fallu que Platon renonce à la poésie, brûle ses tragédies, dans l'objectif de répondre aux exigences socratiques. En plaçant l'art au cœur de la vie, et la vie au cœur de la philosophie, Nietzsche révolutionne la fonction de la pensée depuis Socrate et se voue entièrement au subjectif, au corps, au personnel, comme formes légitimes d'accès à la connaissance. Sans corps, de toute façon – et comme le répétait Schopenhauer – on ne peut même pas penser.

Alors le philosophe ne serait que cela, un *corps*, médecin-créateur, devant poser des diagnostics sur la civilisation. Il y a une primauté de la *personne* dans la vision qu'a Nietzsche des philosophes : « En effet, pourvu que l'on soit une personne on a nécessairement la philosophie de sa propre personne [...] », écrit-il dans *Le Gai savoir*. Il marque néanmoins une différence :

Chez l'un ce sont ses manques qui se mettent à philosopher [...], sa philosophie est une nécessité, en tant que solution, apaisement, médicament, délivrance [...] et peut-être les penseurs de l'histoire sont-ils

¹²⁸ Nietzsche, « Socrate et la tragédie », *op. cit.*, p. 41.

prépondérants dans l'histoire de la philosophie : que deviendra la pensée elle-même, soumise à la pression de la maladie ?¹²⁹

Voici le trou à combler par les nouveaux philosophes : dirigeons-nous vers les sens et les affects, pas comme ces vieux penseurs démodés que Nietzsche n'en peut plus d'entendre, de lire, ce « type idéal et universel » : « Jadis les philosophes craignaient les sens... “De la cire dans les oreilles”, c'était là, jadis, presque la condition préalable au fait de philosopher : un authentique philosophe n'avait plus d'oreilles pour la vie [...] »¹³⁰. Pire encore : « Ces anciens philosophes étaient sans cœur : philosopher consistait toujours en une sorte de vampirisme »¹³¹. Des vampires, ces vieux penseurs ! Et approchez-vous, dit Nietzsche, approchez-vous de leur crâne que vous remarquerez qu'y gît « quelque sangsue restée longtemps cachée, qui commence par s'attaquer aux sens et pour finir ne garde et ne laisse subsister que des os, que du claquement [...] »¹³². La sangsue, métaphore gluante, retire la chair, la matière, et ne laisse que le sec, les os...

Dans le *Livre du philosophe*, Nietzsche renchérit sur l'importance fondamentale du couple Philosophie et Art. Ils doivent toujours être ensemble, sinon le pire est à venir, la maladie est à surgir – elle surgira quand même, fatalité nietzschéenne – « Le philosophe doit reconnaître ce qui fait besoin et l'artiste doit le créer. Le philosophe doit sympathiser avec la douleur universelle : comme les anciens philosophes grecs, chacun exprime une détresse : là, dans cette lacune, il insère son système. Il construit

¹²⁹ Nietzsche, *Le Gai savoir*, *op. cit.*, p. 22-23.

¹³⁰ Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. de l'allemand par Patrick Wotling, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 280-281.

¹³¹ *Ibid.*, p. 280-281.

¹³² *Ibid.*, p. 281.

son monde dans cette lacune »¹³³. Comme le médecin, le philosophe a la tâche d'identifier une anomalie, un manque, une chose à fixer, à combler, et ce trou le remplir, le panser d'une pensée, d'un médicament, d'un système : « J'en suis encore à attendre la venue d'un philosophe médecin [...] », écrit-il dans *Le Gai savoir*, « dont la tâche consisterait à étudier le problème de la santé globale d'un peuple, d'une époque, d'une race, de l'humanité [...] »¹³⁴. Dans ces creux, la philosophie se glisse, se faufile. Elle peut prévoir la coupure, l'ouverture à venir, le mal à guérir. Elle peut être en retard ou en avance. La maladie traverse l'œuvre de Nietzsche, sous toutes ses formes et jusque dans la forme. Ses contemporains déjà le remarquaient, telle que Lou Andreas-Salomé, dans son autobiographie. Se rappelant les rencontres de la trinité intellectuelle qu'elle forme pendant quelques années avec Nietzsche et le poète Paul Rée (1849-1901), elle se souvient : « Dans ce genre de réunions, Nietzsche et Rée exprimaient exactement les mêmes idées [...]. Paul Rée avait personnellement toujours préféré s'exprimer par aphorismes – forme d'expression que Nietzsche avait été contraint d'utiliser *à cause de sa maladie et de son mode de vie* [...] »¹³⁵.

Le style de Nietzsche, tel que le dit Evelyne Grossman dans *La créativité de la crise*, est une corde tendue sur le vide : « L'aphorisme chez Nietzsche rompt les habitudes de penser, il brise le cours ordinaire de la logique et de la syntaxe [...] »¹³⁶. L'aphorisme nietzschéen creuse la surface du texte, et en creusant interrompt le rythme de la lecture,

¹³³ Nietzsche, *Le livre du philosophe. Études théorétiques*, présentation et trad. de l'allemand par Angèle Kremer-Marietti, Paris, GF Flammarion, 1991 [1961], p. 43.

¹³⁴ Nietzsche, *Le gai savoir*, paragraphe 2.

¹³⁵ Lou Andreas-Salomé, *Ma vie, op. cit.*, p. 84. Je souligne.

¹³⁶ Evelyne Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, 2020, p. 110.

gâche la continuité de la prose, vient scier en deux et en trois et en quatre les idées contradictoires de la philosophie nietzschéenne – ce labyrinthe infâme qui connaît de très près le mensonge, la contradiction et la fiction.

3.2 D'un corps à l'autre : la « survivance » nietzschéenne

Il me paraît utile à présent d'explorer la possibilité d'un Nietzsche warburgien. Pour faire vivre la survivance en dehors des écrits de Warburg, en dehors de sa figure, je propose de la chercher, de l'inventer dans la philosophie de Nietzsche. J'en arrive à déduire que la survivance, lorsqu'on la transporte chez Nietzsche, aboutit dans les méandres d'une subjectivité démantelée, d'un sujet-philosophe qui – bien qu'il semble s'étendre dans l'analyse de types multiples – ne fait que se chercher *lui-même*, ce qui pourrait aider à mieux cadrer la survivance warburgienne. Le *Nachleben*, chez Nietzsche, est intéressant dans la mesure où la survivance des formes se produit dans son œuvre de manière subjective, dans les corps, elle est matérielle et physiologique : dans le corps des poètes, des musiciens, des compositeurs – dans ces corps survivent des genres, des styles, des écritures, la force tremblante des affects. La survivance nietzschéenne n'est pas exclusivement formelle, elle est matérielle, je le répète, elle passe d'un créateur à un autre, d'une vague historique à une autre – et ce qui survit, ce qui voyage, ce ne sont pas les motifs des drapés, pas non plus l'iconographie, pas le geste délicat des doigts d'une main, non, ce sont les « idées », les « pensées », lesquelles varient littéralement selon les corps – d'artistes, de philosophes, d'intellectuels, de poètes – et les époques : « L'agonie de la tragédie », lit-on dans *La Naissance de la tragédie*, « c'est Euripide [...]. C'est en lui que survécut la forme dégénérée de la tragédie, comme un rappel de sa mort infiniment douloureuse et

violente »¹³⁷. Comme je l'ai brièvement évoqué avec Schopenhauer, l'impulsion de la volonté (tragique pour Nietzsche) ne peut pas mourir, elle comble toujours ses « manques » avec de nouveaux objets, et c'est pour cette raison que Nietzsche associe la mort de la tragédie à la naissance de l'« homme théorique », figure en laquelle se ramifie une fragmentation nouvelle de la Volonté (au moment où il écrit *La Naissance de la tragédie*, que je citai juste avant, Nietzsche est encore très influencé par l'univers conceptuel de Schopenhauer).

À la lecture d'*Ecce Homo*, cependant, on saisit l'importance moindre qu'il faut accorder à ces matérialisations provisoires du tragique, à ces survivances épuisées qu'il fait passer d'une figure à une autre : tout ce temps, de *La Naissance de la tragédie* à l'*Ecce Homo*, Nietzsche se cherchait, revêtait dans le secret de ses nuits noires tous ces masques de manière à se constituer, finalement, comme philosophe : une boule de dynamite, une explosion à venir ; « Les types auxquels il s'identifie », écrit la philosophe Sarah Kofman dans *Explosion I*, « sont des fictions nécessaires qui doivent davantage à ce que Nietzsche est ou sera qu'à ceux qu'ils sont censé figurer, et ils aident mieux à comprendre qui il est ou sera qu'à les saisir eux-mêmes »¹³⁸. Kofman défend que dans les œuvres de Nietzsche, le sujet philosophique et le sujet de l'écriture ne sont qu'un, bien qu'il affirme le contraire : « Je suis une chose, mes écrits en sont une autre »¹³⁹ – idée que je reprends ici. Alors le sujet Nietzsche part à la recherche de son identité à travers l'exploration de mille corps. Socrate, Platon, Dionysos, Apollon, Lou, Paul Rée, Wagner, Strauss, Kleist. Tout le monde, n'importe qui, sont des peaux

¹³⁷ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 73.

¹³⁸ Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁹ Nietzsche, *Ecce Homo*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1239.

que Nietzsche arbore littérairement pour mieux définir ses propres contours, et finalement l'*Ecce Homo* révèle l'impossibilité de la ligne : le corps de Nietzsche déborde et sa subjectivité finit par se définir dans ces lambeaux identitaires gisant sur l'histoire de la philosophie. « J'ai aussi été pendu à la croix », écrit le philosophe, « Je suis celui qui n'est ni mort ni vivant ; ni ombre ni corps ; ni élu ni damné ; ni historique ni fabuleux [...] ; je me suis vu enfant, homme, femme, tour à tour, mourant comme les autres par hasard ou par destinée [...] »¹⁴⁰. L'*Ecce Homo*, que l'on a depuis lu comme le texte le plus fou de Nietzsche, parfois même de la philosophie occidentale entière, est une sorte de pendant au *Rituel du Serpent*, comme les *Mémoires d'un névropathe* de Schreber : devant l'impossibilité de comprendre ce texte dans les grilles d'analyse traditionnelles et académiques, nous en avons fait un testament de folie dans certains cas, dans d'autres avons-nous tenté de le sauver de celle-ci (pensons au *Nietzsche* de Martin Heidegger) – et devant le confort de cette classification avons-nous refusé d'y entendre la posture d'un sujet qui revendique justement de ne pas en être un :

Ecce Homo a pu passer pour un texte « fou » à cause surtout de ce ton si singulier, éclatant, foudroyant, jubilatoire, insupportable à l'homme moral qui se prend au sérieux, parce qu'un tel texte rompt avec le ton « convenu » et convenable, avec toutes les habitudes de modestie et de réserve qu'adoptent en général ceux qui parlent d'eux-mêmes à la « première personne », comme si la pudeur observée devait compenser l'audace de s'exhiber en personne¹⁴¹.

Nietzsche, fidèle à lui-même, travaille la construction physiologique et psychique du penseur à travers le prisme de la fiction, et l'éclatement de son identité a quelque chose d'informe. Il ne fait plus la différence entre lui et les autres, et c'est bien son corps qui

¹⁴⁰ Nietzsche cite dans *ibid.*, p. 27.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

est en jeu, la seule « preuve » qui lui reste de son individualité et de ses frontières. Et elle ne le convainc pas. Le dionysiaque de *La Naissance de la tragédie* murmure déjà cette identité démantelée et rapiécée : le cri strident de Dionysos ne loge pas, je crois, dans les éléments formels, dans un *Nachleben* warburgien de motifs et de formes (le chaos d'une peinture, les envolées sanguinaires d'une autre, les représentations explicites du Dieu), mais dans l'abolition des limites matérielles : des genres, des corps : le dionysiaque est monstrueux, et l'apollinien l'empêche d'advenir, au sens du philosophe Judith Jack Halberstam, tel qu'il le théorise dans l'ouvrage *Skin Shows* (1995) :

Skin houses the body and it is figured in Gothic as the ultimate boundary, the material that divides the inside from the outside. The vampire will puncture and mark the skin with his fangs, Mr. Hyde will covet white skin, Dorian Gray will desire his own canvas, Buffalo Bill will covet female skin, Leatherface will wear his victim's skin as a trophy and recycle his flesh as food. Slowly but surely the outside becomes the inside and the hide no longer conceals or contains, it offers itself up as text, as body, as monster. The Gothic text, whether novel or film, plays out an elaborate skin show¹⁴².

Voyez comment, déjà dans *La Naissance de la tragédie*, commençait à se développer cette idée de l'abjection, du corps ouvert et découvert, comme constitutive de l'identité : proposant une analogie entre l'homme dionysiaque et Hamlet, Nietzsche écrit :

Car l'extase dionysiaque qui détruit les limites et les frontières de l'existence contient aussi longtemps qu'elle dure, un élément léthargique où vient s'engloutir tout ce qui a été personnellement vécu dans le passé [...]. En ce sens, l'homme dionysiaque s'apparente à Hamlet. L'un comme l'autre, en effet, ont, une fois,

¹⁴² Judith Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham / London, Duke University Press, 1995, p. 7.

jeté un vrai regard au fond de l'essence des choses, tous deux ont vu, et ils n'ont plus désormais que dégoût pour l'action [...] ¹⁴³.

Nous n'avons accès au dionysiaque qu'une seule fois. Une fois suffit à être écœuré, dégoûté par la vision qu'il nous procure : et l'abjection opère, j'ai besoin de l'apollinien, de la « belle apparence » qui rendra le souvenir de cette vision supportable. Mettre du corps dans la philosophie, dans la survivance nietzschéenne-warburgienne, fait de l'opposition entre Apollon et Dionysos un skin show, qu'on peut comparer à la dynamique des personnages du slasher *Texas Massacre 2* : « *In Chainsaw 2* », écrit Halberstam,

the relationship between these two characters [Leatherface et Marilyn Burns, la « screaming girl »] focuses the change in positionality of victimhood, power, monstrosity, violence, and desire within Gothic splatter films. In a series of showdowns [...] between Leatherface and Stretch, attack turns into romance as they circle each other in a crazy dance of flesh and desire [...] ¹⁴⁴.

Le conflit entre Apollon et Dionysos, entre la violence, l'enfantement, le refoulement, le meurtre, la mort, la vie, est comme un slasher, une danse mortifère, macabre, une envolée où l'un survit sur l'autre selon les époques, mais toujours se rematérialise et se fait renaître, dans différents objets, dans différents corps, dans différents motifs. Chez Warburg, comme chez Nietzsche. L'union demeure. Les dangers se multiplient. Et les possibles implications de ces systèmes-monstres qui font système dans leurs écarts et leurs excès sont évoqués par Grossman avec pertinence dans *La créativité de la crise* :

On comprend aisément les risques de malentendu, voire de contresens pris par une telle pensée s'effondant, cultivant en elle-même la crise du sens et de

¹⁴³ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁴ Halberstam, *Skin Shows*, *op. cit.*, p. 151.

l'identité. Les contresens et les manipulations de la pensée de Nietzsche furent massifs, comme l'on sait. Peu d'œuvres sans doute furent aussi trahies, figées en préceptes ineptes [...], sans parler des falsifications posthumes de ses archives ou des utilisations de son œuvres à des fins de propagande par les nazis¹⁴⁵.

La cohérence de Nietzsche, il semble, loge dans son incohérence. Du fait de sa subjectivité instable, qui est au cœur de son écriture, la circulation est ardue. Mais on circule : et ce mouvement – de lecture, de pensée, d'interprétation – suffit à vivre la philosophie nietzschéenne, ce théâtre de personnages, cette boîte à costumes.

3.3 Nietzsche et Preciado : pensées médicamentées et savoirs pathologiques

En son temps, Nietzsche invente les modalités d'une nouvelle manière d'*être*, une nouvelle manière de subjectiver, de penser, de se projeter dans la pensée et dans l'écriture. Pour Michel Foucault, même, la figure de Nietzsche marque le moment exact où celui et celle qui philosophe peut assumer de *peut-être* être fou ou folle : jusqu'à Nietzsche, Foucault rappelle que l'intellectuel « ne peut pas être fou et ne peut pas avoir peur de le devenir »¹⁴⁶. Warburg évolue dans ce contexte transitoire au niveau des subjectivités, des sujets-pensants. L'identité confuse de Nietzsche ouvre la voie à plusieurs types de figures intellectuelles, qui s'incarneront éventuellement dans des corps-philosophiques marginaux, mais tout aussi érudits. Paul B. Preciado, un philosophe trans reconnu, entre autres, pour son apport aux études queer, est exemplaire en partie, pour moi, de ce que Nietzsche appelle dans son œuvre. Attention : je ne veux pas aller contre Preciado en affirmant cela, lui qui considère Nietzsche comme un « patriarche de l'hétérophilosophie » qui aurait *inventé* le féminin comme

¹⁴⁵ Grossman, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴⁶ Michel Foucault, « Folie, littérature, société », *Dits et écrits, I*, Paris, Gallimard, 1992, p. 113.

un lieu de non-savoir, de simulacre et de mensonge¹⁴⁷. « Je pense », dit Preciado à ce sujet, « qu'il serait plus approprié de parler d'hyperconscience [...]. Cette connaissance du désir avant qu'il deviennent détectable comme érection ouvre la possibilité du sexe comme fiction, comme virtualité »¹⁴⁸. C'est pourquoi je crois qu'il faut interpréter, ou envisager, les liens entre Preciado et Nietzsche de manière anachronique, c'est-à-dire en revenant vers Nietzsche plutôt qu'en allant vers Preciado. Cette voie d'accès éveille autrement les corps présents partout chez Nietzsche, et aussi chez Warburg.

Il convient toutefois de passer brièvement par les travaux de Judith Butler. Celle qui publie, en 1990, le célèbre *Gender Trouble*, renchérit trois ans plus tard avec l'ouvrage *Bodies that matters*, un livre où elle propose de répondre aux critiques adressées à son premier livre. En effet, à la lecture de *Gender Trouble*, certaines critiques lui reprochent d'avoir évacué de son argumentaire la matérialité du corps, laquelle est envisagée par plusieurs détracteurs de la pensée queer comme la « vérité » du genre. Dans *Ces corps qui comptent*, Butler repense donc la matérialité comme un « effet du pouvoir, comme l'effet le plus productif du pouvoir »¹⁴⁹ : pour Butler, la « matière » sur laquelle nous construisons des identités genrées et sexuées n'est pas un « site ou une surface », mais un « processus de matérialisation qui, au fil du temps, se stabilise et produit l'effet de frontière, de fixité et de surface que nous appelons matière »¹⁵⁰. Elle considère, sans

¹⁴⁷ Preciado, *Testo-Junkie*, p. 198-199.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴⁹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009, p. 16.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

surprise, que le corps n'existe pas sans langage, ainsi en est-il de la matérialité de la chair. Il faut

comprendre le psychisme comme ce qui constitue le mode selon lequel le corps est donné, la condition et la délimitation de cette donation. [...] Il doit être possible de reconnaître et d'affirmer tout un ensemble de « matérialités » qui se rapportent au corps, tout ce qui est signifié par les domaines de la biologie, de l'anatomie, de la physiologie de la composition chimique et hormonale, de la maladie, de l'âge, du poids, du métabolisme, de la vie et de la mort. Rien de tout cela ne peut être nié. Mais l'incontestabilité de ces « matérialités » ne détermine absolument pas ce que cela signifie que de les affirmer, soit : quelles matrices d'interprétation conditionnent, permettent et limitent cette affirmations nécessaire¹⁵¹.

À partir de Freud et de l'article « Le moi et le ça », Butler mène une réflexion sur les liens qui perdurent entre la souffrance et la corporéité : c'est en effet dans ces états limites, ainsi que dans la sexualité, que je prends conscience que j'ai un corps, seulement dans ces états limites que mon corps me procure des sensations qui me « prouvent » ma matière. Je sais que j'ai un corps quand il ressent malgré moi – moi comme ce qui pense, et il n'est pas possible, avec Butler, d'envisager comme des choses séparées les données du psychique et du physique : il n'existe rien comme un corps antérieur au discours, tel que l'écrit aussi Sam Bourcier :

La corporalité ne saurait se limiter à ce que nous avons l'habitude d'isoler comme corps. Notre corps est un ensemble de frontières mouvantes et dûment policées, produites par des normes et des technologies de savoir-pouvoir (le normal et l'anormal, le vivant et le mort, le privé et le public, l'organique et le non-

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 108.

organique, l'humain et le non-humain, le propre et l'abject) et non plus selon l'axe intériorité/extérieur. Le corps ne pré-existe pas¹⁵².

Dans la théorie queer, la matérialité est forgée et anticipée par les discours qui constituent les sujets, et il n'y a aucune distinction entre le corps et l'esprit : « L'indissociabilité du psychique et du corporel », écrit Butler, « suggère que toute description du corps, y compris celles qui sont admises au sein du discours scientifique, prend place à travers la circulation et la validation d'un tel schéma imaginaire »¹⁵³. C'est pourquoi Preciado, après Butler, suggère aux personnes féministes d'ingérer ces hormones désormais au cœur de la théorie, exigeant que nous éprouvions – dans ce processus où le seul cobaye de ma pensée est mon propre corps – les médicaments (terme nietzschéen s'il en est) de notre pensée. Le corps du sujet pensant, un espace fondamentalement politique dans la philosophie de Preciado, devient un topos d'expérimentations potentiellement dangereuses, et c'est le pari qu'il lance : il exige, comme Nietzsche, que nous ayons l'audace d'écrire avec ce que nous sommes, d'écrire sur ce que nous fûmes, de comprendre dans la chair ce que nous mettons en mots, comme on le lit dans *Testo-Junkie* :

Ce principe autocobaye en tant que mode de production de savoir et de transformation politique banni des narrations dominantes de la philosophie contemporaine serait décisif dans la construction des pratiques et des discours du féminisme, des mouvements de libération des minorités sexuelles, raciales et politiques¹⁵⁴.

¹⁵² Marie-Hélène (Sam) Bourcier, *Queer zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Amsterdam, coll. « Poches », 2011, p. 165.

¹⁵³ Butler, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁴ Preciado, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, trad. de l'espagnol par l'auteur, Paris, Grasset, 2008, p. 301.

Rappelons le Nietzsche du *Gai savoir*, qui disait qu'« Un philosophe qui a traversé et ne cesse de traverser plusieurs états de santé, a passé par autant de philosophies : il ne saurait faire autrement que transfigurer chacun de ses états en la forme et en l'horizon les plus spirituels ; cet art de la transfiguration, voilà ce qu'est la philosophie »¹⁵⁵. L'idée principale de Preciado est elle-aussi près de la médecine. Il cite d'ailleurs le médecin Mikhaïl Boulgakov, qui écrivait en 1914 : « Il serait bon que le médecin ait la possibilité d'expérimenter sur lui-même un grand nombre de médicaments. De la sorte, il aura une idée distincte de leurs effets »¹⁵⁶. Cette prérogative, cette exigence, une fois ramenée dans la philosophie shootée de Preciado, a un sérieux arrière-goût nietzschéen.

Dans la préface aux *Queer Zones* de Sam Bourcier, Preciado cite cet extrait d'un entretien entre Michel Foucault et Gilles Deleuze :

Une théorie, c'est exactement comme une boîte à outils... Il faut que ça serve, il faut que ça fonctionne. Et pas pour soi-même. S'il n'y a pas de gens pour s'en servir, à commencer par le théoricien lui-même qui cesse alors d'être théoricien, c'est qu'elle ne vaut rien ou que le moment n'est pas venu... Traitez mon livre comme une paire de lunettes dirigée sur le dehors, eh bien, si elles ne vous vont pas, prenez-en d'autres, trouvez-vous-même votre appareil qui est forcément un appareil de combat¹⁵⁷.

Preciado raconte ensuite comment il s'est familiarisé avec la théorie de Sam Bourcier, comment il en a compris les implications et les modalités d'expression : « Ici, la critique queer des effets normatifs et excluants de l'identité "gay et lesbienne" est née

¹⁵⁵ Nietzsche, « Préface à la deuxième édition » *Le gai savoir*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 38.

¹⁵⁶ Mikhaïl Boulgakov cité dans Preciado, *Testo-Junkie*, op. cit., p. 301.

¹⁵⁷ Gilles Deleuze en conversation avec Michel Foucault, cité dans la préface de Preciado à l'ouvrage Sam Bourcier, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Amsterdam, 2018, p. 11.

de la revendication de la prise en compte des différents ‘autres’, des placés en dehors, des ‘‘intersections’’ identitaires (les lesbiennes, les chicana, les pédés cuir, etc) [...] »¹⁵⁸. Preciado célèbre la manière qu’a Bourcier de théoriser en étant « *in your face* », comme il dit. « La queerisation des maîtres de la philosophie française entreprise par les divas et les playgays américains a eu un prix. Elle s’est traduite par un abandon, entre beaucoup d’autres choses, du côté impur, trash, de la prolifération queer »¹⁵⁹. J’aime imaginer Nietzsche, Schopenhauer et Freud comme les descendants de ces intellectuel.le.x.s. J’aime croire que Preciado et Bourcier et Butler sont leurs « parents symboliques » : ils nous apprennent à les lire, nous permettent aujourd’hui de creuser ces textes, de les lire contre eux-mêmes, de les choquer avec des notions qui n’ont rien à voir avec leur époque. Ce que certains qualifient d’« anachronisme » m’apparaît comme un destin fabuleux. Et puis, ce n’est pas si fou, souvenez-vous du désir qu’avait Nietzsche, qui se demandait toujours pourquoi la philosophie n’avait pas une portée plus physiologique, plus tragique, plus réelle ! Un effet qu’elle eût entre autres, en son temps, sur le poète Heinrich von Kleist, qui aux lendemains de sa lecture d’Emmanuel Kant déclenche ce qu’on a appelé la *Kant-Krise* – au terme de laquelle il s’enlève la vie : Nietzsche trouve cette mort douloureusement belle : « Quand donc les hommes éprouveront-ils de nouveau de la sorte des sentiments naturels comme ceux qu’éprouva Kleist, quand sauront-ils mesurer de nouveau le sens d’une philosophie à l’étiage de leur tréfonds le plus sacré ? »¹⁶⁰. C’est maintenant !

¹⁵⁸ Preciado, « Préface », dans *ibid*, p. 13.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁰ Nietzsche, « Schopenhauer éducateur », dans *Considérations inactuelles III et IV*, Paris, Gallimard, 1988, p. 24.

CHAPITRE IV

INFORMES SUBJECTIVITÉS : LES HISTORIENS SIMOGRAPHES ET LA SOLITUDE DE NIETZSCHE

Amis de la solitude, cela doit s'entendre de multiples façons : ils aiment la solitudes, ils appartiennent ensemble, et c'est leur ressemblance, au monde de la solitude, de l'isolement, de la singularité, de la non-appartenance. Mais dans ce monde singulier des singularités, ces amis jurés de la solitude sont des conjurés : ils sont appelés même à se conjurer par l'un des hérauts, ici celui qui dit je mais qui n'est pas nécessairement le premier, s'il est l'un des premiers, pour notre XXe siècle, à dire cette communauté sans communauté. (Jacques Derrida à propos de Nietzsche, *Politiques de l'amitié*, 1994).

4.1 Retour sur la subjectivité selon Paul B. Preciado

Il convient maintenant de revenir à Warburg, après avoir survolé une partie de l'œuvre de Nietzsche à la lumière de la philosophie de Paul B. Preciado. Ce dernier, nous l'avons vu au chapitre précédent, considère la subjectivité comme la « cicatrice qui, sur la multiplicité de ce que nous aurions pu être, laisse apparente la plaie de cette fracture »¹⁶¹. Preciado entrecoupe toutes ses réflexions théoriques de différents récits

¹⁶¹ Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus. Chroniques de la traversée*, Paris, Grasset, 2019, p. 24-25.

personnels : « Si le lecteur trouve ici, assemblés, sans solution de continuité, des réflexions philosophiques, récits de séances d'administration d'hormones et registres détaillés de pratiques sexuelles, c'est simplement parce que c'est le mode sur lequel se construit la subjectivité »¹⁶². En effet, Preciado met en acte dans ce livre un geste d'écriture cohérent avec ce qu'il défend d'un point de vue philosophique. En interrompant le développement de sa pensée par des récits de morts, par des descriptions de ses injections d'hormones et de testostérone, par des entrées de journaux intimes où il nous raconte ses fantasmes, ses désirs, sa vie sexuelle, Preciado libère en partie le refoulé de la philosophie, ce que Nietzsche appelait à gorge déployée dans certaines de ses œuvres, notamment au paragraphe 513 de *Humain, trop humain* : « LA VIE, FRUIT DE LA VIE. – L'homme a beau s'étendre tant qu'il veut par sa connaissance, s'apparaître aussi objectivement qu'il veut ; à la fin, il n'en retire toujours que sa propre biographie »¹⁶³. Et dans *Testo Junkie*, c'est l'histoire de l'invention du corps et des modes de subjectivités que Preciado revisite, lesquels sont modifiés et fortement influencés par les recherches scientifiques des différentes époques :

La formation de la société pharmacopornographique se caractérise par l'apparition, au milieu du XXe siècle, de deux nouveaux vecteurs de production de la subjectivité sexuelle. D'un côté, [...], l'introduction de la notion de "genre" comme dispositif technique, visuel et performatif de sexuation du corps, la réorganisation du système médico-juridique, éducatif et médiatique qui jusque-là articulait les notions de normalité et de perversion autour du binôme hétérosexualité/homosexualité et qui, à partir de ce moment, contempera la

¹⁶² Preciado, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶³ Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour les esprits libres. Tome II*, trad. de l'allemand par Anne-Marie Desrousseaux, Paris, Denoël/Gonthier, 1910, p. 158.

possibilité de modifier techniquement le corps de l'individu pour "fabriquer une âme" masculine ou féminine¹⁶⁴.

Le sujet moderne, « masculin » (les biohommes) ou « féminin » (les biofemmes), voit son corps être pris en charge par la science. Le maintien des altérités (les fous, les femmes, les gens qui ne sont pas blancs, les déviants sexuels, les hystériques, les sorcières) est fondamental à la survie du mode d'expression subjectif de l'« intellectuel », du « philosophe », du « scientifique » – qui repose exclusivement sur la construction d'un « anormal » servant ensuite à renforcer une appartenance à la norme, toujours porteuse, selon Michel Foucault, d'une « prétention de pouvoir »¹⁶⁵. Le sujet philosophique ou historien, en ce sens, s'invente lui-même comme objectivement neutre, et la maladie mentale de Warburg, un « détail » biographique que l'on pourrait être tenté d'écarter au premier abord, devient un élément non négligeable dans la production subjective de la réception de son œuvre au courant du dernier siècle. Warburg n'a commenté que brièvement sa condition psychitque, ou s'il le fit, ce n'est que rarement de manière à invalider la crédibilité des recherches « menées » alors qu'il est interné. Tout se joue dans la réception critique. « Une philosophie qui n'utilise pas son corps comme plateforme active de transformation techno-vitale tourne à vide », écrit Preciado, toujours dans *Testo-Junkie*. « Les idées ne suffisent pas. "L'art ne suffit pas". Le style ne suffit pas. La bonne intention ne suffit pas. La sympathie ne suffit pas. Toute philosophie est forcément autovivisection, quand

¹⁶⁴ Preciado, *Testo-Junkie*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶⁵ « La norme, ce n'est pas simplement, ce n'est même pas un principe d'intelligibilité ; c'est un élément à partir duquel un certain exercice du pouvoir se trouve fondé et légitimé », Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Seuil / Gallimard, coll. Hautes Études, 1999, p. 46.

ce n'est pas dissection de l'autre »¹⁶⁶. Pour le philosophe, et on reconnaît une rhétorique nietzschéenne, toute philosophie, en tant qu'elle est système, est « une pratique d'entaille de soi, d'incision dans la subjectivité. Quand l'amour de la vivisection échappe du corps propre et se dirige vers le corps d'autrui, le corps de la collectivité, le corps de la Terre, le corps de l'Univers, la philosophie devient politique »¹⁶⁷. Mon hypothèse est qu'Aby Warburg ouvre cette entaille, laissant grande ouverte une plaie béante où grouille le refoulé de l'histoire de l'art : la fiction, l'écriture, les désirs, les fantasmes, le sexe, le sujet en tant que corps.

4.2 *Ninfa* : Aby Warburg, le queer et les féminismes

Suivant ces idées, il est intéressant de mentionner que Paul B. Preciado est le premier philosophe qui a, à ma connaissance, parlé de Warburg d'un point de vue queer. L'article de Margaret Iversen, que je mentionnais plus tôt dans le mémoire, est l'une des seules références connue dans laquelle on explore les liens entre le féminisme et Warburg. Ce dernier, publié en 1993, est néanmoins un peu daté, faisant de Warburg un penseur « proto-féministe », ce qui est difficile à défendre considérant l'absence de commentaires de l'historien sur le sujet. En effet, on pourrait facilement argumenter le contraire en insistant sur l'essentialisation du féminin qu'il mène dans son œuvre : il dresse un portrait de la nymphe comme figure féminine mystérieuse, passagère – ce qui rejoue des stéréotypes essentialisant sur un « féminin » qui n'a plus grand-chose à voir avec notre compréhension actuelle des constructions de genres et de sexes. Warburg était fasciné, voire obsédé, par la figure de la nymphe, et cette obsession

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 307.

dépassait largement le cadre de ses recherches académiques. « Qui est-elle ? D'où vient-elle ? L'ai-je rencontrée auparavant ? [...] », se demandait-t-il... Plusieurs des planches de l'Atlas Mnemosyne, on s'en doute, leur sont consacrées. Leur première apparition explicite est à la planche 41, mais elles sont déguisées en sorcières : « Pathos de l'anéantissement / Victime sacrificielle / Nymphé comme sorcière / Libération du pathos »¹⁶⁸, écrit Warburg à titre de description. On trouve sur cette planche différentes scènes de la vie de Médée, des extraits de manuscrits de John Lydgate, des dessins de sorcières attribués à Filippino Lippi, mais aussi une gravure de Georg Pencz intitulée « Jésus entouré de petits enfants » et une petite peinture montrant Orphée qui charme des animaux. La nymphe-sorcière, la nymphe cachée, clandestine, drapée, passante, agit pour Warburg comme une forme du pathos hybride qui évoque en un coup d'œil le conflit entre les formes apolliniennes et les formes dionysiaques, mais elle l'approche *lui* en tant que sujet, du même coup, et le rend presque amoureux, si l'on s'en remet au discours qu'il utilise pour la décrire dans ses journaux. La *Ninfa* a aussi une valeur psychologique, elle est une sorcière qui bondit dans le temps, nymphe magique de laquelle il ne pourra se déprendre. Pour Gertrud Bing, la *Ninfa* aura eu dans le travail de l'historien une place particulière : « C'est en se penchant sur la *Ninfa* que Warburg inaugure sa manière singulière *d'extraire une figure de son contexte formel* [...] »¹⁶⁹.

L'obsession de Warburg pour les nymphes a été récupérée par Georges Didi-Huberman qui publie, en 1980, son *Invention de l'hystérie*, un ouvrage issu de sa thèse de doctorat et dans lequel il reprend les impératifs de la méthode warburgienne pour identifier, dans l'univers iconographique du monde psychiatrique de Jean-Martin Charcot, des

¹⁶⁸ Planche 41, Warburg, Atlas Mnemosyne (version poche), *op. cit.*, p. 144-145. Je souligne.

¹⁶⁹ Gertrud Bing, *Fragments sur Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 165.

gestes similaires aux nymphes et aux ménades telles que les fantasmait Warburg. Racontant à nouveau la « descente aux enfers » de l'éminent psychiatre Charcot parmi les « folles de la Salpêtrière », comme il les appelle, Didi-Huberman tente de montrer que cette redécouverte de l'hystérie s'est faite selon des modalités qui ont tout à voir avec l'histoire de l'art : ce pan de l'histoire de la médecine n'était qu'un théâtre, et Charcot n'aurait que redécouvert des « nymphes démoniaques » en survivance¹⁷⁰. Ce projet est entrepris par Didi-Huberman après que son directeur de thèse, Hubert Damisch, ne lui ait refusé sa première idée, qui consistait en une analyse des formules de pathos dans les œuvres de Goya¹⁷¹. Il faut remarquer combien le ton de Didi-Huberman quand il écrit sur ces « folles » est près de Warburg quand il rêvasse à sa nymphe, et que je citais ci-haut :

« Voici la folle ». Voici la folle qui passe en dansant, tandis qu'elle se rappelle vaguement quelque chose. Les enfants la poursuivent à coup de pierres, comme si c'était un merle. Les hommes la poursuivent du regard. [...] Elle a laissé un soulier en chemin, et ne s'en aperçoit pas. [...] Son visage ne ressemble plus au visage humain [...] et elle lance des éclats de rire comme l'hyène. [...] Sa robe, percée en plus d'un endroit, exécute des mouvements saccadés autour de ses jambes osseuses et pleines de boue. Elle va devant soi, comme la feuille du peuplier, emportée, elle, sa jeunesse, ses illusions et son bonheur passé, qu'elle revoit par le tourbillon des facultés inconscientes. [...] Pourquoi se prend-on

¹⁷⁰ Voir à ce sujet l'ouvrage Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Le démoniaque dans l'art, suivi de La foi qui guérit*, introduction de Pierre Fédida et postface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 1984 [1887]. Dans une démarche médicale, Charcot justifie ses interventions scientifiques avec les œuvres des possédés des siècles précédents. On y comprend que la « preuve » de l'hystérie est autoréférentielle, elle fonctionne comme un cercle vicieux et misogyne, et n'est qu'une imitation forcée des désirs de Charcot.

¹⁷¹ « Mes soucis de jeune chercheur m'avaient d'abord orienté vers certaines formes corporelles de la transgression, puis vers un projet sur les formes du pathos chez Goya : vers ces bouches ouvertes et bouchées en même temps, vers ces cris remplis de peinture goudronneuse, vers ces corps enlisés qui se débattent avec impuissance et fureur. Quand Hubert Damisch eut refusé – pour des raisons qui me sont encore obscures – l'orientation d'une telle recherche, je demeurai un temps désœuvré, sans recours [...] », Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 2014 [1980], p. 368.

quand même à penser qu'elle est belle ? La folle ne fait aucun reproche, elle est trop fière pour se plaindre, et mourra, sans avoir révélé son secret à ceux qui s'intéressent à elle [...] Les hommes la poursuivent du regard¹⁷².

Les nymphes : des femmes, des folles, qui passent. Dans la vie et dans les arts. Des femmes qui passent mais ne pensent pas. Et Didi-Huberman renchérit sans arrêt sur cette idée, notamment dans sa série des *Ninfa* : « Les grands séismes de l'histoire approchaient. Mais il y eut des nymphes : de belles apparitions drapées, venues d'on ne sait où, marchant dans le vent, toujours émouvantes, pas toujours très sages, presque toujours érotiques, inquiétantes quelquefois »¹⁷³. Cette lecture didi-hubermanienne de cette grande thématique warburgienne ne fait pas état de ce que *pourrait* être la récupération féministe ou queer de Warburg, elle fait plutôt état du contraire.

Heureusement, des contre-lectures comme celle de Preciado existent, et nous donnent l'occasion de laisser vivre autrement la théorie warburgienne. Réécrivant une histoire de la médecine, comme je le disais précédemment, Preciado, dans *Testo Junkie*, effectue un détour par le *Nachleben* warburgien. Son approche de l'histoire est issue de ce qu'on pourrait lire comme un heureux mélange entre les postures warburgienne sur la connaissance et nietzschéenne sur la corporalité : Preciado ajoute à l'atlas Mnémosyne une énième planche que personne n'aurait pu anticiper. Il constate en effet une parenté troublante entre les plaquettes de pilules contraceptives modernes et le

¹⁷² *Ibid.*, p. 95.

¹⁷³ Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, coll. Art et artistes, 2002, p. 7. On mentionne également la *Ninfa profunda. Essai sur le drapé tourmente* (2017), qui se consacre à l'œuvre littéraire et artistique de Victor Hugo, et la *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir* (2015), où Didi-Huberman se consacre, après Warburg, aux mouvements des drapés dans les tableaux de Botticelli et de Léonard de Vinci.

panoptique de Jeremy Bentham – ce lieu emblématique de la surveillance telle que l’a mis en place le système pharmacopornographique de l’ère dans laquelle nous vivons :

L’historien d’art Aby Warburg, écrit Preciado, nous a légué une méthode iconographique pour penser la transmission et la survivance de formes par le biais des différentes mutations culturelles. [...] En s’inspirant de cette méthode de traçabilité visuelle, il est possible de reconnaître, non sans effroi, le vestige du modèle de Bentham dans le design original de la plaquette de pilules contraceptives commercialisées à partir des années 60¹⁷⁴.

Cette récupération très brève de la méthode de Warburg par Preciado le pousse à la conclusion que le panoptique survit – au sens de Warburg – dans le corps qui absorbe les pilules. « La tour de contrôle », défend le philosophe, « a été remplacée par les yeux de la consommatrice docile », et le fouet, lui, remplacé « par un système pratique d’administration orale ». Quant à la cellule de la prison-panoptique, elle est désormais « le corps même de la consommatrice, qui se voit biochimiquement modifié sans que, une fois le composé hormonal ingéré, on puisse en déterminer les effets exacts, ni leur provenance »¹⁷⁵. Le corps aujourd’hui « avale le pouvoir », s’auto-surveille et se régule tout seul. L’analyse menée par Preciado de la généalogie de ce contrôle sur les corps, grâce ou avec la survivance warburgienne, permet de bien montrer comment cette dernière, si on l’envisage depuis une posture féministe et queer, concerne le corps au sens le plus littéral, tel que je l’explore depuis le début de ce mémoire. De surcroît, il appert qu’une parenté entre Nietzsche et Warburg n’est plus négligeable à ce stade. Et c’est pourquoi d’aucuns diraient de Warburg qu’il n’est pas un historien d’art. Ce qu’il a légué comme théorie ne saurait se limiter à des analyses d’images – ce qui n’est pas nécessairement le cas des systèmes de pensée d’Erwin Panofsky ou de Georges Didi-

¹⁷⁴ Preciado, *Testo-Junkie*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 160-161.

Huberman. Le fait qu'« Aby Warburg » soit caché entre les pages d'un livre de philosophie queer sur la testostérone, la pilule contraceptive, la pharmacologie, la science, l'histoire des corps et des sexualités, le montre bien. Il aura donc fallu lire de fond en comble la philosophie-médecine de Nietzsche pour atterrir chez Preciado, réaliser l'ampleur de ses idées, revenir à Nietzsche... pour finalement entrer dans la nuit d'Aby Warburg : remettre du corps, par le langage, dans cette pensée de l'image, de la culture, de la subjectivité, remettre du corps dans cette théorie érudite de l'histoire et des témoins qu'elle nous permet d'analyser aujourd'hui.

4.3 Autour de la solitude de Nietzsche : subjectivités sismiques

À l'été 1927, Warburg donne un séminaire à l'Université de Hambourg sur l'œuvre de Jacob Burckhardt, un maître d'influence qu'il partage d'ailleurs avec Nietzsche. Lors de la dernière séance, Warburg décide de mettre en commun les approches historiques de ces deux penseurs : « Nous devons reconnaître en Burckhardt et en Nietzsche des récepteurs d'ondes mnémiques et voir que la conscience du monde qui est la leur les affecte chacun de manière entièrement différente »¹⁷⁶. Warburg remarque leurs attitudes face à l'histoire et à la philosophie. Pour lui, Burckhardt et Nietzsche sont de véritables historiens qui s'impliquent dans la recherche en tant que *sujets*. Leurs manières d'« être » sont néanmoins radicalement différentes : « L'un [Burckhardt] sentant le souffle démonique du démon destructeur et s'installant dans une tour et l'autre [Nietzsche] voulant faire cause commune avec lui »¹⁷⁷. Peu importe que les

¹⁷⁶ Aby Warburg, « Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt. Le 27 juillet 1927 », trad. de l'allemand par Diane Meur, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Paris, Centre George Pompidou, n° 68, été 1999, p. 21.

¹⁷⁷ *Ibid.*

sismographes, comme il surnomme les historiens, vibrent différemment, le risque qu'ils encourent est le même : « celui d'un effondrement pur et simple »¹⁷⁸. Warburg semble se placer entre les deux. On retrouve la métaphore du sismographe dans ses cahiers de Kreuzlingen, une métaphore qui lui provient probablement de la poésie d'Hofmannstahl¹⁷⁹ :

Mais à présent, en 1923, en mars, à Kreuzlingen, dans un établissement fermé, où j'ai l'impression d'être un sismographe fabriqué à partir de morceaux de bois provenant d'une plante transplantée de l'Orient dans la plaine nourricière de l'Allemagne du Nord, et sur laquelle on a greffé une branche venant d'Italie, je laisse sortir de moi les signes que j'ai reçus, parce qu'en cette nette époque de naufrage chaotique chacun, si faible soit-il, a le devoir de renforcer la volonté organisatrice cosmique¹⁸⁰.

Sorte de sismographe-Frankenstein – pour faire un clin d'œil à Halberstam – Warburg se perçoit comme rapiécé de toute part, et son corps, son identité, comme celle de Nietzsche, ne sait se contenir en une seule image, en un seul nom. Il est tout le monde et personne à la fois, sujet-épouvantail greffé de tout bords et duquel sortent des « signes ». L'expérience, il me semble, est physiologique.

En 1999, le court texte de Warburg sur Nietzsche et Burckhardt est publié en français dans les Cahiers du Musée national d'art moderne. Sans grande surprise, il est précédé

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Dans la conférence « Le poète et l'époque présente », publiée en 1907 dans la *Neue Rundschau*, Hofmannstahl écrivait : « [Le poète] ressemble au sismographe que tout tremblement fait vibrer, même s'il se produit à des milliers de lieues [...] », Hugo von Hofmannstahl cité dans Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 330.

¹⁸⁰ Warburg cité dans Philippe-Alain Michaud, « Annexe I », *Aby Warburg et l'image en mouvement*, avec une préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 2012 [1998], p. 282.

d'un article de Georges Didi-Huberman qui propose d'en interpréter le contenu. Son mandat est de nous préparer à la lecture. Il écrit :

Mais, d'autre part, Warburg insiste pour dire que le séisme du temps atteint l'appareil inscripteur lui-même : lorsque surviennent – ou souviennent – les ondes du temps, le “très sensible sismographe” tremble sur ses bases. Il transmet donc le séisme à l'extérieur comme connaissance du symptôme, “pathologie du temps” rendue lisible à autrui. Mais il le transmet également à l'intérieur de lui-même comme expérience du symptôme, comme “empathie du temps” où il risque de se perdre. Telle serait la dialectique de l'image proposée ici par Aby Warburg pour rendre justice aux “risques du métiers” d'historien¹⁸¹.

Didi-Huberman retient du texte que l'historien-sismographe, tel que l'entend Warburg, absorbe l'histoire – s'il ne fait pas attention – au point de ne plus pouvoir la supporter, s'en suivant nécessairement une éjection du « séisme » en dehors du corps. Du corps ? Ce ne sont pas les mots de Didi-Huberman, mais il faut s'arrêter un instant sur cet aller-retour suggéré entre l'intérieur (l'absorption supposée d'un trauma historique par le sujet) et l'extérieur (l'éjection de ce trauma par la connaissance). L'éjection dans le réel de la donnée historique est aussi, selon Didi-Huberman, intériorisée en partie par l'individu, qui risque alors de se perdre. Les implications concrètes et réelles ne sont pas abordées par Didi-Huberman – bien qu'elles le soient par Warburg – et ce dernier s'empresse de comparer cette expérience, en soi physiologique, à la théorie de Warburg : « [...] telle est la dialectique de l'image », va-t-il conclure... Voilà qui évite le corps. Encore. Didi-Huberman, dans ce texte (repris quasi intégralement dans *L'image survivante*), sous-entend qu'il y a quelque chose comme un « choix » dans l'être-sismographe, que Warburg, Nietzsche ou Burckhardt se sont volontairement placés comme sujets dans l'histoire, à l'endroit où ils le voulaient : « Trop sensible, le

¹⁸¹ Didi-Huberman, « Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche », Les Cahiers du Musée national d'art moderne, *op. cit.*, p. 11.

sismographe se met à inscrire à tout-va, ondes sur ondes, tout à la fois, ondes lointaines sur ondes récentes, et à la fin il entrelace chaotiquement, de son style exaspéré, les survivances superposées de chaque fantôme, de “chaque nom de l’histoire” »¹⁸². Didi-Huberman, pensant aux historiens ayant été directement atteints par l’histoire (il nomme Walter Benjamin, Marc Bloch, Carl Einstein¹⁸³), s’assure de faire évoluer sa réflexion dans un cadre strictement esthétique et stylistique qui, en se détachant de la matérialité du corps souffrant, ou « éprouvant » les difficultés de la recherche, faillit à vraiment envisager les conséquences d’une « Histoire » qui serait en mesure de nous rendre malade. Il ne se positionne jamais, lui, comme sujet-historien, ne nous parle pas de son statut de sismographe. La solitude dont parle Warburg n’est pourtant pas esthétique, ni conceptuelle, elle est réelle, et l’atteinte que peut avoir la recherche sur une personne aussi. Il y a un manquement au niveau du sensible chez Georges Didi-Huberman qui finit par nuire à sa lecture des œuvres et de la figure de Warburg – laquelle, bien qu’érudite et généreuse, en vient à faire de ce dernier un « personnage » romantique.

Dans la littérature francophone savante, Didi-Huberman est pourtant l’un des seuls à avoir travaillé, quoique jamais de manière très étayée, les œuvres de Warburg et de Nietzsche ensemble¹⁸⁴. Son effort est surtout conceptuel. Dans *L’image survivante* et dans *Atlas ou le Gai savoir inquiet*, Didi-Huberman insiste simplement

¹⁸² *Ibid.*, p. 14.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁴ Si l’on s’en remet à Helmut Pfotenhauer, même en allemand, ces études comparées seraient rares : « Der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg hat in seinem Seminar-übungen und privaten Notizen wiederholt auf Gedanken Nietzsches zur klassischen Antike und ihrem Nachleben Bezug genommen. Diese Reflexionen sind nur teilweise veröffentlicht und sind unzureichend kommentiert geblieben », Helmut Pfotenhauer, *op. cit.*, p. 298.

sur l'attrance qu'avaient Nietzsche et Warburg envers l'exubérance tragique de la vie :

Warburg, spontanément, aura valorisé dans les images tous les aspects que Nietzsche reconnaissait au dionysiaque : la « grâce du terrible » (les Grâces n'étaient-elles pas de redoutables divinités ?), le combat sans réconciliation durable (Laocoon aux prises avec le serpent), l'ivresse de la souffrance (désir que ne réprime même pas la mort approchante), la souveraineté des métamorphoses (au détriment des sereines éternités), etc¹⁸⁵.

À l'encontre de Nietzsche, partagé au temps de *La Naissance de la tragédie* entre les arts de l'image, la force apollinienne, et les arts de la fête, la force dionysiaque, Warburg affirme plutôt, selon Didi-Huberman, l'« unité anthropologique de la sculpture et de la danse, via sa réflexion sur l'anthropomorphisme et son concept de Pathosformel »¹⁸⁶. La posture défendue par Didi-Huberman a comme prémisses que Nietzsche est un théoricien de la binarité, de la polarité entre l'apollinien et le dionysiaque. Warburg, au contraire, serait celui ayant observé les ramifications de ces deux pulsions entre les images, refusant de voir une force ou l'autre dominer selon les époques : « Le désaccord avec Nietzsche », écrit Didi-Huberman, « n'aura servi qu'à étendre structurellement la polarité même de l'apollinien et du dionysiaque »¹⁸⁷. Didi-Huberman oublie l'élément socratique, le langage, qui intervient dans la troisième partie de *La Naissance de la tragédie*, lequel déconstruit aussitôt l'apparence binaire de la proposition de Nietzsche, qui pullule de toute façon de tellement de types qu'on ne pourrait simplement réduire sa pensée à cette opposition. Mais Didi-Huberman,

¹⁸⁵ Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 149.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 150.

parce qu'il refoule la corporéité et la complexité des éléments conceptuels de la cosmographie nietzschéenne, reste dans une approche formelle qui limite sa lecture. Jacques Derrida, l'oublié véritable et le plus illustre fantôme de l'œuvre de Didi-Huberman, exprime parfaitement cette complexité qui teinte la relation d'Apollon et de Dionysos :

Le différend, la différence entre Dionysos et Apollon, entre l'élan et la structure, ne s'efface pas dans l'histoire car elle n'est pas dans l'histoire. Elle est aussi, en un sens insolite, une structure originaire : l'ouverture de l'histoire, l'historicité elle-même. [...] Dionysos est travaillé par la différence. Il voit et se laisse voir. Et il (se) crève les yeux. Depuis toujours, il a rapport à son dehors, à la forme visible, à la structure, comme à sa mort. – C'est ainsi qu'il s'apparaît¹⁸⁸.

Apollon et Dionysos ne sont pas deux. Ils sont pluriels, informes, partout à la fois, pris dans une danse macabre, toujours en train de se créer et de se détruire, en train de s'aimer et de s'haïr. Et le principe de différenciation opérant sur leurs frontières renforce les possibilités de leurs jonctions plutôt qu'il ne les sépare. Christopher D. Johnson, duquel je mentionnais brièvement l'ouvrage *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* en introduction, énonce une intuition semblable à la mienne, mais qu'il ne résout pas exactement de manière convaincante : « Nietzsche's contrast between the Dionysian and Apollonian modes provokes superficial interpretation because many are unwilling or unable to perceive "organic unicity" that may allow both modes to inform the artwork at once »¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 47-48.

¹⁸⁹ Christopher D. Johnson, *op. cit.*, p. 80. Pour en lire davantage sur les liens que fait Johnson sur Nietzsche et Warburg, voir ce chapitre : « Metaphorologies : Nietzsche, Blumemberg, and Hegel », dans *Memory, Metaphor, op. cit.*, p. 141-169.

Didi-Huberman ne lit pas Nietzsche de cette manière. Mais je ne crois pas qu'une recherche conceptuelle ou formelle ne convienne à elle seule aux œuvres de Warburg et de Nietzsche. En fait, Warburg lui-même, il semble, doutait de l'opposition tragique entre Apollon et Dionysos :

Il n'est plus nécessaire, depuis Nietzsche, d'adopter une posture révolutionnaire pour reconnaître l'essence de l'Antiquité dans le symbole du double hermès Apollon-Dionysos. L'usage superficiel et quotidien de cette antinomie s'avère bien plutôt un obstacle à tout examen sérieux des œuvres païennes, car elle empêche de saisir la sophrosyne et l'extase dans l'unité organique de leur fonction polaire au cours du processus qui consiste à forger les valeurs limites de l'expression humaine¹⁹⁰.

Comme je l'ai montré au chapitre précédent, la quête philosophique de Nietzsche concerne la recherche de son identité propre, avant toute autre chose, et ces traces, déjà présentes dans *La Naissance de la tragédie*, échappent à Didi-Huberman. Warburg ne les évite pas, lui. Il nomme bel et bien une cause tangible à l'effondrement de Nietzsche : s'il a sombré, jusqu'à en mourir, dit Warburg, c'est dû à sa solitude : « La solitude, seule atmosphère congruente pour qui engage une telle épreuve, ne lui a jamais été supportable. Il se cherche toujours des compagnons, en trouve, les perd, est obligé de dire : ils ne me convenaient pas »¹⁹¹. On y devine une possible référence au grand Zarathoustra : « Une clarté m'est apparue », clame le personnage au neuvième chapitre, « J'ai besoin de compagnons, et de compagnons vivants, non pas de compagnons morts et de cadavres que j'emporte avec moi où je veux »¹⁹². Zarathoustra,

¹⁹⁰ Warburg, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », *Miroirs de failles*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁹¹ Warburg, « Texte de clôture », *op. cit.*, p. 22.

¹⁹² Nietzsche, « Ainsi parlait Zarathoustra », trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 339.

tout seul, comme Nietzsche, se cherche des amis avec qui il pourrait créer. Son seul ami, le premier et le dernier, est un cadavre qu'il traîne sur son dos, et cette charge le fait réaliser à qui il s'adresse, ou à qui il ne s'adressera *plus* :

Je ne parlerai même plus au peuple, c'est pour la dernière fois que j'ai parlé à un mort. C'est aux créateurs, aux moissonneurs, à ceux qui se reposent une fois la tâche faite que je veux m'associer [...]. C'est aux solitaires que je dis mon chant : à ceux qui se sont retirés seuls ou à deux dans la solitude [...]¹⁹³.

On se souvient de la malédiction qui guette le solitaire, dans *Zarathoustra*, et dont Warburg semble avoir pris conscience : « Solitaire, tu suis le chemin qui mène à toi-même. Et sur ce chemin, tu te rencontreras toi-même, et tes sept démons. Tu te sentiras hérétique et sorcier et devin et fou et mécréant et impie et malfaiteur à tes propres yeux [...] »¹⁹⁴.

Jacques Derrida a donné en 1994 un séminaire intitulé « Politiques de l'amitié » et dans lequel il suit le filon de la solitude chez Nietzsche pour en dégager une vision de l'amitié :

Après la perspective de grenouille, après l'œil de crapaud, du même côté mais aussi de l'autre côté, voici l'œil de la chouette ou du hibou, un œil ouvert nuit et jour, tel un revenant dans l'immense bestiaire nietzschéen, mais voici surtout l'*épouvantail*, le simulacre inquiétant, le contraire du leurre, l'artefact en haillons, l'automate à effaroucher les oiseaux – les *Vogelscheuchen* que nous sommes et que nous devons être dans le monde d'aujourd'hui, pour sauver, avec la folie,

¹⁹³ *Ibid.*, p. 340.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 374.

avec la singularité même, l'amitié des solitaires et la chance de venir avec la philosophie nouvelle¹⁹⁵.

Tout Nietzsche se déploie depuis un lieu secret, une communauté d'absents, cette « communauté sans communauté » : « Cette conjuration sans secret se trame entre jour et nuit, entre midi et minuit [...] »¹⁹⁶, écrit Derrida. Ce risque pris par Nietzsche servira désormais à caractériser la philosophie. Warburg connaît ce risque, on le sait, il en parle dans son séminaire. C'est pourquoi il s'entoure de collègues, de médecins, d'amis et d'amies, de famille. Il ne sera jamais seul. Et je crois qu'il est important de souligner que c'est ce qu'il remarque de l'œuvre de Nietzsche, de la personne Nietzsche. Et outre cet entourage enveloppant, il y a un véritable besoin de protection qui traverse les écrits personnels de Warburg. Je l'ai déjà dit, celui-ci, dès l'âge de treize ans, se plaçait sous l'égide de son frère Max – première façon de s'assurer un contact continu avec ce membre de sa famille qui promettait d'assurer une sécurité financière et intellectuelle à son frère. Et il a souvent recours à cette dialectique passive et délicate pour se raconter : « *Placé par ma naissance* entre l'Orient et l'Occident, *poussé par* une affinité élective vers l'Italie [...], *je fus poussé* vers l'Amérique [...] »¹⁹⁷ / « Mon existence actuelle étant *placée sous le signe de la "fenaison sous l'orage"* [...] »¹⁹⁸ / « [...] Commencé le livre de Noak sur l'arc de triomphe [...]. Usener présenté comme notre

¹⁹⁵ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, p. 54.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁷ Warburg, « Projet de voyage en Amérique (1927) » cité dans Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 316.

¹⁹⁸ *Ibid.*

protecteur commun [...] »¹⁹⁹ / « Je sais tout ce que je dois à mes deux protectrices [Mary Warburg et Gertrud Bing] [...] »²⁰⁰. Warburg s'abstrait de son « je » et a le réflexe constant de se positionner par rapport à autre chose : il est *placé quelque part par sa naissance, poussé par* des forces extérieures, toujours *protégé* par les personnes qui l'entourent et reconnaissant de cette protection. Sensible, Warburg se protège avec les livres, l'écriture, la lecture et la pensée. Il avoue poser ce geste d'« autoprotection ontogénétique »²⁰¹ par nécessité, dans le but de se sauver d'une partie de son sentiment de souffrance.

4.4 *Le Rituel du Serpent* : symptomatologie d'une histoire de l'art biographique

En introduction, j'ai longuement parlé du texte *Le Rituel du Serpent*, transcription issue de la conférence donnée par l'historien d'art à Bellevue en 1923. J'aimerais y revenir brièvement afin de voir comment ce texte indigeste peut être, au terme de cette étude, compris. C'est autour de l'« objet » livre que j'aimerais terminer la réflexion. L'ayant entre les mains, je m'amuse à constater qu'il semble voué à une pluralité de disciplines... et à aucune à la fois : au nom de l'auteur, nous sommes tentés de le remettre aux historiens d'art, pour ensuite, à la lecture du titre, revenir vers les anthropologues. Le sous-titre « Un récit de voyage » nous fait alors douter : devrions-nous plutôt le confier aux littéraires ? Puis on l'ouvre et le titre donné à la conférence par Warburg lui-même semble nécessiter l'apport des ethnologues, « Images du

¹⁹⁹ Warburg, « Journal de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg », dans *Miroirs de failles*, *op. cit.*, p. 59.

²⁰⁰ Warburg, « Aby Warburg à Max M. Warburg. 22. VII, 1929 », dans *Miroirs de failles*, *op. cit.*, p. 23.

²⁰¹ Aby Warburg, « Annexe I », dans Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, *op. cit.*, p. 286.

territoire des Pueblos en Amérique du Nord » – lesquels seront sûrement refroidis lorsqu'ils constateront que cette communication fut prononcée au cœur d'un séjour psychiatrique. Alors ? Serait-ce un ouvrage pour les psychologues et les psychiatres ? Auraient-ils, cependant, le courage de proposer une interprétation accueillant cette multidisciplinarité ? Voici merveilleusement incarné par ce petit ouvrage le problème de *lisibilité* que j'étais au premier chapitre. Voici merveilleusement exemplifiée la soupe d'anguilles warburgienne.

Que peut-on en tirer, si ce ne sont des informations sérieuses qui feraient avancer une discipline ou une autre ? Que peut-on en faire, en histoire de l'art ? Warburg offre peut-être de premiers éléments de réponse lui-même dans ses carnets, je le cite longuement :

Je ne veux pas que l'on prenne ma présentation de clichés sur la vie des Indiens Pueblos d'Amérique du Nord [...] pour de quelconque « résultats » [...]. Je ne veux pas, donc, qu'on y voie les « résultats » d'un savoir ou d'une science supposés supérieurs, *mais les confessions désespérées d'un homme qui cherche à se délivrer de son état de captivité, une tentative d'élévation spirituelle au-dessus de / dans / la compulsion de liaison par incorporation* réelle ou imaginaire. Il faudrait faire comprendre *le cœur du problème, c'est la catharsis de la compulsion ontogénétique de détermination sensorielle des causes. Je ne veux pas non plus que l'on trouve la moindre pédanterie scientifique blasphématoire [...]* Les images et les mots doivent être un secours pour la postérité dans sa tentative de réfléchir sur elle-même, de se défendre contre le tragique de la tension / du clivage / entre l'instinct magique et l'inhibition / la logique destructrice²⁰².

Puis Warburg termine sa réflexion avec un ton tout nietzschéen : à la question implicite « qu'est-ce que *Le Rituel du Serpent* ? », il répond : « La confession d'un schizoïde

²⁰² Aby Warburg cité dans Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, op. cit., p. 272. C'est moi qui souligne.

(incurable), versée aux archives des médecins de l'âme »²⁰³. Cet extrait est lourd de significations. Warburg y prétend d'une part que les mots et les images ont une véritable fonction de médicament, une manière de mieux se voir, de mieux se lire. *Le Rituel du Serpent* est tributaire, d'autre part, d'une subjectivité-symptôme : symptomatique de la béance fictionnelle qui gît derrière l'écriture de l'histoire de l'art. *Le Rituel du Serpent* nous parle de nous : et que ce soit le texte le plus intrigant de Warburg en est, en quelque sorte, une preuve. Que nous soyions attirés, intrigués, mobilisés par sa folie, par sa nuit, n'a rien de gênant, mais il faut savoir recevoir ce texte autrement que comme document historique sur les « Indiens Pueblos d'Amérique du Nord ». *Le Rituel du Serpent* est une œuvre du gai savoir nietzschéen, une œuvre qui nous rit au visage : « Et d'ailleurs comment pourrions-nous expliquer ? », demande Nietzsche.

Nous opérons au moyen de quantités de choses inexistantes, de ligne, de surfaces, de corps d'atomes, de temps, d'espaces divisibles – comment l'explication serait-elle possible, dès lors que nous faisons de tout une image, notre image ? Il suffit de considérer la science comme une humanisation relativement fidèle des choses ; nous apprenons à nous décrire nous-mêmes de façon de plus en plus précise, rien qu'à décrire les choses et leur succession [...] ²⁰⁴

Le Rituel du Serpent se passe d'explications. Le sujet derrière demeure exigeant, il faut alors, nous-mêmes sujets, faire preuve d'empathie, il faut fermer les yeux, et entendre les voix fantomatiques pour que soudain elles prennent vie, ces formules de pathos, et leur efficacité opère encore... L'exigence du *Rituel du Serpent* est nietzschéenne : il faut donner à la maladie, et éventuellement au corps et à ses affects, le statut de

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Nietzsche, *Le gai savoir*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 199.

conditions intérieures ou transcendantales de la pensée – et non pas les percevoir comme de simples accidents « extérieurs » qui viendraient troubler la supposée nature droite de cette dernière. En ce sens, *Le Rituel du Serpent* pourrait agir à titre de rappel. Ce dont il faut se méfier, selon ces nouvelles modalités subjectives de l'écriture, ce ne sont pas des « démons » de l'histoire, pas des « excès » de folie imprévisibles et incontrôlables. C'est de la *solitude*. Ou si l'on ne s'en méfie pas – si, contrairement à Warburg, on choisit de s'y commettre, il faut accepter d'en payer le prix, de prendre ce risque, de respirer cet air qui, paraît-il, est d'une exquise fraîcheur : « Qui sait respirer l'air de mes écrits sait que c'est un air des hauteurs, un air *vif* », se réjouit Nietzsche dans *Ecce Homo*. « Il faut être fait pour lui, sinon il y a grand risque d'y prendre froid. Les glaces sont proches, la solitude est immense – mais quelle paix enveloppe les choses dans la lumière ! comme on y respire librement ! que de choses on sent *au-dessous* de soi [...] »²⁰⁵.

²⁰⁵ Nietzsche, *Ecce Homo*, dans *ibid*, p. 1204.

CONCLUSION

Mais aura-t-on bien compris Nietzsche ? Tout au long de ce travail qui l'a suivi pas à pas, on l'aura, en tout cas, aimé : on se sera avec lui symbiotiquement uni au point d'être avec lui confondu, on aura été fécondé sans cesse par lui en tentant aussi quelque peu, à notre tour, de le féconder. Aurais-je pu écrire sur Nietzsche et sur ses enfants avec justesse, en leur rendant justice, sans devenir moi-même un enfant de Nietzsche ? Un enfant qui après tant d'heures passées durant sa « vie » auprès de sa « mère », se trouve contraint, en fin de compte, à couper le cordon ombilical pour devenir ce qu'il est. Et à faire peut-être lui aussi son « autobiographie ». Il y apparaîtrait que, pour moi, auront joué les rôles de « Wagner » et de « Schopenhauer », Freud et Nietzsche, ces deux « génies » rivaux que j'ai toujours eu besoin de faire tenir ensemble pour qu'aucun d'eux ne l'emportât définitivement sur l'autre ni sur « moi » : jouant sans cesse en « moi » de l'un et de l'autre, je les empêche tous deux d'avoir la maîtrise (lisant Freud, je le lis avec la troisième nietzschéenne, lisant Nietzsche, je l'entends de ma quatrième oreille freudienne). C'est peut-être ce qui fait la spécificité de ma lecture : au plus près du texte de Nietzsche, je le féconde pourtant et le déplace légèrement grâce à mon écoute freudienne, que le texte et rien que le texte de Nietzsche pourtant autorise et contient, comme par avance, en lui. (Sarah Kofman, *Explosion II. Les enfants de Nietzsche*, 1993)

Alors qu'arrive le moment de conclure, j'avoue trouver difficile de ne pas mentionner, avant de revenir sur le travail effectué dans le mémoire, son contexte d'écriture, qui résonne de manière significative avec la solitude tout juste évoquée. J'ai écrit le mémoire pendant la pandémie de la Covid-19. Paul B. Preciado, dans un texte où il relate son expérience physique du virus, écrit : « I was not scared of dying, I was scared

of dying alone »²⁰⁶. Dans une improbable et imprévisible cohérence avec mon sujet de maîtrise, le travail de la pensée fut grandement affecté par la pandémie, et les corps plus que jamais : « Everything will forever retain the new shape that things had taken. From now on, we would have access to ever more excessive forms of digital consumption, but our bodies, our physical organisms, would be deprived of all contact and of all vitality »²⁰⁷. Preciado, comme Nietzsche jadis, prédit une vie de solitude pour la communauté non-nucléaire ou hétérosexuelle. Nous voici condamnés à la solitude si nous n'avons pas eu le temps, « before the great mutation of COVID-19 », de se trouver une personne avec qui passer le temps. Survivre sans corps. Les annonces de Preciado sont sombres. « *I therefore wondered if life like this was worth living* »... Mon réflexe à moi fut de tomber dans la philosophie : Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Émile Cioran, comme s'ils allaient me sauver, je les ai lu comme s'ils allaient m'aider à guérir de la mort qu'on me forçait désormais à regarder en face à tous les jours. Mon mémoire a pris les plis de ces lectures et de la pandémie. J'ai été bouleversée de constater que Warburg avait souligné cette solitude chez Nietzsche, et je crois qu'il faille garder en tête la force et la beauté de ce qu'il sous-entend. Et un virus, disait Derrida, est toujours l'étranger, l'autre, celui qui vient d'ailleurs. Le virus, comme l'est la figure de Warburg pour les historiens d'art que j'ai mentionnés dans mon mémoire, confirme ou renforce les identités en fonctionnant par l'exclusion et la matérialisation des refoulés de la société.

L'arrière-scène des développements de la problématique de ce mémoire est donc encombrée de rocailles et d'anguilles et de monstres de toutes sortes. Cette traversée, amorcée il y a environ quatre ans, se termine en me donnant l'impression amère de

²⁰⁶ Paul B. Preciado, « The Losers Conspiracy », Artforum, accessible en ligne.

²⁰⁷ *Ibid.*

n'être qu'au début, de franchir à présent la ligne de départ, de poser les jalons d'une recherche qui s'annonce longue et pénible. Peut-être est-ce là le propre du travail universitaire : repousser, à jamais, le moment de satisfaction qui nous apporterait une réponse définitive, un *oui* ou un *non*, des « preuves » convaincantes et irréfutables, un résultat tangible, quelque chose qui se calculerait, comme en mathématiques. Ma maladie est incurable. Car si l'on s'en remet à des philosophies comme celles de Nietzsche ou de Preciado, on réalise si vite que même les mathématiques et les formules et les sciences sont atteintes de ce mauvais sort... J'aurais aimé, cela dit, avoir les connaissances, le temps et l'espace pour explorer des figures similaires à Warburg ou à Schreber, mais issues des domaines proprement scientifiques, comme l'allemand Kurt Gödel. Celui-ci, logicien et mathématicien reconnu pour son théorème d'incomplétude, croyait aux anges et aux démons, aurait fait circuler une preuve ontologique de l'existence de Dieu, et était profondément mystique. Paranoïaque, il serait volontairement mort de faim. Ou encore John Nash, doublement récipiendaire d'un prix Nobel, un autre mathématicien génial et tristement atteint de schizophrénie grave. « Ma tête est comme un sac à vent gonflé avec des voix qui se disputent à l'intérieur », affirme-t-il... Je voudrais savoir comment accueillir dans leur totalité, avec respect et bienveillance, ces personnes qui, comme Warburg, n'incarnent absolument pas des intellectuels « idéaux ».

Dans la préface au livre *Aby Warburg et l'image en mouvement* de Philippe-Alain Michaud, Didi-Huberman pose une question qui me travaille jusque dans les os, et qui concerne toutes ces figures d'intellectuel.les géniales et géniaux :

La question, on le voit, est bien une question de pathos, et même, osons le dire, de pathologie : l'histoire de l'art est-elle capable de reconnaître jusqu'au bout la position fondatrice de quelqu'un qui demeura presque cinq ans dans un asile psychiatrique, entre « inhibitions de peur » et « agitations psychomotrice » ? De

quelqu'un qui « parlait aux papillons » des heures durant, et dont le médecin – qui n'était autre que Ludwig Binswanger – désespérait de toute guérison ?²⁰⁸

Mais il est difficile d'y répondre... Ce mémoire est une tentative, une piste de solution, un *peut-être*. Les études féministes et la théorie queer, dans l'ouverture qu'elles offrent, sont un espace sécuritaire pour les folles et les fous, pour les êtres magiques de tous horizons, qui ont besoin d'une communauté d'accueil, d'un lieu sérieux où la théorie pourrait exister dans ses éclatements, ses débordements, d'un lieu où la *vie* et la matière seraient célébrées et l'objectivité condamnée.

« *La vie comme texte* »

J'ai voulu dans ce mémoire proposer une lecture de la folie qui ne dépendrait pas de ces concepts et de ces notions, lesquels ne permettent pas la multiplicité, l'existence en multitudes, ni, paradoxalement, le *mouvement*. J'ai tenté de parler de « folie » sans tomber dans le « cas psychiatrique », ainsi ne me suis-je pas vraiment attardé aux modalités du délire de Warburg, utilisant plutôt son passage en clinique comme symptôme d'une subjectivité marginale qui a suffi à inquiéter les avenues éventuelles de sa réception critique. Le « mouvement », qui a pour cette raison pris une place importante, est quand même central aux lectures warburgiennes actuelles : on insiste partout sur ce mouvement que Warburg analysait dans les œuvres, oubliant qu'il était également constitutif de sa pratique et de son organisation spatiale, que le mouvement concerne aussi son *corps*. Le mouvement, c'est le drapé qui recouvre les nymphes et les Grâces dans les peintures, mais c'est aussi la bibliothèque où il erre, ce sont les nombreux voyages en Italie, les textes qui ne

²⁰⁸ Georges Didi-Huberman, « Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons) », dans Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 24.

finissent jamais de s'écrire, les commentaires secrets dans les journaux. Le mouvement, c'est de ne pas clore ou décider dans l'après-coup ce qu'il faut retenir des œuvres informes comme *Le Rituel du serpent*, des œuvres ouvertes et incomplètes, des œuvres qui se refusent au classement. Le mouvement que tout le monde invente comme fondateur de la pensée de Warburg est une bestiole illisible, insaisissable, incompréhensible. Warburg est un parasite. Il n'existe pas et est partout à la fois. Il ne s'étudie pas mais il est impossible de ne pas prendre conscience de l'énorme héritage qu'il a laissé en histoire de l'art, que ce soit par l'entremise des travaux que l'on mène depuis les années 1970 pour le réhabiliter ou par les travestissements opérés par Panofsky tout de suite après sa mort. Le Warburg nietzschéen duquel j'ai tenté de dresser un portrait est aussi celui-là. Le Warburg nietzschéen que je veux dessiner est sans contours et sans formes, une projection fantasmatique, une invention personnelle. Il est une virgule, un hoquet, un personnage qui transforme l'histoire de l'art en conte gothique. Un soupir éclaboussant nos récits fondateurs. Aby Warburg comme je l'entends ramène l'histoire de l'art à ses fictions, son écriture, sa littérature – cette grande sœur protectrice de notre discipline et que nous oublions parfois. Ce que je veux dire, c'est que la part nietzschéenne de Warburg concerne la littérature, les manques et les absences, les trous, le vide. C'est la folie, la psychose, la paranoïa, ce que Georges Didi-Huberman, Ernst Gombrich, David Freedberg ou Erwin Panofsky ne nomment jamais ainsi, parlant plutôt, bien joliment, de « pertes de soi », mais jamais de *folie* comme on le fait avec Nietzsche. L'expérience de la crise n'a rien de joli, rien d'une simple « perte » momentanée. Ce qui est nietzschéen chez Warburg c'est le système qui ne fait pas système, c'est la réception critique entièrement et profondément subjective, c'est la cruauté de l'impossible. Warburg est nietzschéen parce qu'il est éclaté, fragmenté, illisible, sans œuvre, plein de corps. Warburg nous dit que les fous aussi pensent, et il faut entendre les éclats de rire de son système délirant, de son système informe. La connotation négative qui peut surgir lorsqu'on parle de « penseur fou » est une construction sociale et culturelle qui ne nous parle pas assez des textes, qui manque

de générosité. J'ai cité en ouverture de la conclusion un passage du magnifique *Explosion II. Les enfants de Nietzsche* de Sarah Kofman. Cette dernière philosophe, qui aurait pu occuper une place beaucoup plus grande dans mon mémoire, a développé dans son œuvre une méthode de lecture et d'analyse qui oriente la philosophie comme biographie, qui trouve dans l'*écriture* des philosophes une sorte de confession, comme disaient Warburg et Nietzsche, lui permettant d'entrer dans ces systèmes où, en tant que femme, elle est étrangère : « Le thème de “la femme”, écrit Kofman dans l'article « La question des femmes : Une impasse pour les philosophes », « n'est pas “un thème” que je chercherais à traiter, c'est plutôt une trace que je suis dans les systèmes philosophiques pour y détecter en quelque sorte leur tache aveugle, souvent le plus faible du système et qui éclaire les véritables enjeux de ce système »²⁰⁹. Pour elle, lire et écrire sont des expériences vitales, où en tant que sujet nous nous investissons en entier, nous nous engageons complètement.

D'un point de vue méthodologique, j'ai rencontré une quantité d'obstacles et de malaises, que je n'ai pas toujours su résoudre. Si je suis à l'aise avec la pensée féministe, il en allait autrement de la pensée queer, que je sais trop lointaine de ma réalité pour saisir complètement une grande partie des enjeux qu'elle soulève. La philosophie de Paul B. Preciado est toutefois devenue incontournable. À la page 160 de *Testo Junkie*, lorsque j'ai vu apparaître « l'historien d'art Aby Warburg », j'ai su qu'il y avait là un précieux secret, une survivance clandestine qui montrait comment la pensée de Warburg avait perduré dans le temps bien autrement que ce qu'en disent ses plus fidèles descendants. Je lance donc une première piste d'interprétation, une idée en l'air, en espérant que d'autres personnes intéressées pourront repenser ce fil d'analyse. J'ai fait

²⁰⁹ Sarah Kofman, « La question des femmes : Une impasse pour les philosophes », *les cahiers du GRIS*, Dossier *Provenances de la pensée. Femme/Philosophie*, 1992, vol. 46, p. 65.

attention à ne pas présenter Nietzsche ou Warburg comme des précurseurs des mouvements des luttes féministes, queer. Certains glissements n'ont pas pu être évités. J'ai voulu aborder la philosophie de Preciado comme cela, une *philosophie* qui dans la lignée de Michel Foucault traite de l'histoire de la médecine, de la testostérone, de la maladie, de la survivance, des corps et de leur matérialité, du langage, des instances de pouvoir qui décident de la valeur de la vie d'une quantité révoltante de personnes. De surcroît, Preciado offrait entre les lignes une manière nouvelle de lire la philosophie allemande, comme celle de Nietzsche. La place qu'il accorde au « sujet » est ce que je retiens au plus fort de mes lectures, revenons-y une dernière fois :

La subjectivité moderne, c'est la gestion de l'auto-intoxication dans un environnement chimique nocif. Ainsi, par exemple, fumer dans la métropole électrique, devenue nucléaire, est simplement une façon de se vacciner contre l'empoisonnement environnemental par inoculation homéopathique. La bataille de la subjectivité moderne est avant tout une lutte pour l'équilibre immunitaire. L'ingestion de la drogue ou la psychanalyse sont des parcs expérimentaux où on apprend à vivre dans un milieu de plus en plus toxique²¹⁰.

Car en plus de cette vision du sujet et de la société, Preciado permettait d'inclure à l'analyse de la figure d'Aby Warburg ce double problème qui partout échappe ses pièges : qu'est-ce qui vient avant, la biographie ou la théorie ? La théorie existe-t-elle sans la biographie ? En fait, ces questions n'existent tout simplement pas dans la philosophie de Preciado. Des problèmes comme « Peut-on séparer l'homme de l'œuvre ? » deviennent désuets, de véritables impasses de réflexion, et je crois qu'ils le sont, puisqu'au terme de cette étude ne puis-je tout simplement envisager l'un sans l'autre et l'autre sans l'un. Mais attention : le fait d'admettre ce problème comme futile ne résout pas la question de la consommation des œuvres issues de créateurs

²¹⁰ Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 308.

problématiques et violents, ce qui devra faire l'objet d'un autre essai. Le constat de ce mémoire est qu'une œuvre écrite, peinte, pensée, créée, provient toujours d'un corps – quelle que soit sa forme. Dans les études conventionnelles sur Warburg, la personnalité souvent précède l'œuvre, et c'est en partie pourquoi sa présence entre les pages de *Testo Junkie* a à ce point retenu mon attention. Preciado, et c'est merveilleux, n'a pas eu besoin de « justifier » son usage des théories warburgiennes ou de l'encadrer d'une panoplie d'informations historiques ou biographiques : le corps malade de Warburg, dans ce livre, est fonctionnel, acceptable. Les concepts y glissent aisément. La folie aussi. Alors la théorie de Warburg, libérée, peut fonctionner. Et elle fonctionne. Ça survit.

Sur la forme

C'est donc sous la forme d'un essai académique que s'est enclenchée cette réflexion sur la « subjectivité » en lien avec l'histoire de l'art et sa « pratique », son écriture. En déplaçant le bagage d'influences de Warburg vers les lumières de Nietzsche, je crois avoir pu explorer les conditions d'existence d'une nouvelle subjectivité – que j'ai rejoué dans la recherche d'une écriture qui serait spécifique à ces exigences nouvelles. Le sujet proprement « scientifique », je veux dire celui qui s'abstrait de sa recherche, est écorché par les figures folles comme celles que représentent Aby Warburg ou Friedrich Nietzsche. C'est pourquoi mon mémoire a pris les traits de l'essai, et que je me permets cette réflexion plus subjective en conclusion. La nouvelle subjectivité, incarnée dans ce mémoire par Preciado, permet l'entrelacement de l'érudition et du personnel, de la recherche et des aléas du corps. Le travail de l'écrivain-chercheur est de se cadrer, de trouver son style, de savoir quoi dire et quoi ne pas dire – le tout en répondant à des exigences esthétiques qui dépendent de plusieurs facteurs comme le contexte, l'espace de publication ou le type de document écrit. Mais il faut garder en tête l'importance prépondérante de ce fait : nous ne serons jamais neutres.

Que peut-on retenir d'Aby Warburg ? Certainement une méthode, une attitude. Traversée par une pulsion subjective qui fait anomalie dans l'histoire de l'art, la figure de Warburg nous écarte drastiquement de l'« objectivité » et de la « neutralité » tellement valorisée chez les penseurs du début du 20^e siècle. Il serait d'ailleurs fort pertinent de se pencher plus sérieusement sur la survivance de ces données en histoire de l'art moderne.

De l'œuvre de Warburg nous pressentons un danger qui nous guette, de façon telle qu'il a fallu en faire un « fantôme » condamné au silence, sorte de revenant qui, à chacune de ses revenances, menace de révéler le mensonge de la discipline dans ce qu'elle a de pathologique. Je retiens d'Aby Warburg une possibilité, une mise en garde, qu'il est tentant mais impossible de refouler : je veux dire le risque *subjectif* et *personnel* qu'encourent les historiens, les historiennes, à se frotter à la recherche, ainsi peut-être me casserai-je les os, verrai ma tête contaminée jusqu'à ce que m'envahisse cette béance, ce vide abyssal qui rongerait raison, savoir, capacité d'aimer, d'écrire et de penser.

*

« *Tanzen ? Wollt ihr das... ?* » Tels sont les derniers mots du *Gai savoir* de Nietzsche : *Dancez, le voulez-vous ?* Il le faudra, et mon corps bougera, et le mouvement, devenu central à l'écriture comme moteur et source de vie, en partie, je le souhaite, me sauvera.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Georges, « À propos de la science sans nom d'Aby Warburg », dans *La puissance de la pensée. Essais et conférences*, Paris, Rivages, 2006.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *Lettre ouverte à Freud*, préface de Marie Moscovici, trad. de l'allemand par Dominique Miermont, Paris, Lieu commun, 1987 [1983].

ANDREAS-SALOMÉ, Lou, Friedrich NIETZSCHE et Paul RÉE, *Notre trinité. Correspondances*, trad. de l'allemand par Ole Hansen-Løve et Jean Lacoste, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

BÉLAND, Martine (dir.), *Lectures nietzschéennes. Sources et réception*, Montréal, PUM, 2015.

BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, trad. de l'allemand par Jean-François Poirier et Yves Michaud, Paris, Gallimard, 1999 [1989].

BING, Gertrud, Philippe DESPOIX et Martin TREML (éds), *Fragments sur Abu Warburg*, avec un avant-propos de Carlo Ginzburg, trad. de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur, de l'Italien par Philippe Despoix et Hervé Jouvart-Laurencin, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2019.

BINSWANGER, Ludwig et Sigmund FREUD, *Correspondance. 1908-1939*, trad. de l'allemand par Ruth Menahem et Marianne Strauss, préface de Jean Gilibert, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

BINSWANGER, Ludwig et Aby WARBURG, *La guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*, trad. par Maël Renouard et Martin Rueff, Paris, Payot, coll. Poche, 2021 [2007].

BOURCIER, Sam, *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, avec une préface de Paul B. Preciado, Paris, Amsterdam, 2011.

BURCKHARDT, Jacob, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. de l'allemand par H. Schmitt, introduction de Marcel Brion et postface de Robert Klein, Paris, Le Club du meilleur livre, 1958.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, La Découverte, 2006.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009.

CASSIRER, Ernst, *Écrits sur l'art*. trad. de l'allemand par Fabien Capeillères, Christian Berner, Jean Carro *et al.*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995.

CHAGNON, Katrie, « De la théorie de l'art comme système fantasmatique : les cas de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2018.

CHARCOT, Jean-Martin et Paul Richer, *Le démoniaque dans l'art*, suivi de *La foi qui guérit*, introduction par Pierre Fédida et postface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 1984 [1887].

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994.

DESPOIX, Philippe, « Conférence-projection orale. Warburg et le mythe de Kreuzlingen », *Intermédialités*, n° 24-25, automne 2014, printemps 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir vénus : Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre George Pompidou, n° 68, été 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa moderna : Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'œil de l'histoire, 3. Atlas ou le Gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Fluida : Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2015.

DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Dolorosa : Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard, 2019.

DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. Esthétique et sciences des arts, 2005.

FERMOR, Sharon, « The so-called *Simonetta Vespucci* », *Piero di Cosimo: Fiction, Invention and Fantasia*, London, Reaktion Books, 1993, p. 93-101.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1977.

FOUCAULT, Michel, « Folie, littérature, société », *Dits et écrits, I*, Paris, Gallimard, 1992.

FOUCAULT, Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Seuil / Gallimard, coll. Hautes Études, 1999.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004. Consultation en ligne.

FREEDBERG, David, *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*, Chicago / London, University of Chicago Press, 1989.

FREEDBERG, David, « Le masque de Warburg : Une étude sur l'idolâtrie », dans Emmanuel Alloa, *Penser l'image, II. Anthropologies du visuel*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015.

FREUD, Sigmund et Carl JUNG, *Briefwechsel Sigmund Freud / Carl Gustav Jung*, William McGuire, Zürich, 1976.

FREUD, Sigmund, « Le président Schreber. Un cas de paranoïa », *Cinq psychanalyses*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2010-2011.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Aby Warburg: An Intellectual Biography ; With a Memoir on the History of the Library by Fritz Saxl*, Oxford, Phaidon, 1986.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Aby Warburg : Une biographie intellectuelle*, suivi d'une *Étude sur la bibliothèque de Warburg par Fritz Saxl*, trad. de l'anglais par Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015.

GRAYBILL, Rhiannon, *Are we not Men? Unstable Masculinity in the Hebrew Prophets*, New York, Oxford University Press, 2016.

GROSSMAN, Evelyne, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, 2020.

HAGELSTEIN, Maud, *Origine et survivances des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hildesheim, Olms, 2014.

HALBERSTAM, Judith, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham / London, Duke University Press, 1995.

HOLLY, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1984.

HOLLY, Michael Ann, *The Melancholy Art*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

IVERSEN, Margaret, « Retrieving's Warburg Tradition », *Art History*, vol. 16, n° 4, décembre 1993.

JANZ, Curt Paul, *Nietzsche. Biographie*, 3 tomes, Paris, Gallimard, 1984.

JOHNSON, Christopher D., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2012.

KOFMAN, Sarah, *Explosion I, De l'« Ecce Homo » de Nietzsche*, Paris, Galilée, 1992.

KOFMAN, Sarah, « La question des femmes : Une impasse pour les philosophes », *Les cahiers du GRIS, Dossier Provenances de la pensée. Femme/Philosophie*, 1992, vol. 46.

KOFMAN, Sarah, *Explosion II, Les enfants de Nietzsche*, Paris, Galilée, 1993.

LACAN, Jacques, *Séminaire, livre III. Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981.

LESCOURRET, Marie-Anne, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Malakoff, Hazan, 2014.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement. Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo*, Paris, Macula, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain. Un livre pour les esprits libres*. Tome II, trad. de l'allemand par Anne-Marie Desrousseaux, Paris, Denoël/Gonthier, 1910.

NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux. Fragments posthumes : Début 1880-printemps 1881*, trad. de l'allemand par Julien Hervé, Paris, Gallimard, coll. Œuvres philosophiques complètes, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich, *Écrits posthumes : 1870-1873*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Backes, Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. Œuvres philosophiques complètes, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich, *Considérations inactuelles III et IV : Schopenhauer éducateur, Richard Wagner à Bayreuth, fragments posthumes début 1874-printemps 1876*, trad. de l'allemand par Henri Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le livre du philosophe. Études théorétiques*, présentation et trad. de l'allemand par Angèle Kremer-Marietti, Paris, GF Flammarion, 1991 [1961].

NIETZSCHE, Friedrich, *Platon, tome 8*, trad. de l'allemand par Anne Merker, Paris, Les Belles Lettres, coll. Écrits philologiques de Nietzsche, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie. Fragments posthumes – Automne 1869 – Printemps 1872*, trad. de l'allemand par M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, coll. Œuvres philosophiques complètes, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, préface de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, coll. Mille & une pages, 1992-2000.

NOUDELMANN, François, *Le toucher du philosophe. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Paris, Gallimard, 2008.

PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. de l'allemand par Claude Herbette et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1967.

PASSINI, Michela, *L'œil et l'archive : Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, coll. Écritures de l'histoire, 2017.

PFENTENHAUER, Helmut, « Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche », *Nietzsche Studien*, 14, 1985.

PLATON, « Phédon », *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, Paris, Gallimard, 1950.

PRECIADO, Paul B., *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, trad. de l'espagnol par l'auteur, Paris, Grasset, 2008.

PRECIADO, Paul B., *Un appartement sur Uranus. Chroniques de la traversée*, Paris, Grasset, 2019.

PRECIADO, Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie des psychanalystes*, Paris, Grasset, 2020.

PRECIADO, Paul B., « Les leçons du virus », le lundi 13 avril 2020, accessible en ligne. [<http://www.gr2013.fr/wp-content/uploads/2020/05/Paul.B-Preciado-1.pdf>].

PRECIADO, Paul B., « The Losers Conspiracy », Artforum, accessible en ligne. [<https://www.artforum.com/slant/paul-b-preciado-on-life-after-covid-19-82586>].

PRECIOZI, Donald, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven / London, Yale University Press, 1995.

PRECIOZI, Donald, *The Art of Art History*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

QUÉTEL, Claude, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.

RONELL, Avital, « Nietzsche, symptômes et virus », dans *American Philo. Entretiens avec Anne Dufourmantelle*, Paris, Stock, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth, *Histoire de la psychanalyse, tome I, 1885-1939*, Paris, Seuil, coll. La bataille de cent ans, 1986.

SASS, Louis A., *Les paradoxes du délire. Wittgenstein, Schreber et l'esprit schizophrénique*, trad. de l'anglais par Pierre-Henri Castel, Paris, Ithaque, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, préface de Clément Rosset, trad. de l'allemand par A. Burdeau, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2018 [1966].

SCHREBER, Daniel Paul, *Mémoires d'un névropathe*, trad. de l'allemand par Paul Duquenne et Nicole Sels, Paris, Seuil, 1975.

UZEL, Jean-Philippe, « Dénis et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale », *RACAR. Revue d'art canadienne*, vol. 42, n° 2, p. 30-41.

WARBURG, Aby, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, trad. de l'allemand et avec un essai de Michael P. Steinberg, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

WARBURG, Aby, « Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt. Le 27 juillet 1927 », trad. de l'allemand par Diane Meur, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre George Pompidou, n° 68, été 1999.

WARBURG, Aby, *Miroirs de failles : À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*, textes établis et présentés par Maurizio Ghelardi, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Dijon, Les Presses du Réel, Paris, Institut National d'histoire de l'art / L'Écarquillé, 2011.

WARBURG, Aby, *L'atlas Mnémosyne*, introduction par Roland Recht, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2012.

WARBURG, Aby, *Essais florentins*, présentation par Eveline Pinto, trad. de l'allemand par Sibylle Müller, Paris, Hazan, 2015.

WARBURG, Aby, *Fragments sur l'expression*, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2015.

WARBURG, Aby, *Le Rituel du Serpent*, introduction par Joseph Leo Koerner, textes de Fritz Saxl et de Benedetta Cestelli Guidi, trad. de l'allemand par Sibylle Muller ; de l'anglais (États-Unis) par Sibylle Muller et Philip Guiton ; de l'italien par Diane H. Bodard, Paris, Macula, 2015.

WARNKE, Martin, « Aby Warburg (1866-1929) », *Revue germanique internationale*, n° 2, 1994.