

# De l'Image et du Signe: Aby Warburg sur la Production Symbolique

*On Image and Sign: Aby Warburg about Symbolic Production*

**Claude Imbert**

Département de philosophie  
École Normale Supérieure - France  
claude.imbert@ens.fr

**Résumé:** La sémiotique de Peirce et sa contribution au pragmatisme sont reconnues. Mais la réputation de Warburg fut trop longtemps limitée à l'histoire de l'art et particulièrement à la renaissance florentine. On se propose de montrer que Peirce et Warburg ont partagé une même question au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle. L'un et l'autre ont interrogé le processus symbolique dont dépend tout savoir. L'enjeu était de comprendre la production de l'intelligible par des moyens sophistiqués et spécifiques relevant de données cognitives et anthropologiques. Une fois confirmée cette affinité entre Peirce et Warburg, on gagnera un nouveau regard sur un incessant procès de modernité. Une autre notion de l'action (agency) éclaire ce que le tournant linguistique, puis le tournant de l'image, ont relevé sans l'expliquer. Telle serait une solide réponse opposable à ceux qui désarment face l'argument péremptoire de la technologie.

**Termes-clés:** Médiation symbolique. Image. Signe. Syntaxe figurative. Anthropologie de l'image. Pragmatisme. Construction de l'intelligible. Renaissance et modernité. Pathos formel. Violence sacrificielle.

**Abstract:** *Peirce's semiotics and his contribution to pragmatism are well known. Warburg's fame, however, has been for long limited to the history of art and the Florentin Renaissance. Our argument is that they shared a common concern at the turn of the 20th century. Both questioned the symbolic process at the foundation of all knowledge. Their common stake was to understand the production of intelligibility through sophisticated and specific means, drawing evidence from both cognitive and anthropological data. Once such affinity is verified, we get a new insight into an ongoing process of modernity. Another conception of action (agency) clarifies what the linguistic turn, first, and then the imagetic turn, have tried to explain but failed to do so. This would be a sound response to those who are disarmed by the peremptory argument of technology.*

**Keywords:** *Symbolic mediation. Image. Sign. Imagetic syntax. Visual anthropology. Pragmatism. Production of intelligibility. Renaissance and modernity. Pathos formel. Violence of the sacrifice.*

*Linguistic turn, Iconic turn, ces nouveaux intérêts se sont imposés successivement comme les conséquences factuelles d'une modernité déterminée par des avancées*

technologiques, s'ils n'en étaient la dérive médiatique. Il serait plus juste de rapporter ces faits, pour épars et récents qu'ils se donnent, à une conscience accrue et méditée des procédures symboliques inhérentes à tout savoir. Indépendamment, et cependant presque contemporains, Charles Peirce aux Etats – Unis et Aby Warburg en Allemagne en avaient fait dans les premières décennies du XXème siècle la matière d'un savoir neuf.

La sémiotique de Peirce, instrument de sa pragmatique, est mieux connue, liée qu'elle fut à une réflexion sur le langage et la production mathématique. De Warburg on connaissait une histoire de l'art hétérodoxe. La première intention de cet article est de lever cette limite disciplinaire. Les deux œuvres illustrent une double précaution épistémologique qui les met en parallèle: tout savoir monnaie diversement le réalisme dont il s'autorise, et l'image (en quelque sens qu'on l'entende) apporte son complément aux diagrammes mathématiques, ou syntagmes linguistiques, les plus performants. En conséquence, aucun formalisme, aucune analytique n'en peuvent réduire la diversité.

Aby Warburg fut longtemps apprécié comme historien de l'art. Il est vrai que les textes publiés de son vivant, ou réunis par ses disciples dans les dernières années 1930, concernaient majoritairement la Renaissance italienne et sa rencontre avec la peinture flamande. On a également loué son rôle dans la création de lieux de recherche qui, unissant les intérêts de l'histoire et les ressources documentaires, ont servi les sciences humaines: le *Warburg Institute* de Londres est ici exemplaire, également le *Kunst historisches Institut* de Florence que Warburg soutint de diverses manières. Mais ni la ligne historique, ni un projet bibliothécaire – aussi pertinents qu'ils aient été – ne suffisent à capter l'essentiel d'une intention et d'un travail dont on prend tout juste la mesure. On a longtemps hésité à reconnaître ce qui échappe à l'érudition de l'historien et se distribue sous des formes inédites. Le plus pénétrant de ses premiers lecteurs, Robert Klein (1970), a parlé d'une encore non identifiée. "Une science, à l'inverse de tant d'autres, existe mais n'a pas de nom et repose essentiellement sur l'étude des croyances scientifiques, parascientifiques et religieuses, et de leurs expressions symboliques et artistiques." (Introduction).

Warburg avait en effet pris en charge une question apparue un peu partout au tournant du XXème siècle, mais encore formulée en des termes déjà archaïques: qu'en est-il de l'*image* ou du *signe*? Il fallut penser à contre-courant pour les agréger aux procédures du réalisme, bien qu'elles s'y montrent sous des appareils graphiques sans commune mesure et franchement disparates. Prise entre son énoncé le plus général et les états les plus divers, une activité symbolique imposait sa trame, d'autant plus troublante qu'il s'avérait impossible d'y échapper, d'imaginer une activité de pensée sans ses figures explicites. Non réductible, par analyse ou traduction, à une quelconque transparence, doublant avec insolence toutes les demandes de fondement ou d'origine, portée par sa propre générativité, par la libéralité de ses usages potentiels, elle était repérable dans ses transformations et toujours en en quête de ses raisons d'être.

Les écrits de Warburg, particulièrement ses derniers manuscrits, abondent en développements où il interroge le statut de l'image (*Bild*) et son insaisissable relation au signe (*Zeichen*), en quête d'un alphabet du visible, de ses formules (*Pathos formel*), et en quelque sorte de sa diplomatie. D'abord singularisée comme une

survivance, ou permanence, de l' Antique (*Nachleben des Antike*), l'activité symbolique à la Renaissance avait troublé le registre figuratif et philosophique dont elle s'emparait, beaucoup plus que ne l'avait fait la thématique chrétienne qui s'en est plutôt bien accommodé. Warburg s'attache à ces gestes, postures, dédicaces, habits, qui ont habilité la vie civile florentine sous de nouvelles configurations. Suivant cette ligne, il allait parcourir un champ culturel, géographique et temporel, d'une envergure qui a dérouté les historiens de l'art européen. Et s'il ne s'agit plus à vrai dire ni d'*images*, dont la fonction figurative est éminemment controversée, ni de signes dont on chercherait en vain un référent univoque, il faudra renoncer à une sémiologie de premier ordre. La phénoménologie naturaliste était contestée par l'approche anthropologique d'une histoire qu'elle voulait ignorer<sup>1</sup>. Sollicité par les nouvelles évidences résultant d'un voyage au Nouveau-Monde, mais aussi par le processus de modernité européen, Warburg s'est attaché à caractériser un espace mental (*Denkraum*) où le symbolisme impose son épaisseur, déploie ses cohérences intrinsèques et manifeste un travail expérimental de création de l'intelligible. Il se déploie en préalable à toute figure de vérité, là où le réel se négocie dans des livres qui sont eux-mêmes des lieux expérimentaux et des tracés qui ne prétendent pas à la géométrie du monde. La Bibliothèque Warburg a réuni, dans un dessein dont on comprend de mieux en mieux combien il défaisait la pyramide alexandrine des savoirs, une collection de livres et d'images sans précédent, des gravures, des écrits, des diagrammes sous les modes traditionnels de leur première apparition ou, le plus souvent, sous les espèces de la reproduction "technique". Sa réserve d'intelligence tient à ce que Warburg n'a jamais confondu le support matériel – qui a certes ses exigences et ses capacités propres, avec les syntaxes graphiques ou picturales qui s'y inscrivent, en seraient-elles partiellement infléchies dans leur manière de produire et façonner de l'intelligible.

Environ durant les mêmes décennies, Charles S. Peirce instruisait une *sémiotique* dont il fut le premier à imposer l'intermède aux philosophes. Un appareil très sophistiqué de niveaux et de catégories articule un champ d'intérêt qui doit inclure la mathématique et ces productions symboliques que l'on dit *signes* et *images*. Une sémiotique saisie dans sa productivité donnait son sens le plus fondamental au pragmatisme. Aujourd'hui, on y associe plutôt qu'on y oppose le concept d'*agency*, dont Alfred Gell fut le théoricien, mais tout autant l'économiste Amartya Sen<sup>2</sup>. On touche alors à une efficacité et une transaction, qui recueillent et prolongent le champ des intérêts de Peirce, déportent la magie sur ses délinéations manifestes, ou redéployent les formules de l'échange et de la monnaie sur des configurations symboliques qui les articulent – bien ou mal. Pour mettre en relation la magie (tenue pour ésotérique et adhérente à ses gestes) et la monnaie, tenue pour une opération antithétique de la précédente, arithmétisable, et comptable, il faut admettre entre le savoir et l'action une médiation infiniment plus élaborée que ne le conçoit une technique, ou une éthique, de la décision. Ici, il ne s'agit pas de justesse ou d'erreur, de protestation ou

---

<sup>1</sup> On a suivi ailleurs la constitution, le maintien et l'obsolescence de cette phénoménologie nouée sur ses tropes naturalistes tels que fixés à Athènes, dans divers travaux de logique, principalement *Phénoménologies et langues formulaires* (1995), et un récent essai sur *Lévi-Strauss, Le Passage du Nord-Ouest* (2008) où cette histoire a trouvé son terme et son issue.

<sup>2</sup> Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological theory* (1998); pour Amartya Sen, entre autres, *Commodities and capabilities* (1987).

de critique, mais bien de mettre à jour une condition minimale de domestication du réel. Une intelligibilité se construit là où se manifeste l'instance proprement poétique des médiateurs de sens et d'usage, dont les cellules et récurrences – au sens exact du terme: les *syntaxes* – n'avaient pas été prises en compte par les philosophies. On parlait de *méthode*, d'*outils*, de *machines simples*, d'*horloges* et de *commerce du monde* sans jamais considérer les textures du savoir dont ils relèvent.

Ces médiations de mieux en mieux comprises – cadrages, syntaxes, catégories et concepts – attestent combien une sémiotique joue à l'inverse des hypothèses de “premier ordre” *courtes* ou *infinies*. *Courtes*: on veut dire hantées par une immédiateté phénoménologique qui, malgré tant et tant d'efforts, ne peut trahie son paradigme, c'est à dire enfreindre le contrat grec. Sa résistance à la déformation – son élasticité – n' a pas changé ni ne le pouvait. Le choix discursif (phénoméno-*logie*), les règles de l'énonciation et la forme propositionnelle retenue, étaient impliquées dans ce contrat – ce fut au reste l'essentiel de l'argument stoïcien dit du *menteur* (IMBERT, 1995, chap. XI). Mais depuis que la science et d'abord les mathématiques en ont affranchi leurs propres symbolismes, développé leurs référentiels, matrices et syntaxes endogènes, cette relation jurée entre une phénoménalité, qui avait perdu sa vraisemblance avec ses critères, et une forme canonique d'énonciation essentiellement propositionnelle, avait épuisé son crédit. C'est dire en particulier qu'elle ne pouvait plus emprunter ses *concepts* aux *fonctions* des mathématiciens, et que le formalisme fut une solution “à la Pyrrhus”, destructrice de cela même qu'elle voulait préserver, et pour cela sans avenir. Les prétentions *apophantique*, – terme repris d'Aristote par Husserl avec sa charge de naturalisme providentiel – ont cessé d'intéresser jusqu'aux plus bienveillants des apologistes ou des critiques. Quant aux tentatives herméneutiques *infinies*, elles s'ensablent comme une nappe d'eau vaincue par l'immensité qu'elle prétend recouvrir. Bien plus, elles sont en contradiction avec le propos qu'elles affichent cés lors qu'elles aussi maintiennent et dénieient simultanément l'*herméneia* antique. Entre les deux extrêmes du nihilisme des mots et de l' apocalypse du sens, aucune analytique n'a pu leur assigner un premier ou un dernier terme, aucune prise de réel ne pouvait y introduire de nouvelles dimensions, aucune poétique soutenir de nouvelles intelligibilités. Peirce et Warburg révélaient une urgence.

Situés entre *image* et *signe*, le tableau et la fresque avaient perdu depuis longtemps toute prétention *épiphannique*; ils ouvraient largement et diversement sur d'autres dimensions de réel dont ils s'instituaient médiateurs. L'histoire de l'art au XXème siècle, taillant une part dans l'héritage de Warburg, a délimité et parcouru les lieux rhétoriques d'une *iconologie*. Pour se faire place, elle avait limité ce que la *Renaissance* florentine avait demandé à une géométrie du regard et à la perspective. Or, au début de la première guerre mondiale, Warburg, avait relevé l'actualité de la *Mélancolie* de Dürer, précisément pour la fragilité de son appel à une rationalité mathématique mais sans référence textuelle qui l'insérerait dans l'ombre portée d'une légitimité discursive, serait-ce comme allégorie. Ici l'iconologie cédait à une invention sémiotique douloureusement hésitante, serait-ce par la singularité de son montage. La gravure de Dürer avait inscrit la figure éponyme, sombre et méditative comme un ange exilé, entre le carré mystique des nombres et une géométrie de l'équerre et du

compas qui ne mesurait plus l'univers<sup>3</sup>. C'est donc sur d'autres prémisses, celles d'un déficit assumé et d'un défi relevé par le peintre, que Warburg avait dès 1916 engagé sa recherche. On en évoque dans la suite les moments décisifs, quand la production de schèmes, figuratifs ou non, n'ignore pas la conjonction entre la demande du commanditaire et la production picturale, où le réel se domestique en même temps qu'il se publie et se partage. Ce commerce s'entretient d'un monnayage du visible (Imbert, 2011). S'y distribue, sur la matérialité des supports et dans une suite ouverte de cadrages, de motifs et de montages, la générativité des diagrammes où s'alimente l'histoire de l'art – à vrai dire sans état premier ni *a priori*.

Aby Warburg (1866-1929) a consacré son travail doctoral à Botticelli. C'était alors un sujet neuf, en rupture avec les interprétations de la Renaissance infléchies par le néoclassicisme; la soutenance eut lieu à Strasbourg. C'était aussi le premier état d'un programme de sciences humaines dont il avait très tôt ressenti l'absence, et compris l'actualité. Très attaché à sa ville natale, Hambourg, sa famille, banquiers et économistes de stature internationale, lui donna le soutien financier et une totale approbation pour y développer un projet intellectuel moderniste. A une histoire de l'art, d'abord pensée dans les termes de la psychologie historique, mais déjà détachée de l'esthétique par la lecture de Nietzsche et Burckhardt, il chercha une assiette anthropologique et institutionnelle. Warburg souhaitait faire de Hambourg une Florence moderne, appelée à poursuivre une Renaissance dans l'esprit de l'*Aufklärung* mais, comme celle-ci, laissée inachevée. D'abord lieu de recherches privées, installée dans ses nouveaux locaux en 1926, dotée des moyens techniques les plus récents et d'une collection éditoriale où Ernst Cassirer publia, cette institution d'un nouveau genre collabora avec l'Université créée à Hambourg sous la République de Weimar. Warburg, y donna un séminaire dans les derniers mois de sa vie, quand un mode de travail à la mesure de ses propres exigences tentait l'Université plutôt que lui – même ne se soumettait à une manière d'enseigner qu'il l'avait déçu. En 1933, la *Bibliothèque Warburg* fut évacuée en hâte contre rançon. Accueillie par l'Université de Londres elle est aujourd'hui l'une des institutions de recherches interdisciplinaires les plus prestigieuses, dont le *Getty Research Center* (Los Angeles), l'*INHA* (Paris) ou le *Max Plank Institut* se sont réclamés.

Les étapes d'une œuvre traversée de crises sont connues grâce au travail toujours indispensable de E. Gombrich (1979). Dans les années 30, Warburg fut confirmé dans sa réputation d'historien de la Renaissance grâce aux publications posthumes de l'Institut et à la vigilance de ses proches collaborateurs, Panofsky, Saxl, et Gertrud Bing. On leur doit la première collection de textes publiés de son vivant. Depuis, de nombreux travaux s'attachent à un propos incessamment déporté hors de ses premières formulations. La subtilité du regard de Warburg et l'ambition de son projet se sont conjugués dans une enquête à la fois systématique et passionnément érudite. Les archives déposées à l'*Institut Warburg* de Londres ont révélé une œuvre que l'on croyait partagée entre un intérêt pour quelques peintres florentins et une fondation hautement estimable. Sous un titre provisionnel, *permanence de l'antique* (*Nachleben*

---

<sup>3</sup> Voir, Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* (1927) et Aby Warburg sur Luther: "Pagan-antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther" (1920), dans: *Collected Works*, Tome II, ed. Getty Research Institute.

*der Antike*) Warburg cherchait un lien raisonné entre le thème toujours sollicité de la Renaissance et l'intention moderniste. Ses questions ont reporté la tradition antique sur la trame symbolique et la circulation de ses formules. Alors l'Antique se résolvait dans un procès de culture où Warburg relayait les frères Humboldt, Franz Boas, et von den Steinen. "On ne se libère pas d'un problème en le confiant à quelqu'un d'autre". La poursuite d'une question, la fonction des images, amplifiée et modifiée au fur et à mesure qu'elle se configurait, donne le fil d'une entreprise où des textes simultanément ironiques, sans concessions, érudits, minutieux et tourmentés, s'articulent sur un corpus d'images inattendues.

La santé fragile de Warburg, une crise psychique qui l'isola plus de trois ans, une inquiétude incessante, n'ont pas atteint une volonté de fer (*eiserne Wille*) qui a frappé ses proches collaborateurs. Sur la question dont il avait fait sa chose propre, l'actualité politique allait reconduire incessamment son effort. L'image, *Zeichen* autant que *Bild*, étant associée à la trame de la vie civile, Warburg n'a jamais voulu en traiter autrement que dans la réalité et l'efficacité de ses signes. Persuadé qu'ils étaient la bonne monnaie d'une histoire qui n'existait pas encore, il évita consciemment le leurre idéologique. En suivant une production d'images énigmatiquement marquées, mais non régies, par la permanence de l'Antiquité classique et alexandrine, Warburg posait sa question à l'épreuve d'une réalité qu'il ne prétendait pas surplomber. Sans se limiter à ce qu'en avait légué la Renaissance, la modernité contemporaine en bénéficierait comme d'un schème inducteur. Cette condensation d'intérêts récusait l'hypostase d'un antique qui eut un avant et un après; l'Europe n'étant pas prête à l'entendre, l'intelligence des derniers manuscrits et projets de Warburg en fut retardée.

A cette révision, ses études, à Bonn, à Florence et à Strasbourg, l'avaient préparé. Associant à l'histoire de l'art celle des religions, puis l'orientalisme, la philosophie par la lecture de Nietzsche et de Burckhardt, l'anthropologie de par sa rencontre de Franz Boas, superposant à la lecture de Darwin (1872) la philosophie du costume (CARLYLE, 1836), il s'était également initié à la logique des probabilités, et avait engagé des études médicales. Une pièce de théâtre, à destination familiale, fut certainement plus qu'une distraction de jeunesse. Mais plutôt que de donner libre cours à une écriture abondante et créative dont témoignent sa correspondance et la somme des inédits, Warburg voulut distribuer chaque nouveau problème sur une collecte de livres et d'images, si marquée par ses intérêts que ce choix était plus qu'un préalable documentaire, une partie propre d'un travail qui se situe d'emblée dans le réalisme de ses inscriptions et réceptions. C'était aussi, consultant les itinéraires de la transmission, affronter ce que lui avaient légué Kant et Goethe sans le satisfaire – l'opposition du transcendantalisme et du génie poétique.

Warburg a beaucoup voyagé; outre l'Italie, il connaît Londres, Paris, Bâle, Stockholm, Amsterdam, New York, San Francisco, et de là s'installe pour deux mois au Nouveau Mexique. Son épouse était peintre, discrètement engagée dans l'actualité; ils acquirent un tableau de Franz Marc. Warburg intervint en faveur d'un sculpteur et un fresquiste contemporains, et protesta contre le goût conventionnel et gothique d'un autre qui avait décoré l'hôtel de ville de Hambourg. Brièvement évoqués, ces faits contredisent l'image terne d'une érudition confinée entre Florence et Hambourg et obsédée par une réminiscence de l'Antique rivée à ces détails de gestes, de chevelures et de vêtements qui ont donné du piquant à ses premiers travaux et fixé le



diagramme de la *Nymphe*. Sous le maniérisme alexandrin et le contour gothicisant de Botticelli, Warburg relevait une vitalité protestataire et nomade, dont il fit l'argument d'un choix où l'Europe aurait chance de construire un avenir. Dans la meilleure hypothèse, certes teintée d'optimisme, se tracerait une ligne historique sans transcendance, mais capable d'estampiller les images contemporaines, une modernité qui s'incarnait dans la danse d'Isidora Duncan, dans la recherche de toilettes non apprêtées, ou les goûts de mer et de soleil de sa génération "héliotrope". Ce naturalisme d'un nouveau genre, n'était pas indemne d'une ambiguïté dont Warburg savait le piège. Saisi sur sa tranche moderniste, configuré dans une gamme ouverte du *signe* mathématisé (*Zeichen*) à l'*image* (*Bild*), replacé dans l'élan de l' *Aufklärung*, il avait incité la ville de Hambourg à la construction d'un Planétarium. Warburg y installa sa dernière exposition, illustrant l'histoire et les référentiels d'une cosmologie nettoyée de ses démons. Une lourde, certainement trop lourde, responsabilité moderniste était confiée à un processus de figuration et de conscience, où Warburg aura néanmoins marqué un point de non retour.

Depuis, inclus dans les plus récents développements des sciences humaines – histoire des religions et des rituels, histoire sociale des sciences et de la culture, nouvelle approche des processus de figuration, art de la mémoire ou anthropologie de l'image (SEVERI, 2008), ses travaux ont reçu une tout autre résonance. Deux fois interrompu, d'abord par un voyage aux Etats Unis en 1897 et, après la première guerre mondiale vécue tragiquement, par un séjour dans la clinique de Binswanger, le projet y trouva à chaque fois un nouvel élan. Le propos initial, la permanence de l'antique (*Nachleben des Antike*), emprunté à Lamprecht, s'est dissous dans ses ajustements successifs: *Renaissance*, *Pathos formel*, *Mnémosuné* – titre d'un *Atlas d'images* laissé en chantier. Rendant un hommage posthume à Warburg, Cassirer lui a donné la consonance galiléenne d'une *loi d'inertie*, Warburg lui-même en parlait comme d'une constante, qu'il faut entendre au sens d'une constante physique, telle la pesanteur, une force saisie dans ses effets, dans les mouvements et courbures induites. S'il reprend de Nietzsche ces tensions qui, figures du dionysiaque et de l'apollinien, avait déchiré le plan iconique, c'est de Burckhardt que s'inspire la minutie de son propre regard.

## Renaissance

Le travail doctoral, centré sur deux tableaux de Botticelli, le *Printemps* et *Vénus*, relevait les boucles agitées et les vêtements flottants, la démarche dansante de la figure féminine où le peintre a composé un geste et un état émotif à dominante joyeuse. Aidé par le parallèle d'un texte de Politien, Warburg notait l'équivalent graphique de superlatifs rhétoriques, plus intéressé par le trait expressif que par la trame mythologique. Il forçait une nouvelle entrée dans la Renaissance florentine. Rien pourtant n'y était décisif, une fois notée la *rhétorique musculaire* de Polaiuolo. Analysé selon le même principe, un cycle de fresques peint par Ghirlandaio à la demande de Giovanni Sassetta confirmait la radiographie antiquisante des peintures florentines. *La naissance du Baptême* montrait au premier plan, emportée dans un mouvement latéral, une dansante choéphore à l'effigie de Pomone, évocation naturaliste et païenne, ignorant autant la perspective que la tonalité de la scène et son

intrigue. Warburg n'oubliera jamais cette transversalité, pictorialement heureuse ici mais insolemment incongrue dans ce contexte. Si la séduisante silhouette fut matière d'une correspondance ludique avec un ami proche figure, et l'origine du thème figural et instable de la Nymphe, toute cette agitation de chevelures, de gestes et de voiles préservait son énigme sous sa surface rhétorique: s' il y a superlatif, de quoi serait-il l'équivalent superlatif?

Botticelli était un sujet neuf dans l' Université allemande; il fut d'autant plus difficile de le soustraire au sentiment préraphaélite, à l'influence de Ruskin et au goût "fin de siècle" qui entretenaient une esthétique d'initiés et de pèlerinage. Les vraies questions étaient maintenant ouvertes, mais non sans une lassitude qu'accentuait l'absence de perspective universitaire. Warburg se vit refuser la position de *Privat Dozent*, bientôt il y renonça définitivement. En 1897, avouant son dégoût pour "une histoire esthétisante" il envisageait une autre carrière, et répondit à l'invitation de sa famille établie à New-York.

Les impressions thésaurisées au cours de ce voyage, ont doublé non sans paradoxe les séjours florentins. Dans l'immédiat, la vie new-yorkaise le déçut, si n'avait été une visite à ce singulier *Musée d'histoire naturelle* où Franz Boas avait exposé les collections amérindiennes rapportées de ses missions dans la région des grands lacs du N.W. californien. Introduit par Boas auprès de la Smithsonian Institution de Washington, Warburg prit la première mesure d'une civilisation précolombienne. Une initiation linguistique, aussi intense qu'il lui fut possible en un court laps de temps, ne négligea rien d'une tout autre documentation, celle qu'offrait, dans une conjonction pré-hollywoodienne, la prise de vues photographique et la cinématographie naissante dont l'intérêt était partagé par les indigènes et les informateurs européens. Le rythme des danseurs, les ornements accentuant les trajectoires, rencontraient ses propres questions florentines. Philippe Alain Michaud (1998) a dédié un livre sans rival à cette expérience. Suivit un séjour de deux mois en territoire hopi, d'où il rapporta quelques dessins indigènes et une documentation sur les lieux de culte et les danses rituelles que les constructions missionnaires de la *meseta* n'avaient pas annulés. La manière même dont les rites et fresques indigènes avaient incorporé, ou s'étaient approprié, les effigies chrétiennes suggérait une tout autre vision du procès de renaissance. Sur la leçon du rituel hopi, une nouvelle approche de la Florence des Médicis serait possible.

Warburg regagna l'Europe avec une collecte de dessins, de photographies et d'expériences dont l'effet sera lentement incorporé à sa recherche principale. Le séjour au Nouveau-Mexique n' eut pas de suite immédiate, hormis la projection de quelques documents à l'invitation d'une société ethnographique berlinoise à laquelle il répondit avec humour et distance. Etabli pour plusieurs années à Florence, une étude sur le portrait florentin ébauchait un croisement entre l'histoire de l'art et l'histoire des religions. Francesco Sassetti avait demandé à Ghirlandaio une fresque en hommage à son saint patron. En fait, la scène franciscaine est dominée par une série de portraits en pied des notables florentins. La vie civile se configurait entre la commémoration de François d'Assise recevant du pontife romain la légitimation de son ordre et la pratique des figures d'ancêtres en cire, alors déposées en *ex voto* à l'intérieur des lieux de culte jusqu'à l'encombrement. La famille du donateur, dans l'ombre proche des Médicis dont les enfants occupaient en frise le premier plan, se



plaçait sous la double devise de la fortune et de la dévotion chrétienne, *col nome du Dio et di Buonventura*. Le dedicataire y soutenait d'une dédicace religieuse les risques de son négoce. S'y redoublaient les questions initiales, levées lors du travail sur Botticelli: quelle conjonction réunit l'intérêt du peintre, celui du commanditaire et, aujourd'hui comme autrefois, celui du spectateur devenu cette fois leur singulier historien? La réponse est d'abord dans ce qui était écarté: le jugement esthétique, le formalisme de Wöllflin, le *Kunstwollen* comme tel, et un goût fin de siècle que se partageaient Berenson et Ruskin. La religion de l'art cédait à une question encore énoncée comme *permanence de l'antique*. Warburg, évitant de dresser en pied un homme de la Renaissance, refusait explicitement d'en appeler à l'esprit du temps – vertu dormitive de l'historien. L'image est un champ de forces dont il cherchait la dynamique.

On a vu en Warburg un iconologue, pour l'art d'interroger l'image en son détail. Il en a assumé et vraisemblablement inventé le terme, mais sans jamais poursuivre pour elle-même une confrontation des textes et des images, ni chercher des strates de signification comme le voulut Panofsky. Il cherchait non pas un sens mais une poétique de l'image, ce qui en légitime la résurgence. C'est en s'affranchissant d'une comparaison avec les tropes rhétoriques qu'il en approcherait la raison d'être. Warburg fut bien plutôt bien l'initiateur d'une histoire sociale de la peinture dans la mesure où sa fonction civile en est un trait essentiel. Pour autant, elle n'en est ni le reflet ni l'expression documentaire. Une conscience s'y constitue qui ne préexistait pas à ses nouvelles unités de compte, obtenues d'une mémoire figurale engagée dans de nouveaux desseins. La transformation florentine de l'antique attestait un processus moderniste non réductible à l'imitation des Anciens. Restait à comprendre la relève d'une puissance que la Renaissance avait captée sans en défaire l'énigme.

### **Pathos formel**

En 1905, Warburg s'est attaché à un dessin de Dürer représentant Thésée en proie aux Ménades. Les prototypes en ont été identifiés sur des vases grecs et des sarcophages; ainsi l'image témoigne du voyage du peintre en Italie et d'une ouverture que refusait alors une histoire nationaliste. Warburg voit dans le geste de défense de Thésée le prototype d'un *Pathos formel*, terme pris de la rhétorique mais dont le transfert à l'image soulignait l'investissement corporel. Dans les mêmes années, à suivre la migration des images entre les Flandres et Florence, l'historien enrichissait le contrat où se rencontrent l'intérêt du peintre, l'intérêt du commanditaire et celui d'un spectateur par qui et en qui ils survivent. L'insuffisance d'une simple survivance de l'antique se montre dans ce qui incita les notables florentins à collectionner les tapisseries de Bourgogne, les coffres de mariage historiés des promesses et des emblèmes d'une abondance distribuée en plaisirs et commodités de la vie. Coûteuses tapisseries, elles donnaient autant et plus de prix à l'emblème qu'à la commodité elle-même. Quelles inquiétudes s'y rassuraient, quelle opération propre à la peinture y contribuait? Warburg saisit dans le portrait des Arnolfini la rencontre, contrat ou échange réussi, entre le marchand qui offre au peintre, avec ses largesses, le motif de sa peinture et reçoit en retour, au sens le plus exact, un transfert d'espèces et une transfiguration. Ce monnayage pictural estampille une position civile gagnée dans le commerce des draperies et mal garantie par ses incertains équivalents d'argent sonnante. Le couple Arnolfini, tel que peint par van Eyck, révèle sous le regard de

Warburg un état paradigmatique des fonctions de l'image et ses prises de réel. Figure heureuse d'une *formule d'émotion*, elle en élargissait le sens et, sans précédent antique évoqué, avérait sa composante sociale.

Laissant le *Pathos formel* à sa gesticulation expressionniste, le schème analytique de Warburg se complexifiait. Le regard qu'il porta plus tard sur *Le Déjeuner sur l'herbe* (MANET, 1864) alimenterait la conviction que l'image peut être, par soi, constitutive de modernité, gagnant son droit de cité contemporain au prix de l'insolite. La reprise d'une gravure inspirée de Raphaël illustrant un thème antique (*le jugement de Paris*), le confirmait: "Manet me devance, il tient le flambeau et je le suivrai". Cette note est tardive, mais elle réitérait une certitude déjà exprimée par Warburg lors de son voyage dans l'Ouest américain via San Francisco. Outre la brève expérience ethnographique en pays hopi, il écrivit une note sur ces *Chap-books* (1896) ces feuillets ironiques et incisifs qui, tout en rappelant la littérature de colportage, affirmaient leur contribution à la modernité internationale par un pot pourri de textes et un montage de dessins contemporains.

Dans la même ligne, deux études élargissaient la présence de l'antique en Italie et en Allemagne à partir de la Renaissance. Elles saisissent une autre composante, cosmologique cette fois, dans la dynamique de l'image. En 1914, déchiffrant une fresque du Palais Schifanoia de Ferrare, Warburg y repère un calendrier astrologique par quoi l'hellénisme tardif avait transmis une religion astrale. Il y cotoyait les dédicaces chrétiennes, le prince confirmant d'une astrologie démonique leur ferveur propitiatoire. Laissant l'exemple des négociations médicéennes illustrées par Ghirlandaio, Warburg recueille dans l'image, et bientôt jusque dans ses instances de manifeste ou de caricature, une tension au sein même de la transmission antique. Les images reprises des vases et des sarcophages greco-romains composaient avec l'astrologie. Sous le pacte religieux de la romanité impériale et constantinienne, le paganisme figuratif ne pouvait masquer un conflit entre le naturalisme animiste et cosmologique des Anciens et le naturalisme galiléen, d'autant plus aigu que les mathématiques servaient aussi bien les computations des astrologues que le calcul des trajectoires des comètes ou des planètes. *La divination païenne et antique à l'époque de Luther dans les écrits et les images*, conférence prononcée à Berlin en avril 1916 devant la Société des Sciences Religieuses, regrettait qu'un *manuel de la servitude de l'homme moderne superstitieux* soit encore à écrire, et y apportait sa contribution. La modernité de Luther était en cause. Attaqué par des pamphlets spéculant sur son horoscope, le théologien réformiste les avait tournés en dérision; mais les prodiges et leur prédiction apocalyptique l'inquiétaient. Dürer en avait fixé les rumeurs sur quelques gravures de truies siamoises et de veaux à cinq pattes. Le couple tragique *Apollon - Dionysos* céda au conflit entre la mélancolie saturnienne et l'effort de lucidité demandé à une sérénité jupitérienne, deux pôles dont *Mélancolie I* répliquait la tension sur chacun de ses détails.

## Mnemosuné

Des folioles polémiques émanant de la Réforme et de la Contre – Réforme aux informations journalistiques de la guerre, des superstitions populaires à ces images haineuses et contradictoires, partagées entre la propagande et à la censure, Warburg

voulut faire le pas. Plus clairement que jamais, il s'attachait non pas à une analyse réductrice, en quête de canons classiques, mais à la possible constitution d'une prise de conscience. Les archives londoniennes ont gardé les boîtes volumineuses remplies de coupures de journaux inclassables qu'il accumula durant les quatre années de la première guerre mondiale. Sa correspondance reflète la déception vive que suscitèrent la défection de l'Italie et l'échec des tractations russo – allemandes où sa famille, qui soutint diplomatiquement et financièrement l'effort de guerre de l' Empire allemand, s'était impliquée. Suivit une violente dépression psychique autodestructrice qui conduisit Warburg de clinique en clinique jusqu'au séjour à Kreuzlingen dans la clinique de Binswanger. Cette cure est connue par la publication de son *Histoire clinique*, sous le nom de Binswanger (2005). Elle l'est aussi et peut-être surtout par la conférence que donna Warburg, devant ses médecins, pour les convaincre de son rétablissement. Revenant sur son voyage au Nouveau-Mexique, une expérience enfouie mais jamais oubliée, il élaborait une réflexion sur le *Rituel du serpent* tel que pratiqué par les Hopis. Aidé de Saxl, les témoignages amérindiens avaient été complétés par des documents européens en un montage d'images dont Warburg prenait en responsabilité la ligne argumentative.

Cet épisode fut longtemps passé sous silence et demeure minimisé; s'y relève pourtant beaucoup de la dernière strate sur laquelle s'est fixé le regard de Warburg – ce qui révélerait en dernier ressort le palimpseste culturel de l'image. Et puisqu'il fallait en venir à ce paganisme primordial qui s'était imposé dans ses plus récents travaux, Warburg choisit parmi ses souvenirs amérindiens de relever le rituel festif d'un sacrifice où la mise à mort de la victime est simultanément jouée et évitée. Le serpent est rendu au désert une fois qu'il a tenu son rôle dans la chorégraphie où s'achève le cérémonial hopi. Cette réflexion sur l'accomplissement sacrificiel, où Warburg se défendait de prétendre à une quelconque compétence ethnographique, aura sa conclusion dans la constitution de l'album d'images, cet Atlas, qui fut le dernier projet de Warburg.

Rentré à Hambourg en 1924, Warburg décida de réagir à la propagande nationaliste qui s'appropriait Rembrandt. Renouant avec la peinture flamande, il se mobilise sur trois tableaux, où Rembrandt avait traité des thèmes antiques dont principalement la *Conjuration de Claudius Civilis*. Le peintre avait fixé le moment du serment où l'engagement des conjurés se confirme et s'investit dans ses signes. Rembrandt avait choisi une distribution latérale, répartissant les conjurés à l'instant du serment sur toute la longueur d'une table. Cette disposition rappelait la *Cène* de Vinci et un tableau où Rembrandt avait traité de même le *Dernier repas* – une même explicitation proprement picturale sert de manifeste pour un temps suspendu où l'événementiel se retire sous la modalité humaine qui le configure. La figure dansante qui imposait son plan latéral dans la fresque de Ghirlandaio commémorant la naissance du Baptiste, la procession familiale des Médicis, prennent aussi leur sens dans ce schème récurrent. Warburg rappelait que le projet de Rembrandt avait eu une incidence politique: destiné à la décoration de l'hôtel de ville d'Amsterdam, les notables du conseil municipal l'avaient refusé. L'incident fut évoqué au moment même où lui-même publiait une note fort critique sur les récentes décorations de l'hôtel de ville de Hambourg. Resserrant l'intention moderniste de son propos, la conférence qu'il dédia à Rembrandt se réclamait de la *Neue Sachlichkeit*, comme s'il était désormais

inutile de recourir aux emblèmes et rhétoriques de la Renaissance pour saisir un processus qui avait transité par Florence sans qu'on en ait encore ou suffisamment saisi tous les ressorts, la proclamation civile et la conjuration de la violence.

A son retour de Kreuzlingen, Warburg, disposait d'une bibliothèque que qu'il continua d'enrichir. Distribuée sur plusieurs niveaux, elle était pourvue d'une salle de conférence et doublée d'une exceptionnelle collection de photographies, incessamment mise à jour. On s'est beaucoup interrogé sur ce projet bibliothécaire, souvent remanié et comme voué à l'instabilité, tout autant sur le réseau d'images constitué pour chaque conférence et chaque exposition. Il ne respectait à peu près rien du découpage temporel qui donnait un cadre à l'histoire de l'art, et troublait définitivement une permanence de l'antique limitée aux canons gréco-romains. Les photographies des tableaux, des fresques, ou de toute autre image, réunies pour les besoins de l'argument choisi, étaient épinglées, sans attention à leur cadrage respectif sur des écrans de drap noir, en constellations énigmatiques. La sobriété de l'accrochage, la représentation décadrée, le format et le choix de la monochromie, surprenaient en un temps où Wöllflin utilisait les diapositives dans un esprit comparatif. Le dispositif prend sens s'il s'agit non de style et de source mais d'en forcer la surface, et moins de fixer le spectateur dans sa posture critique, que de l'inciter à comprendre une dynamique constitutive d'images en surimpression. Warburg avait noté comment les grisailles distribuées sur le pourtour des fresques florentines y soulignaient en marge l'antique dont la figuration moderne se recommandait indirectement. Il empruntait quelque chose de ce dispositif pour relever, certes dans une perspective évolutive mais non scandée par l'histoire, la connivence des images ou, version équivalente, l'acte de réminiscence auxquelles elles convient. Ces installations changeaient selon le motif des présentations que Warburg en donnait, parfois devant un auditoire très limité et toujours au plus proche d'une incessante recherche. Autant que la bibliothèque et les photographies, elles donnent sens à cet espace de pensée (*Denkraum*), cette coulisse de l'actualité que réclamait Warburg, là où seulement, et dans la proximité matérielle de ses médiateurs symboliques, la réflexion aurait sa chance. N'ignorant rien de cette actualité, elle se profilait au travers des filtres et diagrammes qui en construiraient l'intelligibilité. La Bibliothèque prenait le tour d'un laboratoire à quoi *Mnēmosunē* gravé sur le linteau de l'entrée donnait un programme. Ce fut aussi le titre prévu pour un *Atlas* d'images dont le projet, pour soigneusement préparé qu'il ait été, laissa ses héritiers dépourvus.

Près de quatre vingt planches numérotées y sont précédées de trois autres, celles-ci indexées par des lettres. Plutôt qu'une table des matières, elles donnent une indication quasi axiomatique sur les composantes dynamiques dont se justifie l'ensemble. Leur distribution relève d'une distinction épistémologique, incidente dans les derniers écrits de Kant mais fixée par Walter Benjamin dans un prologue *épistémocritique* introduisant au *Origine du Drame baroque allemand* (1916). L'image n'y est pas d'abord une représentation (*Vorstellung*), elle manifeste quelque chose de sa production symbolique (*Darstellung*). La première planche de l'Atlas juxtapose trois supports et trajets de cet antiquité dont Warburg poursuit la migration mentale: une carte du ciel, où les constellations sont figurées par leur bestiaire astrologique, une carte du bassin méditerranéen et de l'Europe où se lit le trajet de l'antique via Alexandrie et le Moyen Orient, enfin l'arbre généalogique de la famille Medicis/

Turnabuoni qui en diffuse un itinéraire florentin. La deuxième planche juxtapose des corps humains, qu'ils soient insérés dans la mandorle d'une projection astrale, ou marqués de correspondances zodiacales, provenant de traités ésotériques ou mystiques, de tables médicales des points de saignée, jusqu'à l'homme de Vitruve repris par Vinci. La dernière planche reproduit diverses représentations géométriques du système solaire, circulaire puis ellipsoïde, et la trajectoire finale d'un Zeppelin qui venait tout juste de traverser l'Atlantique. Warburg avait relevé que la sensibilité des instruments de pilotage avait permis d'éviter une zone orageuse et tourné à son avantage les courants météorologiques. La photographie d'une page de journal reproduisant l'image télégraphiée de l'atterrissage soulignait le nouveau support qu'offraient les ondes magnétiques. L'espace, humanisé, se tramait de vie civile, par le biais d'un corrélat d'images où s'achève un procès de mise en dimensions et de conscience pacifiée. L'Antique, survivant dans la cartographie méditerranéenne et l'astrologie alexandrine des deux premières planches, cédait à ce que sa survivance en avait distillé: un monnayage des forces distribuées dans des tracés constitutifs de la vie moderne, ce moteur de toute *renaissance*. L'ensemble contresigne la formule sous laquelle Warburg plaça une de ses dernières expositions: *Per monstra ad astra*.

Cette quasi axiomatique se laisse projeter sur la suite des planches numérotées. Celles-ci captent, au gré de quelques moments effectifs abondamment commentés à chaque présentation, une virtualité dont le jeu n'est certes pas gagné d'avance – au témoignage de ses auditeurs, Warburg était intarissable. Elle donne accès aux deux dernières planches que Charlotte Schoell Glass (2008) a récemment, et remarquablement, lues en détail. Loin de porter une référence explicite à l'antique, elles regroupent des photographies récentes, et pour beaucoup de simples pages ou découpes de journaux. Sur la première (78) on reconnaît la signature des *Accords du Latran* et quelques manifestations adjacentes, telles que clichées pour la presse officielle, dont une foule en liesse déferlant dans les avenues romaines au delà de l'espace pontifical où l'accord avait été religieusement célébré. Warburg, alors à Rome en compagnie de Gertrud Bing qu'il voulait confirmer dans ses vues au contact des vestiges antiques et des peintures de la Renaissance, se félicitait d'avoir assisté à la dernière fête païenne. Quoi donc?

Les images officielles de la signature des accords du Latran, sont reprises, avec celles des accords de Locarno sur la planche suivante. Dans les deux cas, elles insistent sur le fait que les traités se signent autour d'une table, et ici encore l'engagement commute avec ses signes qui en sont une partie propre. Sur la dernière planche, les photographies officielles sont incluses dans l'orbe d'un ensemble d'images centrées sur la fresque de Raphaël commémorant le *Miracle de Bolsena*. Dans son voisinage, une gravure rappelle les accusations de profanation de l'hostie portées, ici et là en France et en Italie, contre la communauté juive, accusations qui ont accompagné la proclamation du dogme de l' *Incarnation eucharistique*. S'y montre la difficulté d'accepter la résolution d'un sacrifice sanglant sous d'autres espèces, en ses signes. Le *Miracle de Bolsena* (fresque de Raphaël, Chambre d' Héliodore, Vatican, peinte entre 1512 et 1514) commémore un épisode qui eut lieu en 1263 à Bolsena, près d'Orvieto. Raphaël avait inscrit sur l'hostie le diagramme estompé d'une croix sanglante qui rappelait l'effectivité du dogme à un officiant dont il dissipait de doute. Sur une planche précédente (23), que C. Schoell Glass met en relation avec cette dernière

planche, Warburg avait étudié dans le contexte des transmissions bourguignonnes et flamandes quelques panneaux de *cassone* longtemps attribués à Paolo Uccello. Le peintre y avait fixé l'une de ces représentations populaires de la profanation de l'hostie qui ont alimenté un antisémitisme précoce. L'hostie consacrée, soumise à une expérience de vérification par ceux qui n'avaient pas été convaincus par le Nouveau Testament ou par sa dernière version dogmatique, était redevenue sang et chair humaine. L'accusation, reproduisant à rebours le sacrifice sanglant dont le dogme eucharistique réitérait l'abolition, y révélait l'expression populaire d'un doute qu'elle devait simultanément conjurer. Sur la planche 23, ces images étaient placées dans le voisinage d'autres figurations plus directement associées à la vie civile montrée sous ses espèces festives, rites et contrats de mariage. On y voit la représentation d'un apothicaire (*serpentario*) dont le nom reliait une pharmacopée magique au patronage d'Esculape et au *Rituel du serpent* amérindien. Dans la conférence donnée à Kreutzlingen, Warburg avait documenté cette filiation iconographique et relevé l'ambivalence du caducée d'Esculape, serpent devenu la figure de son antidote et de sa médication. L'ambiguïté lexicale *gift/gift*, don et poison, relevée par Mauss dans l'*Essai sur le don* (1924), était ici montrée dans son histoire iconographique. La dernière planche de l'Atlas *Mnémosuné* resserrait comme un principe vérifiable et constitutif la conjuration du sacrifice sanglant que Warburg avait relevée dans les épisodes du rituel hopi- une paléographie du rituel symbolique trame le plan iconique de l'Europe. Les deux dernières planches auraient alors reporté sur des images contemporaines, et peut-être contre leur signification patente et leur charge de propagande, tout ce qu'implique et commémore l'effectuation d'un acte de figuration. Le secret de l'image serait dans la réalité du transfert qu'elle opère, sa capacité à être simultanément une monnaie de la violence et l'inversion de sa virulence. Sur la marge droite de la fresque commémorant le miracle de Bolsena, Warburg avait fixé l'image d'une cérémonie japonaise d'*hara kiri* et plus à droite encore un démembrement de justice comme si, de toutes les étapes menant à un état de civilité publique, aucune ne devait manquer.

Sous cette lecture archéologique, l'image révélerait le conflit de forces latent qu'elle arbitre sans l'abolir. A quoi Warburg associe sa propre détermination: qu'il faudrait toujours "sauver Athènes d'Alexandrie" – entendons l'explication scientifique, sa mise en dimensions d'intelligence, du voisinage de la magie. La dernière entreprise de Warburg, sa *Kritik der Unvernunft* y trouvait son identité – Il n'y a pas à dire si le propos couvrait ou devait couvrir tout le champ iconique, ni même à vouloir en apprécier la teneur anthropologique – Warburg savait qu'il ne pouvait y prétendre. Il lui suffisait de prendre la question au seuil d'une histoire méditerranéenne, orientale et européenne. Mais cette anthropologie de l'image, poursuivie après le massacre de la première guerre mondiale et dans les ressentiments et haines de l'après-guerre, nouant une obsession sacrificielle à sa conjuration par les rituels civils, a le ton d'une singulière pertinence, que l'histoire des décennies 30 et 40 du XXème siècle n'a pas démentie.

D'une monographie botticellienne qui renouvelait l'histoire de l'art dans ses propres termes, à une science de la culture mobilisant l'Institut créé à Hambourg, le projet de Warburg avait réellement changé de genre.



## Américanisme

Dans ses dernières années, Warburg intensifia sa correspondance avec Boas. Il confia à ses disciples qu'il comptait essentiellement sur l'Amérique pour l'intelligence de son projet. De quelle Amérique s'agit-il? Non de celle, new-yorkaise et mondaine qui l'avait déçu, mais de celle qui développerait des musées singuliers et une technique de l'image indépassée. C'est aussi cette Amérique mentale qui, repérée dans le musée transitionnel conçu par Boas, confirmée dans le contraste entre les rituels vus sur la *meseta* du Nouveau Mexique et la ville électrifiée de San Francisco où la capture des énergies feignait d'oublier ses médiateurs et son histoire, n'en finirait pas de poursuivre et tenter de comprendre une activité incessamment déplacée. Elle occuperait autrement un intervalle que la Renaissance avait saturé et qui se trouvait, dans l'Europe qu'habitait Warburg, menacé d'une version idéologique et régressive.

On a relevé plus haut, sous une autre forme, ce qui sépare le naturalisme phénoménologique et le premier ordre grec de la *Vorstellung*, de la prise en compte des procédures, nécessaires et constructives de la *Darstellung*. Benjamin (1916), qui en avait fait un préambule épistémologique, situerait, au seuil de la deuxième guerre mondiale, ses dernières méditations baudelairiennes dans la géographie mentale de *Central Park*. On pressent que le moderne, nom générique pour *Renaissance* ou *Lumières*, poursuit son travail d'intelligibilité sur un déplacement du réalisme. S'y manifeste une dynamique de l'intelligible à qui il revient d'en produire incessamment la monnaie symbolique.

## Bibliographie

BINSWANGER, Ludwig et WARBURG, Aby. *La Guérison Infinie*. Histoire clinique d'Aby Warburg .Tr.: M. Renouard et M. Rueff. Paris: Payot & Rivages, 2007.

DARWIN, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray, 1872.

CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus; the Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*. With Preface by Emerson, R. W. Boston, 1836.

FORSTER, Kurt. *Introduction à The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Museum Editions, 1999.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg: an intellectual biography*. London: Warburg Institut, 1978.

IMBERT, Claude. *Phénoménologies et Langues Formulaires*. Paris: PUF, 1995.

\_\_\_\_\_. Warburg entre Kant et Boas. *L'homme*, n. 165. Paris: Seuil, 2003.

\_\_\_\_\_. *Lévi-Strauss, Le passage du Nord Ouest*. Paris: L'Herne, 2008.

IMBERT, Claude. La Monnaie du Visible. *La Part de l'Oeil*, n. 21, Bruxelles. (Repris dans la revue *Principios: Revista de Filosofia*, Natal, v.17, n. 28, p. 279-302. jul./dez. 2010.)

KLEIN, Robert. *La Forme et l'Intelligible*. Paris: Gallimard, 1970.

MAUSS, Marcel. Essai sur le don: Forme et Raison de l'Échange dans les Sociétés Archaiques (1923-1924). *L'Année Sociologique*, 1924.

MICHAUD, Philippe Alain. *Aby Warburg et l'Image en Mouvement*. Macula: Paris, 1998.

PANOFSKY, Erwyn. *La Perspective comme Forme Symbolique*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.

PINTO, Evelyne. Préface. *Ecrits Florentins*. Klincksiek: Paris, 1990.

SCHOELL GLASS, Charlotte. *Aby Warburg und der Antisemitismus*; Kulturwissenschaft als Geistespolitik. Francfort: Fischer, 1998. (Traduction anglaise Wayne State. Detroit: University Press, 2008.)

SEN, Amartya. *Commodities and Capabilities*. Oxford: India Paperbacks, 1987.

SETTIS, Salvatore. Warburg Continuatus, Description d'une Bibliothèque. In: BARATIN, Marc and JACOB, Christian (ed.). *Le Pouvoir des Bibliothèques: La mémoire des livres en Occident*. Paris: Albin Michel, 1996.

SEVERI, Carlo. *Le Principe de la Chimère*. Paris: Pens, 2008.

WARBURG, Aby. *Collected Works*. Vol. I and II. Los Angeles: Getty editions, 1999.

## Endereço / Address

Claude Imbert  
Ecole Normale Supérieure  
Département de philosophie  
45 rue d'Ulm  
75005 Paris – France

Data de envio: 9-6-2010

Data de aprovação: 13-10-2010