

## Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne

In: Genèses, 24, 1996. pp. 145-163.

### Résumé

Georges Didi-Huberman: Note on Warburgian invention This article attempts to examine the problems inherent in the method implemented by Aby Warburg under the name of iconology. The need for a «return to Warburg» is expressed in today's hiatus between the Warburgian tradition willingly used by historians and sociologists of art since Erwin Panofsky and Warburgian invention, riskier, more philosophical and more fertile in its ability to formulate the problem of image. Warburg generated a new understanding of images along with a malaise in understanding incarnated in his 1902 article on Florentine portraits, the «missing link» of the wax *ex voto* modeled *dal vivo* on their donors. Here Warburgian knowledge is shown to be divided knowledge, i. e. the tradition. Carlo Ginzburg, for example, kept only the answers (e. g. the clue as an identifying signal) and skipped over the questions (e. g. the clue as a disidentifying symptoms). Knowledge for Warburg is open knowledge involving symptoms and multiple hidden motives - similar in that respect to Freudian knowledge - as opposed to signs and deductions in the manner of Panofsky. Finally, it is dialectical knowledge, capable of combining the non-specific, anthropological point of view with the analysis of the specific «formal peculiarities» in each datum. For Warburg, structure can only be attained in peculiarity. That is his methodological lesson for our reflection today.

---

Citer ce document / Cite this document :

Didi-Huberman Georges. Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne. In: Genèses, 24, 1996. pp. 145-163.

doi : 10.3406/genes.1996.1408

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes\\_1155-3219\\_1996\\_num\\_24\\_1\\_1408](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1996_num_24_1_1408)

---

«Ces temps où les hommes étaient habitués à croire à la possession de la vérité absolue sont à l'origine d'un profond malaise affectant toutes les positions (...) sur quelque point de la connaissance que ce soit.»

F. Nietzsche,  
*Humain, trop humain*, I, p. 330.

# Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne

creative commons  
BY: Persée

**Georges Didi-Huberman**



## Ouvrages commentés :

Aby Warburg, «Bildniskunst und florentinisches Bürgertum» (1902), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, dir. D. Wuttke, Baden-Baden, Koerner, 1980, pp. 65-102. Trad. S. Muller, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, pp. 101-135.

Carlo Ginzburg, «Spie. Radici di un paradigma indiziario» (1979), *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986, pp. 158-209. Trad. M. Aymard, «Traces. Racines d'un paradigme indiciare», *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 139-180.

1. Le texte qui suit est une parenthèse théorique dans une monographie, en cours, sur cette sculpture.

## Sens d'un retour à Warburg : l'iconologie entre son invention et sa tradition

Objet extraordinaire – par ses qualités plastiques, par son chromatisme, par son réalisme presque gênant –, le buste en terre cuite du musée du Bargello, à Florence (*fig. 1*) place l'historien de l'art dans une situation d'inquiétude extrême<sup>1</sup>. Ce que le buste du Bargello, par son aridité si particulière, nous impose d'entrée de jeu, est donc une question, une inquiétude que nous sommes contraints de retourner contre nous-mêmes. Avant de pouvoir répondre aux questions traditionnelles : qui fut représenté dans ce portrait ? à quelle date fut-il modelé ? qui en fut l'auteur ? – nous devons accepter de prendre en compte les limites intrinsèques de notre voir et de notre savoir, accepter en somme de nous poser à nous-mêmes des questions plus directement méthodologiques : qu'attendons-nous exactement d'un tel objet ? quel genre de savoir permet-il ? quel genre de malaise induit-il ? comment la connaissance peut-elle intégrer ce malaise – sans le dénier, sans nous obliger à quelque irrationalisme que ce soit – dans son propre mouvement ?

Il n'est pas fortuit, je pense, qu'une bonne part des questions posées au buste du Bargello<sup>2</sup> l'ait été dans le sillage direct du texte fameux, inaugural à plus d'un titre, consacré par Warburg au portrait florentin du xv<sup>e</sup> siècle et aux fresques de Ghirlandaio en

Illustration non autorisée à la diffusion

1. Donatello (?), *Buste de Niccolò da Uzzano* (?), vers 1433 (?).  
Terre cuite polychrome.  
Florence, Musée du Bargello.



2. Je pense ici aux tentatives d'identification proposées par E. Borsook et J. Offerhaus, «Storia e leggende nella cappella Sassetti in Santa Trinita», *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milan, Electa, 1977, I, pp. 289-310, ainsi qu'à l'essai de R. C. Hatfield, «Sherlock Holmes and the Riddle of the "Niccolò da Uzzano"», *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, dir. S. Bertelli et G. Ramakus, Florence, La Nuova Italia, 1978, II, pp. 219-238.

3. A. Warburg, «Bildniskunst und florentinisches Bürgertum» (1902), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, dir. D. Wuttke, Baden-Baden, Koerner, 1980, pp. 65-102. Trad. S. Muller, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, pp. 101-135.

4. *Ibid.*, pp. 110-117.

5. B. Berenson, «Alunno di Domenico», *The Burlington Magazine*, I, 1903, p. 2 (note 1), suivi par E. Schaeffer, *Das Florentiner Bildnis*, Munich, Bruckmann, 1904, p. 49.

6. «(...) thanks largely to a masterly study of Aby Warburg, we know the identity of practically all the

particulier<sup>3</sup>. Non seulement le rapport visuel le plus déterminant avec le supposé *Niccolò da Uzzano* se trouve dans cette sorte d'«encyclopédie» de portraits que constitue le cycle de Ghirlandaio à Santa Trinita (fig. 2), mais encore les tentatives d'identifications archivistiques dont le buste a été l'objet s'autorisent explicitement de la méthode instaurée par Warburg dans son article de 1902. Pourquoi cela ? Parce que l'un des tours de force de l'érudition warburgienne fut précisément d'identifier, sur la base des documents d'archives, un certain nombre de personnages représentés dans la chapelle Sassetti autour du donateur lui-même : Laurent de Médicis et ses fils Pierre, Jean et Julien, l'humaniste Politien, les poètes Matteo Franco et Luigi Pulci<sup>4</sup>... A cette liste incomplète, Bernard Berenson devait, dès 1903, ajouter Antonio Pulci<sup>5</sup>. Eve Borsook aura donc proposé d'y reconnaître aussi Neri di Gino Capponi, et Rab Hatfield – de façon à mon avis moins convaincante – Gino di Neri. Dans tous les cas, c'est à l'«identification magistrale» des portraits par Warburg que se réfèrent, comme à leur même source méthodologique, toutes les tentatives d'identification du buste du Bargello<sup>6</sup>.

Personne n'a mieux résumé cette façon de penser la leçon méthodologique warburgienne qu'Enrico Castelnovo, lorsqu'il écrit, dans son propre essai de sociologie du portrait : «Warburg s'y est si bien pris pour faire parler ces figures, qu'elles lui ont révélé leurs noms<sup>7</sup>.» Façon de revendiquer, en histoire de l'art, ce «travail de détective» (*Detektivarbeit*) dont Aby Warburg fut sans doute l'un des promoteurs, articulant les *détails visibles* sur la fresque – les particularités physiologiques de chaque personnage – aux *archives lisibles* dans les inventaires ou les testaments d'époque, élaborant à ce titre une notion de l'*indice* qui permettait d'*identifier* correctement les référents de la représentation, les «sujets» des portraits peints ou sculptés :

«[...] et l'on voudrait aider toute cette vie muette à s'exprimer. Il faut donc essayer de faire parler ces personnages. [...] Ainsi, au terme d'un travail d'historien comparable à celui du détective, les matériaux dont nous disposons sont d'abord étalés devant nous comme une masse inerte et morte ; au cours de ces exhumations archéologiques, nos efforts n'ont apparemment ramené au jour rien d'autre que des bornes jalonnant des routes depuis longtemps désertées, portant des chiffres à moitié effacés. Mais dans notre recherche de méthodes indirectes pour ranimer le passé, le nominalisme historique finit à la longue par reprendre ses droits : une donnée externe comme la connaissance de son nom fait revivre Catarina comme une personnalité de chair et de sang, prise dans [...] la vie familiale à Florence<sup>8</sup>.»

On peut considérer, sur la base des ultérieurs développements de l'«histoire sociale de l'art», que l'enjeu d'un tel effort d'identification revenait à raconter l'histoire des relations *réelles* entre les hommes et les femmes représentés sur la fresque. L'archive ayant permis de nommer ce qui était peint, la peinture à son tour devenait l'*archive visuelle* d'une réalité historique et sociologique que l'écriture des inventaires ou des testaments, voire des *ricordanze*, n'avait pas permis de «faire revivre» jusqu'au bout. Le document ayant permis d'identifier le monument – c'est-à-dire l'œuvre d'art – le monument à son tour devenait un document de l'histoire sociale, économique ou politique. Or, ce modèle épistémologique informe encore, je pense, le *main stream* de l'histoire de l'art actuelle. Il fonctionne en complément de l'analyse iconographique au sens strict, dont il élargit la perspective historique, puisqu'il lui permet d'accéder à ce niveau de généralité «culturelle» que Panofsky devait précisément nommer, après Warburg, la dimension «iconologique» des documents figurés<sup>9</sup>. Au-delà des différences locales et des ordres interprétatifs fatalement contrastés, on peut dire, sans trop simplifier, que l'*histoire sociale de l'art* a fini par désigner le sens ultime de cette *iconologie* réinventée, au début du siècle, par Aby Warburg<sup>10</sup>. Une

Illustration non autorisée à la diffusion

2. D. Ghirlandaio, *Résurrection du fils du notaire romain* (détail), 1485.  
Fresque.  
Florence, Santa Trinita.



persons portrayed in the scene...» R. C. Hatfield, «Sherlock Holmes and the Riddle of the Niccolò da Uzzano», *op. cit.*, p. 229.

7. «E tanto bene il Warburg seppe far parlare quella figure che esse gli rivelarono i propri nomi.» E. Castelnovo, «Il significato del ritratto pittorico nella società», *Storia d'Italia, V. I documenti*, II, Turin, Einaudi, 1973, p. 1055, trad. S. Darses, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Monfort, 1993, p. 42.

8. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *op. cit.*, p. 112 et p. 145.

9. E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), trad. C. Herbet et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, pp. 13-45.

10. A. Warburg, «Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare» (1912), trad. S. Muller, *Essais florentins*, *op. cit.*, pp. 197-220. Cf. S. Trottein, «La naissance de l'iconologie», *Symboles de la Renaissance, II*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1982, pp. 53-57.



11. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.  
Trad. Y. Delsaut, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

12. C. Ginzburg, «Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo» (1966), *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986, pp. 29-106.  
Trad. C. Paoloni, «De A. Warburg à E.H. Gombrich. Note sur un problème de méthode», *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 39-96.

13. Cf. J. Lacan, «La chose freudienne, ou sens du retour à Freud en psychanalyse» (1956), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 401-436, ainsi que, tout récemment, P. Fédida, P. Lacoste et M. Moscovici, «Les enjeux», *L'Inactuel*, n° 3, 1995, pp. 5-12.

14. Il est significatif, en tout cas, de constater que le nom de Warburg n'apparaît pas une seule fois dans le livre – par ailleurs fort intéressant – de W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1986.

15. A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, éd. G. Bing, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932.

16. Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, pp. 105-168.

17. E. Panofsky, «Préface à l'édition française» (1966), *Essais d'iconologie, op. cit.*, pp. 3-5. Sur l'entreprise warburgienne de *Mnemosyne*, cf. W. Rappl, «MNEMOSYNE: Eine Sturmflut an die Grenze», *Aby M. Warburg Bildersammlung zur Geschichte von Stern Glaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium*, dir. U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber et H. Nöldeke, Hambourg, Dölling und Galitz, 1993, pp. 363-389.

synthèse brillante comme celle qu'a pu composer, pour le xv<sup>e</sup> siècle italien, Michael Baxandall, montre la cohérence et, jusqu'à un certain point, la fécondité de ce modèle épistémologique<sup>11</sup>. A Carlo Ginzburg revient enfin le mérite d'avoir fourni l'un des exposés les plus clairs, méthodologiquement parlant, de cette «tradition warburgienne<sup>12</sup>».

Mais nous savons d'expérience – l'exemple de Freud, autre fondateur de discipline, est là pour nous le rappeler – que les traditions virent facilement à la trahison. Les traditions spontanément *désinquiètent* les moments fondateurs, canalisent les éclats de la pensée en formation, apaisent les premiers questionnements, simplifient les déplacements problématiques, arrêtent le mouvement de la méthode qui s'invente et en rigidifie l'exubérance théorique originaire. L'histoire de l'art a peut-être autant besoin d'un «retour à Warburg» que la psychanalyse, contre son propre triomphalisme, a eu besoin – et a encore besoin – d'un «retour à Freud»<sup>13</sup>. Car, entre Warburg et nous, il y a précisément toute l'histoire de cette *méthode iconologique* dont le triomphe, voire le triomphalisme, aura fini par faire écran à la dimension problématique originaire de l'invention warburgienne.

Il n'entre pas dans mon propos de raconter en détail comment l'iconologie, cette *tradition* savante, a pu refouler l'*invention* même qui la constituait au départ<sup>14</sup>. Il suffit, je pense, d'évoquer le profond changement de perspective qui, de Warburg à Panofsky – et au-delà – a modifié les conditions, pratiques et théoriques, de l'histoire de l'art. Là où Warburg avait produit une *œuvre disséminée*, faite d'articles lapidaires et de textes souvent ébauchés, inédits – le tout publié se réduisant aux deux volumes des *Gesammelte Schriften*, parus en 1932<sup>15</sup> – Panofsky a construit une *œuvre monumentale*, organique, unitaire dans ses préoccupations fon-

damentales et dans ses orientations théoriques, allant toujours se simplifiant du point de vue de ses exigences philosophiques. Là où Warburg développa sa pensée dans un cadre non universitaire, ne cherchant jamais l'expression transcendante et définitive de sa recherche, lisant Nietzsche, se livrant au risque de l'anachronisme, passant d'une crise à l'autre, s'impliquant soi-même dans cette entreprise que l'on pourrait qualifier de *pensée atteinte* – à tous les sens du mot : atteinte, transformée par ses objets mêmes, atteinte aussi par sa propre limitation –, Panofsky, lui, développa une *pensée forte*, voire autoritaire, une pensée parfaitement articulée, puisant dans Kant sa légitimation transcendante, et trouvant dans l'Université le terrain privilégié de son déploiement<sup>16</sup>.

Là où Warburg travailla dans l'ordre du *montage* et de la surdétermination figurale, finissant avec *Mnémosyne* par produire une bien étrange histoire de l'art, presque aphasique, basée seulement sur la mise en rapports – quelquefois surréaliste – d'images hétérogènes et ressemblantes tout à la fois, Panofsky, lui, travailla dans l'ordre de la *déduction* – pensons à son analyse de *Melencolia I*, chef-d'œuvre du genre – de façon à resserrer toujours plus les rapports de détermination figurative, au point de revenir, à la fin de sa vie, «purement et simplement, au bon vieux terme d'iconographie<sup>17</sup>». Ce n'était là qu'une manière, sans doute, de revendiquer les *résultats* de la méthode warburgienne en faisant fi des *processus* par lesquels cette méthode s'était originellement constituée. Et lorsque Rab Hatfield s'autorise de la tradition warburgienne dans sa propre tentative pour identifier le sujet du *Niccolò da Uzzano* sur la base des archives de la famille Capponi, il agit de la même façon, préférant sans hésiter un résultat positif sans pensée du processus à tout processus problématique sans garantie de résultat.

### Objet de l'invention : l'impensé, l'originaire, le tourbillonnaire

Or, l'*invention* warburgienne se révèle peut-être moins féconde en résultats positifs qu'en processus problématiques. Si l'identification des quelques personnages de la chapelle Sassetti apparaît bien comme un résultat de l'enquête archivistique, le *mouvement* même de l'essai warburgien pose sans doute plus de problèmes qu'il n'en résoud. Mais ces problèmes nouveaux constituent l'invention et le déplacement de perspective en tant que tels : leur richesse tient d'abord à ce qu'ils ont introduit un *malaise dans la connaissance* historique de l'art, un malaise fécond qui nous oblige à repenser les pouvoirs mêmes et les fonctionnements de la représentation figurative. Pourquoi un malaise ? Parce que tout déplacement de perspective, dans un champ de connaissance, produit un *objet nouveau*, frappant, que la discipline constituée jusque-là n'avait pas pensé inclure dans son horizon problématique. Cet objet nouveau n'est donc rien d'autre qu'un *objet impensé* de la discipline. Lorsqu'il apparaît, apparaît avec lui ce malaise – suscitant résistance, défense psychiques – dont il faut reconnaître dès lors la fonction positive, celle d'une levée des obstacles épistémologiques.

Quel est l'*objet nouveau*, dans l'article de Warburg sur le portrait florentin ? Ce n'est pas la fresque elle-même, admirée et étudiée par des générations d'historiens de l'art. Ce n'est pas l'archive non plus, dont l'histoire de tradition germanique a fait un usage intensif bien avant que Warburg n'en montre la fécondité dans l'étude du domaine artistique florentin. L'objet nouveau, c'est la mise en perspective des portraits peints par Ghirlandaio dans un contexte anthropologique – votif – plus général : c'est la mise en avant, grâce aux archives, de ces *objets disparus* que sont les ex voto de la Santissima Annunziata, ces portraits de cire colorée extraordinairement réalistes, moulés



18. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *op. cit.*, pp. 108-110 et 124-127.

19. Cf. G. Didi-Huberman, «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait "sur le vif"», *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée*, CVI, 1994-2, pp. 383-432.

20. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *op. cit.*, p. 109.

21. *Ibid.*, pp. 108-109.

22. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 44. Benjamin s'en prend ici à la notion «logique» de l'origine défendue par le philosophe néo-kantien H. Cohen, *Logik der reinen Erkenntnis (System der Philosophie, I)*, Berlin, B. Cassirer, 1902, pp. 32-36. On retrouve cette critique de l'«origine» au sens trivial dans le livre de M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* (1949), Paris, A. Colin, 1993, pp. 85-89.

23. «L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert.» W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, pp. 43-44.

24. A. Warburg, «Art italien et astrologie internationale», *op. cit.*, p. 215.

25. Cf. J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York, Pantheon Books, 1966, pp. 17-18, qui évoque seulement l'identification des personnages de Ghirlandaio. L. Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990. Trad. D. Le Bourg, *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hazan, 1991, qui ne cite même pas Warburg dans sa bibliographie.

sur le vivant, vêtus des habits réels du donateur, et dont les personnages de la chapelle Sassetti apparaissent dès lors comme les répondants picturaux (ce qui, soit dit en passant, justifie leur échelle même, leur «grandeur nature») <sup>18</sup>. Au-delà de ce que Warburg a pu en dire trop brièvement, ces «objets disparus» constituent sans doute un véritable maillon manquant dans l'histoire du portrait florentin, voire dans le développement général du réalisme visuel – sculptural ou pictural – au Quattrocento <sup>19</sup>. Comment ne pas reconnaître qu'avec leur côté kitsch et artisanal, avec leur côté «magie fétichiste», «magnificence provoquante et pourrissante», «coutume solennelle et barbare» <sup>20</sup>, ces *voti* florentins créaient un véritable malaise dans l'idée à se faire du réalisme «humaniste» au Quattrocento ?

Ce malaise ne désigne peut-être rien d'autre que le contact brûlant de l'historien avec une dimension pour ainsi dire *originale* du portrait en tant que tel. Objet nouveau, objet impensé, objet disparu – la ressemblance appréhendée comme relation votive, à travers ce peuple de statues digne d'un pathétique musée Grévin, pourrait donc bien se révéler comme un *objet original* dans cette anthropologie historique du portrait que Warburg esquissait là. Qu'entendre exactement par «originale» ? D'abord, quelque chose que Warburg énonçait lui-même comme «cet instinct religieux primitif, indéracinable», qui pousse les hommes à inventer des objets sacrés «sous la forme concrète de l'image humaine» ; c'est là, disait-il encore, que gît cette «magie fétichiste des objets de cire» <sup>21</sup> – dans une connivence du paganisme antique et de la religion chrétienne quant aux conditions fondamentalement *anthropomorphes* du sacré en Occident. Originaires, les *voti* florentins le sont aussi en tant que pratique médiévale, religieuse et artisanale, indépendante de toute histoire du style – antérieure à toute histoire de l'art au sens strict, c'est-à-dire au sens vasarien –, antérieure, donc, aux nobles dévelop-

pements humanistes, laïcs et artistiques, du réalisme pendant la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Les *voti* sont «originaires» en ce qu'ils précèdent d'un siècle au moins, comme objets de *culte*, les portraits peints par Ghirlandaio dans une sphère qui était déjà celle de la *culture* artistique.

Cela ne signifie pas, bien sûr, que les portraits peints par Ghirlandaio se *déduisent* des ex voto florentins – nous ne sommes plus dans un modèle de la déduction, mais de la *surdétermination*. L'*origine* en ce sens doit s'entendre bien différemment de la «genèse historique». Or, ce n'est pas un hasard si nous trouvons cette distinction parfaitement énoncée par un lecteur attentif d'Aby Warburg, rétif comme lui aux pensées dogmatiques, inventeur comme lui de nouvelles perspectives dans l'histoire de la culture : je veux parler de Walter Benjamin. Dans la «Préface épistémocritique» à son admirable essai sur l'*Origine du drame baroque allemand* – écrit au moment même où Warburg travaillait à *Mnemosyne*, cette «recherche du temps perdu» des images occidentales – Walter Benjamin défendait le point de vue de l'«origine» contre celui de la «genèse des choses» : l'objet authentique du souci historique, selon lui, n'était pas la connaissance de la *première chose* (par exemple la connaissance du «premier portrait» moderne, question sempiternelle et mal posée, que l'on voit régulièrement resurgir dans les ouvrages d'histoire de l'art), bref la connaissance de l'origine comprise trivialement, l'origine dont tout se déduirait<sup>22</sup>. Au contraire, «l'impossibilité de déduire les formes d'art», comme le dit Benjamin, exigeait une pensée de l'origine qui fût *nouveauté* de l'impensé : non pas la *source* qui demeure en amont de toute chose, mais le *tourbillon* qui surgit, imprévisiblement et dangereusement, dans le cours même du fleuve historique<sup>23</sup>.

La pratique des ex voto redécouverte par Warburg répond point par point à cette approche de l'«origine» : elle est bien ce *tour-*

*billon* de paganisme et de christianisme, d'art et de non-art, de beauté et de laideur, de rituel civique et de culte familial, etc., qui apparaît, à un moment de l'histoire florentine, pour perturber – mais de façon féconde – le fleuve de la grande «évolution stylistique» où se marque l'apparition du grand réalisme renaissant au Quattrocento. C'est une origine, non pas en tant que prémisses absolues, mais en tant que *symptôme* producteur de courants nouveaux, de tensions, d'effets multiples dans la culture visuelle des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles. C'est une origine, non pas en tant que «source» exclusive des phénomènes visuels, mais en tant que *phénomène visuel* intrinsèque surgi d'un fond anthropologique, capable d'agiter et de transformer d'autres phénomènes visuels qui lui sont concomitants dans l'ordre de la ressemblance anthropomorphe.

C'est une origine enfin pour la discipline même de l'histoire de l'art. Elle apparaît au vif de l'*invention* warburgienne et de son travail d'«élargissement méthodique des frontières<sup>24</sup>». Elle lève un obstacle et éclaire un impensé. Mais elle ne pouvait que produire le *malaise* dont j'ai parlé. Faut-il dès lors s'étonner que la *tradition* iconologique ait gardé l'archive et l'identification des portraits peints par Ghirlandaio, mais rejeté aussitôt dans l'impensé cette mise en rapport anthropologique des objets les plus sublimes avec les objets les plus écœurants d'une même civilisation ? Faut-il s'étonner que les histoires du portrait renaissant après Warburg aient fait l'impasse complète sur ce «maillon manquant» dans l'histoire florentine de la ressemblance<sup>25</sup> ? Faut-il s'étonner que les ex voto de la Santissima Annunziata n'intéressent ni Eve Borsook ni Rab Hatfield dans leur tentative d'identifier un personnage de plus dans le cycle peint par Ghirlandaio ?

Il faut dire, à la décharge de ces historiens, que l'origine ainsi entendue n'est pas une chose facile à convertir en données positives,



en résultats «objectifs». Elle procède d'un *mouvement* théorique, d'une mise en *relations*, mais ce qu'elle gagne en pertinence problématique, en fécondité heuristique, elle le perd en certitude positive. Il suffit d'ailleurs de relire l'article de Warburg sur le portrait florentin pour être frappé par son *inquiétude* fondamentale, son instabilité de tous les instants : l'invention warburgienne en acte ne va pas sans *tourbillons*, sans tensions internes. Ainsi, à la lecture usuelle qui privilégie les résultats triomphaux du «travail de détective», se superpose une autre lecture, plus attentive aux processus ou aux mouvements de la pensée, et d'où émerge le sentiment d'un constant débat, d'une prise de risque d'ordre éminemment philosophique.

### Où la dialectique des images requiert un savoir clivé

Le texte de Warburg sur le portrait florentin n'est pas sans affinités, là encore, avec les textes de Freud qui lui sont contemporains – je songe en particulier à l'*Esquisse* ou aux *Études sur l'hystérie* de 1895<sup>26</sup>. Dans les deux cas, en effet, nous assistons à l'avènement d'un objet nouveau pour la pensée, et cet avènement, ce déplacement de problématique, prend la forme d'un intense débat, d'un travail d'agonie et d'accouchement tout à la fois : il s'agit de faire naître quelque chose contre son propre milieu natif. À l'instar de la psychanalyse freudienne, l'iconologie warburgienne est née contre des modèles épistémiques et philosophiques – le positivisme, le romantisme – qui, au départ, ne cessaient pas de lui fournir un cadre général d'intelligibilité. Voilà pourquoi le texte de Warburg sur le portrait florentin est un texte essentiellement *clivé*, divisé, inquiété par l'émergence de sa propre nouveauté.

C'est d'abord un texte qui superpose à la reconnaissance historique de certains *termes* visibles dans la fresque (chaque visage peint



26. S. Freud, «Esquisse d'une psychologie scientifique» (1895), trad. A. Berman, *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1956 (éd. revue, 1973), pp. 307-396.

S. Freud et J. Breuer, *Études sur l'hystérie* (1895), trad. A. Berman, Paris, P.U.F., 1956 (éd. revue, 1973).

27. Et il en déduit que tout portrait est le «produit d'un compromis» – c'est-à-dire une formation dialectique fatalement complexe. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *op. cit.*, p. 105.

28. *Ibid.*, pp. 105-106.

29. *Ibid.*, p. 105.

30. Cf. S. Freud, «L'analyse avec fin et l'analyse sans fin» (1937), trad. dirigée par J. Laplanche, *Résultats, idées, problèmes, II. 1921-1938*, Paris, P.U.F., 1985, pp. 231-268.

31. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *op. cit.*, p. 105.

32. *Ibid.*, p. 105. Il y a dans ce motif une nouvelle et forte analogie avec de nombreux passages benjaminien.

33. Cf. W. Benjamin, «Les «Affinités électives» de Goethe» (1922), trad. M. de Gandillac, *Œuvres, I. Mythe et violence*, Paris, Denoël-Les Lettres nouvelles, 1971, pp. 161-260.

34. Cf. A. Warburg, «Les dernières volontés de Francesco Sassetti» (1907), trad. S. Muller, *Essais florentins*, *op. cit.*, pp. 167-196.

identifié, réduit à son nom propre, joue en effet dans la composition générale le rôle d'un terme isolable, comme un mot dans une phrase) la nécessité fondamentale d'une pensée des *relations* : dès le début de son étude, Warburg nous rappelle que tout portrait est une entité dialectique, le portraitiste et le portraituré agissant l'un sur l'autre par «contact intime» (*intime Berührung*) et dans un subtil «domaine de relations réciproques (*wechselseitiger... Beziehung*), jouant un rôle de frein ou de moteur<sup>27</sup>». Mais, surtout, Warburg insiste sur la dimension «syntaxique» et *processuelle* de cette pensée des relations : identifier un visage peint sur une fresque n'a de sens que si l'on réfère cette identification, dit-il, au «processus à l'œuvre» (*Prozess im Werke*) qui caractérise d'une part la *forme* singulière de la représentation, et d'autre part sa *fonction* dans un réseau anthropologique de relations sociales, d'échanges symboliques<sup>28</sup>.

Or, Warburg insiste, dans les mêmes lignes, sur la difficulté intrinsèque de toute recherche sur le portrait dans l'art du passé : nous n'avons à notre disposition que le «produit du processus créateur» (*Resultat des kunstbildenden Prozesses*)<sup>29</sup>. Le processus lui-même, c'est-à-dire l'élément «vivant», l'économie réelle du portrait, nous échappe. C'est ce qui rend nécessaire cette attention aux «indices» (*Indizien*) que la plongée dans les archives permet d'étayer. Mais, loin de tout triomphalisme, Warburg sait fort bien que, tous les visages de Ghirlandaio finiraient-ils par être identifiés – et nous sommes, aujourd'hui encore, bien loin du compte – il restera toujours à penser l'élément fondamental qui fait «tenir» structurellement, dans l'ordre de la relation et du processus, toute cette exigence symbolique, toute cette «volonté de portrait» (pour parler un peu comme Nietzsche et un peu comme Riegl). Quand Sherlock Holmes a identifié le nom de son coupable, son enquête est pour ainsi dire close. Mais Warburg, lui, eut l'intuition juste que l'iconologie du por-

trait florentin relevait plutôt de cette *analyse sans fin*, indéfiniment *ouverte*, dont Freud allait faire l'exigence méthodologique et temporelle de sa propre recherche<sup>30</sup>.

Pensée des relations au-delà des termes, pensée des processus au-delà des résultats, l'iconologie warburgienne *in statu nascendi* se développera donc par avance comme une *pensée de la perte*, au-delà de ses propres acquis, au-delà de ses propres «gains». Dès le début de son texte sur le portrait, en effet, Warburg nous prévient que les données objectives recueillies au sujet de la fresque florentine n'épuisent en rien la *teneur de vérité* dont cette fresque est pourtant la mise en œuvre : «la part de vérité surprenante et indéfinissable qui se communique à l'œuvre plastique (...) échappe la plupart du temps à la conscience historique», écrit-il<sup>31</sup>. Cette part de vérité résiste donc, jusqu'à un certain point, à l'objectivation et à la reconstitution : elle est «discrète», elle est «distincte» de ses propres résultats documentaires, elle ne se déploie que dans l'ordre d'une «exception» qui n'est pas «écrite dans les livres». Tout au plus, poursuit Warburg, «apparaît-elle comme le cadeau d'un instant de grâce inattendue<sup>32</sup>» – quelque chose comme un *symptôme dans le savoir*, un malaise dans la connaissance où se séparent brusquement, dans la «grâce» de ce qui apparaît et dans la nostalgie de ce qui disparaîtra bientôt, deux paramètres que Benjamin allait plus tard nommer «teneur chosale» (objet saisissable du commentaire philologique) et «teneur de vérité» (objet dynamique, donc fuyant, de la critique philosophique)<sup>33</sup>. Dans le pli de cette séparation se tient l'*indice*, à présent envisagé dans sa réelle dimension dialectique : il fait certes *surgir* quelques nécessaires pans d'histoire, quelques noms identifiés, quelques «dernières volontés» couchées sur un testament<sup>34</sup> ; mais il demeurera le signe fragile d'un monde disparu, le signe de ce qui se maintient dans un ordre de *disparition*.

Voilà pourquoi l'invention warburgienne ne pouvait offrir d'abord que cette «science sans nom» dont Giorgio Agamben a fort bien parlé<sup>35</sup>. Elle prend, si on la lit bien tout au long du texte de 1902, l'apparence d'une *connaissance paradoxale* : une connaissance qui évalue tout ce qu'elle perd à chaque étape de ce qu'elle gagne, une connaissance qui reproblématise et requestionne chaque solution, chaque réponse qu'elle aura pu donner. J'y vois l'assomption résolue d'un véritable risque philosophique : celui de penser l'efficacité visuelle hors de toute détermination schématique (à la façon kantienne), celui de penser la *dialectique des images* hors de toute finalité logique (à la façon hégélienne). Quelque chose qui, jusque dans les années trente, se trouve peut-être au cœur des plus incisives parmi les pensées de l'image : celles de Freud, de Benjamin, de Carl Einstein ou encore de Georges Bataille<sup>36</sup>...

Il faudrait une analyse spécifique, paragraphe après paragraphe, pour repérer à quel point cette dialectique paradoxale anime – suspend, relance et inquiète – chaque étape, chaque maillon du parcours warburgien dans le portrait florentin du xv<sup>e</sup> siècle. Là où Panofsky devait s'efforcer de toujours produire une synthèse déductive, nous voyons Warburg s'y refuser à chaque instant. Un indice de cette attitude est l'accumulation inhabituelle, dans son analyse de la chapelle Sassetti, d'adverbes restrictifs, de conjonctions rétractives, d'expressions modalisantes<sup>37</sup>. On dirait, en fait, que Warburg ne s'est fait «détective» – ou fouilleur des archives familiales florentines – que pour mieux s'étonner des «énigmes» ou des paradoxes dont les personnages identifiés par lui demeurent, irréductiblement, les dépositaires. Francesco Sassetti se montre aussi humble qu'il est solennel, aussi païen qu'il est chrétien<sup>38</sup>. Laurent de Médicis se montre aussi «laid» et même «grotesque» qu'il est «spirituel» et plein d'une «séduction irrésistible» : ainsi persistera le



35. G. Agamben, «Aby Warburg e la scienza senza nome», *Aut-Aut*, n° 199-200, 1984, pp. 51-66.

36. Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., pp. 169-218. *Id.*, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, pp. 103-182. *Id.*, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, pp. 201-383.

37. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», op. cit., p. 122 (à titre d'exemple).

38. *Ibid.*, p. 122.

39. *Ibid.*, p. 111 et pp. 117-118.

40. *Ibid.*, p. 116.

41. *Ibid.*, pp. 116-121.

42. *Ibid.*, pp. 121-122.

43. *Ibid.*, p. 122.

44. *Ibid.*, pp. 151-152.

45. Cf. P. Fédida, «Passé anachronique et présent réminiscent. Épos et puissance mémoriale du langage», *L'Écrit du temps*, n° 10, 1985, pp. 23-45.

«caractère énigmatique du phénomène qu'il incarne», phénomène non dénué de «contradictions incompréhensibles», et où se mêlent plusieurs types politiques ou moraux parfaitement hétérogènes<sup>39</sup>. Matteo Franco et Luigi Pulci se montrent, quant à eux, voués à la tension inapaisable de quelque chose qui les écarte – leur inimitié notoire, leurs différences – et les réunit dans une même servitude à l'égard du Magnifique<sup>40</sup>.

Mais, au-delà des personnages, c'est toute la structure des processus en jeu, dans les formes artistiques comme dans leur «épaisseur anthropologique», qui se dévoile ici en tant que structure paradoxale : l'exercice de la poésie médicéenne se voit ainsi clivée de l'intérieur entre une composante humaniste, érudite, et une propension «enfantine» à l'affabulation, au quotidien, au jeu de mots *alla casalinga* ; entre un usage «renaissant» du grec classique et la «manière médiévale des chanteurs de rue» ; entre un art ciselé, presque marmoréen, de la langue, et sa valeur d'usage familiale, circonstancielle, éphémère ; entre un idéal antique de lettrés et une énergie poétique parfaitement autochtone, idiomatique et populaire<sup>41</sup>. Il en va de même pour cette admirable peinture d'un artiste qui devait son nom au fait qu'il confectionnait, dans sa boutique, des guirlandes, mais aussi des lampes, des boucles de ceinturons, des coffres de mariage ou des *voti* en cire colorée pour son ostentatoire clientèle bourgeoise<sup>42</sup>... Alors, le «grand art» descend de son piédestal – sans cesser d'être grand, bien sûr – il intègre un type de savoir-faire artisanal, éphémère, quotidien, qui déstabilise d'un coup l'idée académique des *arti del disegno*. Le «savoir-faire intemporel de l'artisan» se love dans la «volonté d'art» du grand peintre moderne<sup>43</sup> (nous verrons plus loin en quoi cette articulation paradoxale ouvre une voie décisive dans la compréhension même du *Niccolò da Uzzano*) : c'est donc la notion de *style* qui se trouve, dès lors, inquiétée. En elle s'entrecho-

quent l'«ostentation matérielle» des bourgeois parvenus et l'«intérieurité (...) des portraits religieux» issus de la tradition nordique, le goût *esthétique* pour la «ressemblance frappante» et l'élément *magique* d'une «mystérieuse identité du donateur et de son image<sup>44</sup>».

Au terme de toutes ces analyses profondément dialectiques, toujours sensibles aux *contradictions à l'œuvre*, c'est la notion même de période historique – la Renaissance, pas moins – qui subit l'épreuve d'une complexification et d'une *ouverture* inédites depuis Burckhardt. L'historicité n'est jamais pensée par Warburg en termes de progrès : la notion même de «survivance» (*Nachleben*) suffit à nous le rappeler. Au rebours d'une tradition iconologique qui voudrait faire de l'histoire un exercice de détectives en quête de *souvenirs identifiants*, de souvenirs «objectifs», il faut retrouver dans l'invention warburgienne ce mouvement d'anamnèse particulier qui fait «lever», dirai-je, une *mémoire désidentifiante*. La mémoire, c'est tout autre chose que l'acquisition de souvenirs factuels, objectivés. C'est l'expérience d'une étrange dialectique de la «survivance» et de l'oubli, où le temps se noue entre «passé anachronique» et «présent réminiscent<sup>45</sup>», où le nom reconnu des «coupables» ne résoud rien, où l'archive décryptée complexifie les questions plus qu'elle n'y répond. Bien avant Frances Yates, Warburg nous a enseigné que les images remémorent – échafaudent, transforment, déplacent – plus qu'elles ne «rappellent» au souvenir objectif de leurs référents historiques.

Voilà pourquoi la critique développée par Warburg aboutit si souvent à mettre au premier plan ces *nœuds de contradictions* qui signent l'activité hautement complexe d'une mémoire visuelle. La Renaissance florentine peut bien se caractériser, entre autres choses, par sa «passion unilatérale» pour le portrait – il n'en demeure pas moins que cette passion,

anthropologiquement stratifiée, fait jouer en elle nombre d'«affrontements» en équilibre précaire, nombre de «qualités hétérogènes» productrices d'une «harmonie» toujours paradoxale, toujours pulsative, toujours tendue. La résolution d'énigmes locales par le biais nécessaire de l'archive n'aura produit, au bout du compte, qu'une image *problématique* du portrait florentin et de la civilisation qui le rendait si nécessaire : le malaise dans la connaissance s'installe au point même où la connaissance (l'histoire de l'art du portrait) approfondit ses propres prémisses culturelles (quant à une anthropologie de la ressemblance). Ce qu'elle dévoile n'est alors qu'un *organisme énigmatique*, comme le dit si bien Warburg, une sorte de corps symptomal et violent qui défigure constamment tout ce qu'il s'efforce de figurer :

«Quand des manières contradictoires de concevoir la vie jettent les membres isolés de la société dans des affrontements mortels et leur inspirent une passion unilatérale, elles causent irrésistiblement le déclin de la société ; et pourtant, ce sont en même temps des forces qui favorisent l'épanouissement de la civilisation la plus haute, quand à l'intérieur de l'individu, ces mêmes contradictions s'atténuent, s'équilibrent, et au lieu de se détruire, se fécondent mutuellement, apprenant ainsi à élargir l'ensemble de la personnalité. C'est sur ce terrain que croît la fleur de la civilisation de la Renaissance florentine.

Les qualités tout à fait hétérogènes de l'idéaliste médiéval et chrétien, chevaleresque et romantique, ou encore classique et platonisant d'une part, et du pragmatique marchand étrusco-païen et tourné vers le monde extérieur d'autre part, imprègnent l'homme de la Florence des Médicis et s'unissent en lui pour former un organisme énigmatique (*einem rätselhaften Organismus*), doté d'une énergie vitale primaire et néanmoins harmonieuse<sup>46</sup>...»

Cet «organisme énigmatique», quelquefois hystérisé (dans une violence destructrice), quelquefois esthétisé (dans une violence transformée, productrice de beauté), Warburg nous aura donc appris à l'envisager, non comme une simple collection d'*identités* réunies sur une fresque par leur histoire contemporaine – et réifiées par quelque poli-



46. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *op. cit.*, p. 110.

47. Cf. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, *op. cit.*, p. 31, qui parle des «*symptômes culturels* ou *symboles* en général», en se référant à *La Philosophie des formes symboliques* d'Ernst Cassirer. J'ai critiqué cette notion du symptôme dans *Devant l'image*, *op. cit.*, pp. 195-218.

48. Ce sont les termes mêmes qu'emploie Freud à propos du symptôme hystérique. Cf. S. Freud, «Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité» (1908), trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., 1973 (éd. 1978), p. 155. Sur l'usage problématique de la notion de symptôme, cf. P. Fédida, *Crise et contre-transfert*, Paris, P.U.F., 1992, pp. 227-265, ainsi que G. Didi-Huberman et P. Lacoste, «Dialogue sur le symptôme», *L'Inactuel*, n° 3, 1995, pp. 191-226.

cier en quête de noms propres – mais comme une *structure anthropologique* où se problématise constamment, où s'inquiète sans relâche une certaine notion du *sujet*.

### **Modèle symptomal (surdéterminé) contre modèle séméiologique (déductif)**

Cette leçon warburgienne, d'une grande portée philosophique, demeure sans doute difficile à retenir ou, plutôt, à soutenir, à prolonger dans la pratique. Elle se maintient en effet dans un ordre constant de complexité, refusant à l'historien toute possibilité de se simplifier la vie, de résumer ou de schématiser son objet de connaissance. On voit bien, notamment, de quelle façon Warburg, dans son analyse sur le portrait florentin, aura procédé sur sa propre démarche à deux dépassements ou déplacements conjoints : d'un côté, il s'agissait de dépasser le ton empathique et la vision synthétique – qu'il utilisait pourtant, à l'instar d'un Michelet, d'un Nietzsche, d'un Burckhardt – en exigeant une attitude essentiellement *analytique* fondée sur des objets singuliers, sur des *cas* dont l'éventuelle valeur d'«exception» n'empêchait en rien qu'ils fussent significatifs du point de vue d'une compréhension structurale de la civilisation florentine.

D'un autre côté, Warburg dépassait et déplaçait le ton positiviste que l'analyse elle-même, comme histoire factuelle et archivistique, pouvait prendre spontanément : la considération *anthropologique* exigeait en effet que l'usage focalisateur et identificateur de l'indice – nommons-le *indice-signallement* – fût «ouvert» et problématisé par une pensée centrifuge, complexe, de la «survivance» et de la structure, ce que l'on pourrait nommer, désormais, une pensée de l'*indice-symptôme*. Le *signallement* se veut un signe fort ; il élimine les équivoques ; il ne vise que les faits ; même les noms propres qu'il permet d'identi-

fier servent toujours à établir, à déduire des faits ; c'est pourquoi il fournit une arme de prédilection – un modèle épistémologique – pour les détectives, les experts et les historiens positivistes de tout poil. Le *symptôme*, en revanche, est un signe «faible», en ce sens qu'il n'offre aucune certitude, ni dans sa signification, ni même dans sa manifestation propre ; il est labile, surgissant là où on ne l'attend pas, offrant des intensités non mesurables, des visibilités à moitié occultées, toujours équivoques, toujours irréductibles aux faits objectivés.

Théoriquement, le symptôme n'est rien d'autre qu'un moment fécond – surgissement «discret» ou «exception» spectaculaire – dans une structure qu'il *ouvre*, c'est-à-dire fait transparaître et déchire tout à la fois. Dans le texte de Warburg, on peut dire que les *voti* florentins jouent exemplairement le rôle de «symptômes» visuels dans le contexte plus fondamental des *usages de la ressemblance* au *xv<sup>e</sup> siècle*. C'est en tant même que symptômes – ou «malaises dans la représentation» – qu'il furent plus tard occultés dans l'histoire du portrait (alors qu'ils avaient été si ostentatoires dans le «théâtre de merveilles» de la Santissima Annunziata), éprouvés presque comme une «maladie» dans l'esthétique vasarienne (alors qu'ils avaient été si efficaces et «guérisseurs» aux yeux des contemporains de Ghirlandaio). Leur caractère d'«exception» – refoulé par toute une histoire de l'art humaniste – les éloigne donc des très généraux «symptômes culturels» entendus à la façon néo-kantienne, cassirérienne ou panofskienne<sup>47</sup>.

On mesure ici toute la différence qui sépare cette notion de l'*indice-symptôme* – liée qu'elle peut être à une dialectique d'intensité plastique et de «simultanéité contradictoire», d'état critique et de «dissimulation» à l'œuvre<sup>48</sup> – de la notion, typiquement positiviste, de l'*indice-signallement*. La

lecture «orthodoxe» que Carlo Ginzburg a voulu donner de la tradition warburgienne me semble, de ce point de vue, non seulement ignorer une telle distinction théorique, mais encore réduire à toute force le modèle *symptomal*, en le rabattant abusivement sur la détermination schématique qu'impose un modèle *séméiologique* de l'indice. Pour Ginzburg, en effet, les notions de «témoignage» historique, de «programme», de «message», de «légende» ou de «document» entourent la notion d'indice comme autant de tentatives pour éradiquer la surdétermination – l'ambiguïté – qu'engendre la dimension visuelle – toujours labile, toujours résistante à l'identification – de toute œuvre plastique. L'historien, ici, rêve que les œuvres d'art soient des *indices objectifs*, indépendamment de leur mise en forme, de leur «valeur esthétique»<sup>49</sup>. Il rêve que l'iconologie soit affaire de *message*, fût-il crypté<sup>50</sup>, et que le sens d'un visage peint ou sculpté puisse se déduire tout entier du *nom propre* qu'il est censé dénoter<sup>51</sup>.



49. «(...) la clé de l'interprétation n'est pas donnée dans les œuvres d'art, même conçues en dehors de leur valeur esthétique, mais par la *légende*...» C. Ginzburg, «De A. Warburg à E. H. Gombrich», art. cit., p. 61.

50. C'est ce que Pächt a bien remarqué – et critiqué – chez E. H. Gombrich. Cf. O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, Prestel, 1977. Trad. J. Lacoste, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, pp. 76-84.

51. Cf. C. Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Turin, Einaudi, 1981. Trad. M. Aymard, *Enquête sur Piero della Francesca*, Paris, Flammarion, 1983.

52. *Id.*, «Spie. Radici di un paradigma indiziario» (1979), *Miti, emblemi, spie*, op. cit., pp. 158-209. Trad. M. Aymard, «Traces. Racines d'un paradigme indiciaire», *Mythes, emblèmes, traces*, op. cit., pp. 139-180.

53. J'ai développé cette analyse en 1990-1991 dans une conférence au musée d'Orsay intitulée «L'homme qui lisait dans la poussière (indices, détails, symptômes)» et dans un séminaire tenu à l'E.H.E.S.S., encore inédits. Cf. *Annuaire. Compte rendus des cours et conférences 1990-1991*, Paris, E.H.E.S.S., 1991, pp. 402-403.

54. S. Freud, «Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique» (1914), trad. S. Jankélévitch, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, pp. 69-93.

On ne s'étonnera donc pas de voir Ginzburg, dans un autre texte célèbre où le «paradigme indiciaire» était – pertinemment – donné comme forme spécifique et originaire de la connaissance, réunir sous un même modèle épistémologique Sherlock Holmes et Giovanni Morelli d'une part, Freud d'autre part<sup>52</sup> : c'était là, me semble-t-il, ignorer le renversement profond que le fondateur de la psychanalyse avait pu produire quant à la notion positiviste de l'*indice-signalement* (c'est-à-dire quant au «symptôme» de la médecine classique, entendu *séméiologiquement*). Pour le dire en peu de mots<sup>53</sup> : l'indice freudien – l'*indice-symptôme* – ne relève ni du diagnostic médical (façon Charcot), ni de l'identification policière (façon Bertillon). Il ne se résoud ni dans un fait, ni dans un nom propre, et l'abandon par Freud de sa propre «théorie de la séduction» nous enseigne comment le symptôme, à ses yeux, ne pouvait plus se déduire d'un fait (la séduction sexuelle) ou

d'un individu réel (le père, par exemple)<sup>54</sup>. Il s'involuait plutôt dans une structure fantasmatique, où les «faits» ne sont pas des actes extérieurs et objectivables, plus ou moins susceptibles d'être souvenus – mais des *formes agissantes*, des images en actes, des symboles surdéterminés, les transformations efficaces d'un travail de la mémoire. Dans cette configuration nouvelle, les crimes sont partout et nulle part, et les noms des coupables, eux-mêmes disséminés, ne donnent plus la clef de quoi que ce soit. Ce sont désormais les relations, les déformations structurales, qui deviennent les supports authentiques de l'interprétation.

Mais pourquoi ce détour théorique, qui semble nous éloigner de notre objet concret, le buste du Bargello ? Pour repérer – à l'intérieur même du texte inaugural de Warburg comme dans l'état actuel de la discipline iconologique – un clivage dont les conséquences méthodologiques sont importantes : les œuvres d'art donnent-elles le souvenir objectivé de faits historiques ou manifestent-elles le travail d'une mémoire qui transforme, qui déforme l'histoire pour un sujet ? Relèvent-elles d'une détermination documentaire ou d'une surdétermination anthropologique ? Le buste du Bargello est, sans doute, le portrait de quelqu'un : à ce titre, il réifie l'apparence d'un individu, donne le souvenir de son existence réelle, réclame l'énoncé de son nom propre. Mais c'est aussi une sculpture caractérisée par un certain nombre de choix formels et matériels – la coupure arbitraire du corps, la terre cuite, la polychromie, l'échelle, le réalisme organique, l'élément iconographique de la toge, la torsion du visage, etc. – dont la concomitance en fait une œuvre absolument singulière. À ce titre, il demande à être pensé dans une *surdétermination anthropologique* qui en fait le symptôme d'une pluralité d'historicités enchevêtrées les unes dans les autres. À ce titre, son «signalement» physio-

nomique se perd dans une *surdétermination formelle* qui doit tenir compte de son processus technique, de ses singularités matérielles et visuelles, de sa place spécifique dans une histoire de la sculpture, du travail de mémoire qu'il met en œuvre à l'égard de modèles multiples dont il donne, sous nos yeux, la singulière «survivance».

Nous devons convenir que le *signalement* exact de Niccolò da Uzzano – ou de Neri Capponi, ou d'un autre encore – ne nous sera jamais donné avec une certitude absolue, «photographique» ou «scientifique». Le buste du Bargello est le portrait d'un individu, mais l'*individu* n'est pas la réalité dernière de cette sculpture, son *sujet*. Celui-ci s'avère «inquiété», non seulement par les lacunes de la documentation historique, mais encore par la *singularité* de l'objet lui-même. Il revient à l'historien de problématiser cette singularité dans l'ordre même où elle se donne, l'ordre visuel des formes – ou, mieux, des *processus formels*. Ces processus nous diront à la fois beaucoup et peu de choses. Ils n'identifieront pas exactement la statue du Bargello ; mais ils peuvent, à titre de *symptômes* ou d'«exceptions», nous apprendre quelque chose sur ce que *ressembler* a pu vouloir dire dans la Florence du Quattrocento.

### **Le point de vue anthropologique et l'analyse des singularités formelles**

On aura compris que j'essaie ici d'articuler deux ordres d'interprétation apparemment fort éloignés l'un de l'autre : l'analyse «formelle» – intrinsèque ou microscopique – d'une part, l'étude «anthropologique» – extrinsèque et, disons-le en un sens warburgien, iconologique – d'autre part. Il est commun d'opposer *iconologie* et *formalisme*. Mais, outre que ce dernier mot a fait l'objet d'une série ininterrompue de fausses interprétations – notamment en ce qui concerne les



«formalistes» russes, ces contemporains de Warburg<sup>55</sup> –, il faut reconnaître, dans l'économie même du texte warburgien sur le portrait, que ces deux dimensions, loin de s'opposer, s'articulent nécessairement. Warburg n'aurait peut-être jamais choisi d'étudier la fresque de Ghirlandaio (il y a tant d'autres portraits à interpréter, dans la Florence du Quattrocento) si l'œuvre picturale elle-même n'avait présenté quelque singularité formelle «symptomatique» d'un certain usage de la ressemblance et d'une certaine *transformation* dans la culture visuelle de la Renaissance italienne.

On s'aperçoit alors que le cycle de la chapelle Sassetti articule intimement sa façon de renouveler la *représentation de l'individu* (nommons cela le niveau figuratif) à une *présentation singulière* des formes elles-mêmes (nommons cela le niveau figural). Si Warburg introduit toute son analyse par une comparaison entre Giotto et Ghirlandaio – ils ont traité tous deux d'une iconographie identique avec des moyens plastiques radicalement différents –, ce n'est pas seulement parce que Giotto ignore à Santa Croce la représentation individualisée du visage humain<sup>56</sup>. C'est aussi parce que le développement du portrait ne va pas sans une structure spatiale et «présentative» adéquate : ainsi, chez Ghirlandaio, le thème iconographique – la *Confirmation de la règle franciscaine* (fig. 3) – est complètement subverti, investi, à droite comme à gauche, à l'arrière-plan comme à l'avant-plan, par une théorie de portraits singulièrement disposés. La singularité, ici, réside dans la *fausse vraisemblance du lieu* : la vision de la Piazza della Signoria (qui, soit dit en passant, n'a rien à faire dans l'iconographie franciscaine), et surtout la trouée d'où surgissent, au premier plan, les portraits des enfants de Laurent et de leurs précepteurs. «Le dur sol de pierre de la Piazza della Signoria s'ouvre brusquement», écrit Warburg, «et l'on perçoit bientôt [cette trouée] comme le centre géométrique et le centre de gravité artistique et psychologique



55. Cf. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., pp. 165-172.

56. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», op. cit., pp. 106-107.

57. *Ibid.*, p. 112.

58. Notons qu'A. Chastel l'ignore complètement dans son essai sur «Le donateur *in abisso* dans les *pale*» (1977), *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, II, pp. 129-144.

Illustration non autorisée à la diffusion

3. D. Ghirlandaio, *Confirmation de la règle franciscaine*, 1485. Fresque. Florence, Santa Trinita.

de toute la composition» ; c'est là exactement, conclut-il, qu'«on voudrait aider toute cette vie muette à s'exprimer<sup>57</sup>».

Qu'est-ce qui a tant fasciné Warburg, dans cette trouée mise à l'avant-plan, dans cette ouverture projetée vers nous et focalisant, selon lui, toute la «vie muette» de la fresque<sup>58</sup> ? Qu'est-ce qui s'agitait, à ses yeux, dans ce *symptôme d'espace* tout à la fois inattendu (producteur de malaise) et nécessaire (organisateur du lieu figural) ? Sans doute le fait que la trouée, frôlant le bord inférieur de l'image, joue le rôle d'un *seuil formel* et d'un «opérateur de transformation» symbolique. Le surgissement de ces enfants au seuil d'un sol et d'un sous-sol doit être mis en relation avec d'autres traits spécifiques de la fresque : l'enfant ressuscité, juste au-dessous, qui se dresse sur son lit de mort ; le Christ enfant qui naît contre un tombeau romain ; les figures mêmes de Sassetti et de son épouse surgissant

de profil tout à côté de leurs propres tombeaux... La «vie muette» dont parle Warburg ne se réduit donc pas à l'identité des figures représentées : elle prolifère dans les seuils formels de la représentation, par exemple cette articulation problématique du sol et du sous-sol, qui semble faire signe vers les articulations non moins problématiques du public et du privé, de la mort et de la vie, du terrestre et du céleste – tout cela que Ghirlandaio affronte *partout* dans son cycle de la chapelle Sassetti.

Ces indications trop rapides suffisent, je l'espère, à établir la richesse et la complexité d'une leçon de méthode que Warburg, de façon évidemment cursive – incomplète dans un sens, fulgurante dans un autre – nous offre avec ce texte inaugural sur le portrait florentin. Il était facile, au vu du travail mené par Warburg dans l'*Archivio* florentin, d'orienter cette leçon vers l'identification documentaire des *individus* représentés dans toute cette «vie

muette» des portraits de la Renaissance. Il est moins facile, mais non moins important, de ressaisir cette leçon du point de vue de la problématisation formelle et anthropologique des *singularités* que l'objet visuel lui-même nous impose. On a résumé abusivement les choses lorsqu'on a opposé un Warburg attentif aux seuls textes et un Wölfflin attentif aux seules formes. Il faut rappeler que le projet iconologique était revendiqué par Warburg, non comme le développement pur et simple d'une érudition archivistique, mais comme l'*articulation problématique* de ce savoir extrinsèque avec la singularité intrinsèque des images elles-mêmes, ce qui, disait-il, oblige l'historien à «ne pas reculer devant l'effort» :

«Florence ne nous a pas seulement laissé les portraits de personnages morts depuis longtemps, en quantité inégale et saisissants de vie ; les voix des défunts retentissent encore dans des centaines de documents d'archives déchiffrés, et dans des milliers d'autres qui ne le sont pas encore ; la pitié de l'historien peut restituer le timbre de ces voix inaudibles, s'il ne recule pas devant l'effort de reconstituer la parenté naturelle, la connexité du mot et de l'image (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*)<sup>59</sup>.»

Ce qui, en réalité, caractérise la leçon warburgienne n'est autre que la valeur heuristique et théorique conférée à l'étude des *singularités*. C'est là, me semble-t-il, que l'exergue de Guicciardini sur la valeur de l'«exception» et de la «discretion» prend tout son sens<sup>60</sup>. Wölfflin et Burckhardt ont donné, sur la Renaissance italienne, les grandes synthèses que l'on sait. Burckhardt, en particulier, abordait la dimension anthropologique de la Renaissance à travers ce que Warburg nomme lui-même, au début de son texte, une «histoire synthétique de la culture» (*einer syn-thetischen Kulturgeschichte*)<sup>61</sup>. Pour y parvenir, il considéra «d'abord l'homme de la Renaissance dans son type le plus développé, et puis ensuite, en toute tranquillité, l'art envisagé à part<sup>62</sup>.» Ce que Warburg propose quant à lui ouvre, dit-il, une «troisième voie empirique» qui consiste à «étudier chaque œuvre



59. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *op. cit.*, p. 103.

60. Warburg avait en effet choisi pour exergue de son essai sur le portrait ce texte de Guicciardini : «È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente, e, per dire così, per regola ; perché quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietà delle circostanze, in le quali non si possono fermare con una medesima misura ; e queste distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegna la discrezione.» F. Guicciardini, *Ricordi politici e civili*, VI.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

63. *Ibid.* Il s'agit, en particulier, de l'étude de Burckhardt sur le portrait. Cf. J. Burckhardt, *Das Porträt in der italienischen Malerei*. Trad. italienne M. Ghelardi et S. Müller, dans *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto*, Venise, Marsilio, 1994, pp. 161-324.

d'art en particulier dans son rapport direct avec l'environnement de son époque» – voie esquissée seulement par Burckhardt dans ses *Contributions à l'histoire de l'art en Italie*<sup>63</sup>.

Il faut comprendre, dans cette «troisième voie», que c'est l'opposition même du local et du global, du singulier et de l'universel, qui se trouve dès lors contestée. Usant d'un vocabulaire plus moderne, nous pourrions dire que la *structure* anthropologique d'une civilisation n'est en rien la «synthèse» déduite d'un nombre plus ou moins grand d'exemples représentatifs résumés à leurs traits «généraux». *La structure s'atteint dans la singularité*, c'est-à-dire dans les symptômes, dans les moments de seuils où, selon une expression de Nietzsche, «l'arc se rompt». Des œuvres majeures en sciences humaines, comme *L'Interprétation des rêves* de Freud ou les *Mythologiques* de Lévi-Strauss, sont là pour nous montrer à quel point le structural se repère, non dans la *généralité* – qui tend vers la simplicité, vers l'unité des déterminations, souvent vers la trivialité – mais dans la multiplicité des *singularités*, qui exprime à chaque instant le complexe, la surdétermination, le jeu enchevêtré des «survivances».

Voilà pourquoi une étude du *Niccolò da Uzzano* ne peut en rester, ni à une préoccupation identificatrice quant à l'*individu* représenté – ou représentant – ni à un jugement

généralisateur sur l'*époque* dans laquelle il fait «se rompre l'arc» de l'histoire. Nous devons tenter d'aborder le portrait «au-delà du principe d'individualité». Nous devons tenter de modifier la notion traditionnelle – iconographique et identificatrice – du «sujet», ce qui ne va pas sans difficultés, je dirai même sans *divisions théoriques*. L'*individu* – le mot lui-même l'indique – suppose la non-division, l'indivision du sujet. La *singularité*, au contraire, introduit un clivage : elle se pose comme différence, elle se divise et nous divise en retour dans l'exercice de notre savoir. Sa «discretion», son «exception» mêmes ne peuvent apparaître, dès lors, que comme une *fonction d'inquiétude* : elles nous mettent face à la fausse familiarité – à l'inquiétante étrangeté – qu'un portrait comme le buste du Bargello met en œuvre si abruptement.

«L'excitant dans l'histoire de l'art.  
Si l'on suit l'histoire d'un art, (...) on finit, allant de maître en maître, considérant cette réflexion toujours plus lucide, toujours plus attentive à obéir à toutes les lois et limitations volontaires, tant anciennes que surajoutées, par en arriver à une tension pénible ; on comprend que l'arc doit se rompre...»

F. Nietzsche,  
*Humain, trop humain*, II, p. 72.