

De la ménade florentine au *katchina* hopi¹

Jean-Luc Spriet

On peut avancer l'idée que si Nietzsche trouvait dans les rites sacrés
et la musique les sources d'une esthétique des forces
(dans *La Naissance de la tragédie*), là où déferlent la joie et la douleur, l'excès,
Aby Warburg² suit la même trajectoire de pensée
mais au niveau des formes plastiques.

Comme lui, il dénonce le cliché à la manière de Winckelmann d'une pseudo sérénité grecque, conception d'un classicisme « belle âme ». Au contraire, l'hellénisme est violent, baignant dans l'horreur et l'excès. Loin de tout sentiment d'harmonie, derrière toute beauté, il y a la cruauté. La Vénus de Botticelli, la sensualité même, est née d'un acte barbare : Uranus a été castré, ses organes génitaux ont été jetés à la mer et des eaux sort Vénus.

En revanche, Warburg se sépare de Nietzsche qu'il admire par ailleurs tant, sur la question de l'apollinisme : « Là où Nietzsche oppose les « arts de l'image » (apolliniens) aux arts de la fête (dionysiaques), Warburg répond – Burckhardt³ à l'appui – que les arts de l'image sont (...) inséparables des arts de la fête : *les inter-mezzi*⁴, les entrées triomphales, les représentations dévotes ou païennes de la Renaissance, toutes ces manifestations de l'« action » humaine... ont constitué pour Warburg, le milieu même d'où les formes picturales prenaient sens. »⁵

Warburg décède en 1929. Il est considéré comme le père fondateur d'une discipline, l'icônologie, mais son œuvre sera oubliée au profit de celle d'un de ses disciples, Panofsky. Faire la comparaison entre Nietzsche et Warburg nous permet d'entrevoir l'originalité de sa démarche qui sera ici davantage explicitée. Dans ce parcours, la notion de montage sera mise en avant ainsi que la signification de son détour par le pays hopi. Dans le même mouvement sera soulignée la pensée de Georges Didi-Huberman qui se construit en grande partie en reprenant l'apport de Warburg.

Pour Warburg, spécialiste de la première Renaissance, les artistes ont retrouvé l'esprit dionysiaque en reprenant les œuvres de l'Antiquité. Dès ses premières études, il met en avant « la figure en mouvement dont on trouve une expression visuelle dans *La Naissance de Vénus*, dans *Le Printemps* de Botticelli, et qui resurgit partout, dans l'art du Quattrocento, sous les traits de la nymphe à la chevelure défaite et au voile soulevé par le vent... la reprise de l'antique cesse d'apparaître dans sa dimension apollinienne pour révéler sa nature extatique et dionysiaque⁶. » Pour en rendre compte, Warburg avance deux notions.

Cette métamorphose du geste en chorégraphie, omniprésente dans toute la peinture de la Renaissance, aboutit à ce que Warburg appelle « les formules de pathos » (*Pathosformeln*).

L'exubérance des formes, leur intensification, l'amplification du mouvement suppose aussi le recours par les artistes de la Renaissance à une gestualité provenant du passé. Au *pathosformeln* s'ajoute l'idée de survivance (*Nachleben*).

Dans les images du présent reviennent des images du passé comme des fantômes qui reviennent hanter nos représentations, par exemple l'astrologie indienne et la magie antique et païenne qui reviennent à la Renaissance ou le gothique septentrional qui se maintient à la même époque. Traces et empreintes, autant de strates du passé, survivent pareilles à un archipel de mémoires vivantes, un ensemble enchevêtré d'anachronismes, de gestes posthumes, de réminiscences. Rien à voir cependant avec de simples souvenirs de l'Antiquité ; ce qui relève du domaine de la faille et de l'absurdité, fait apparaître les survivances.

Prenons l'exemple de la Madeleine de Bertoldo di Giovanni. Warburg précise : « cet élève du Donatello tardif s'était donné corps et âme – et plus que quiconque – à la formule du pathos antique. Telle une ménade brandissant la bête déchiquetée, Madeleine, en pleurs au pied de la croix, serre convulsivement les mèches arrachées de ses cheveux dans un deuil orgiaque⁷. » Le monde chrétien de ce temps est traversé d'une énergie païenne. La figure de la ménade antique est omniprésente dans la peinture de la Renaissance. Au cœur des représentations chrétiennes, de ce qui constitue une pratique de piété – au moins par convention sociale – il y a cette gestualité, cette manière intense de ponctuer, de s'exclamer qui vient d'un

se manifeste dans les corps et les gestes, G. Didi-Huberman le nomme symptôme pour en souligner la proximité avec la démarche freudienne. Dans les formes, il y a des forces qui viennent de loin et qui affleurent dans l'ordre représentatif du moment.

Analyser les images et surtout leur gestualité, leur chorégraphie suppose une démarche ouverte, la mise en perspective d'autres conduites sociales : les fêtes, les danses, les mimiques, les salutations, les manières de combattre... toute la mise en scène du corps. Des pans entiers d'une culture sont pris en compte. Warburg n'est pas éloigné de l'approche de Marcel Mauss, le fondateur de l'ethnologie en France et de ce qu'il appelle *les techniques du corps*. Pour Warburg, pratiquer l'histoire de l'art, cela implique de se poser des questions d'anthropologie historique.

Devant l'image, les bornes disciplinaires sont bousculées : elle cristallise en elle des mouvements qui la parcourent et la traversent. Il est nécessaire à Warburg d'élargir le champ des connaissances parce qu'il considère que l'œuvre d'art renvoie à d'autres choses qu'elle-même. Didi-Huberman le dit : « L'image... serait donc à considérer... comme *ce qui survit d'un peuple de fantômes*. Fantômes dont les traces sont à peine visibles, et cependant disséminées partout : dans un thème astrologique de naissance, dans une guirlande de fleurs (celle-là même d'où Ghirlandaio tirait son surnom), dans le détail d'une

mode vestimentaire, boucle de ceinturon ou circonvolution particulière d'un chignon féminin...⁸

Comment rendre compte de cette multiplicité d'intrications de temps différents, comment dire la réminiscence, la survivance ? Par les regroupements, les recoupements, par une combinatoire d'images, par un jeu de métamorphoses. Par le montage car la mémoire est monteuse, elle travaille avec l'hétérogène, le fait mouvoir et l'assemble. À la fin de sa vie, Warburg se livre à ce travail de montage qu'il appelle *Mnémosyne*, constitue ce qu'il nomme *un Atlas* qui rassemble un grand nombre de tables. Au lieu d'une présen-



La Naissance de la Vierge, fresque de Domenico Ghirlandaio ; 1485/1490. (Florence, église Santa Maria Novella ; détail.)

autre temps, l'Antiquité et qui transgresse le récit chrétien, ainsi la nymphe dans un tableau de Ghirlandaio surgit, figure païenne, dans une scène familiale pieuse qu'elle met en crise. Il faut donc croiser le *Pathos formel* avec la notion de survivance.

Il y a une mémoire des formes avec refoulement : le retour du refoulé s'exprime dans le souvenir du paganisme, la sensualité est présente, masquée. Il s'agit d'une mémoire inconsciente. Le créateur, sans le savoir, reprend des formules plastiques d'autrefois qui franchissent les barrières élevées par les normes de l'époque. Ce retour paradoxal d'un temps passé à travers un excès qui

tation successive de l'histoire des formes, il y adopte un dispositif spécifique de présentation des photos : sur de grands écrans, constituer des ensembles d'images d'époques différentes. Les combinaisons d'images, leurs mises en relation peuvent varier facilement lors de ses conférences puisque les photos sont fixées avec de simples pinces. Ces variations font apparaître les discontinuités du temps ou les liens latents.

Il y a convergence de pensée entre Warburg et Benjamin (dans *Le livre des passages*). De même, il y a une parenté dans la démarche avec Eisensstein, Georges Bataille (la revue *Documents*) ou Brecht (*Le journal de travail*).

Pas de pensée unificatrice qui chapeauterait le tout, mais un flux d'images où la mémoire se démonte avec ses survivances et aussi ses trous ; la pensée se faisant errance, il y a là aussi une proximité évidente avec le collage dadaïste.

De ce montage Didi Huberman souligne l'enjeu : « Le paradoxe de l'anachronisme commence de se déployer dès lors que l'objet historique est analysé sur le mode symptomal ; dès que son apparition – le présent de son événement – est reconnue comme faisant resurgir la longue durée d'un Autrefois latent⁹. »

Il s'agit donc de penser autrement l'image. Au cœur de l'image il y a le choc de la rencontre de l'Autrefois et du Maintenant. La mémoire est au cœur d'un réseau complexe de relations emmêlées.

G. Didi-Huberman ajoute : « Placer l'image au cœur du temps, n'est-ce pas en perdre le fil (...) ? » Plus loin est évoqué « (...) *l'incontrôlable* de tout ce qu'implique le mot " image " : fantasme et fantaisie notamment¹⁰ (...) ». »



Exemple de katchina hopi.

L'incontrôlable n'est-il pas en fin de compte la véritable quête de Warburg lors de son voyage en pays hopi, au Nouveau-Mexique, en 1895, à l'âge de vingt-neuf ans ?

Ainsi, il assiste à une danse des masques, celle des effigies *katchinas*, mais il ne peut pas être là

pour le rituel des serpents où les prêtres hopis dansent, un serpent venimeux entre les dents, et qu'il commente sur la base de documents.

Prendre de la distance par rapport à l'objet étudié, métamorphoser le proche en lointain, il le fallait pour contrer le cliché d'une Renaissance proche de notre temps et aux œuvres quasiment intemporelles. Il s'agit au contraire de décrire une époque différente de la nôtre où les prodromes de la rationalité moderne émergent dans un monde où se donne libre cours un ensemble de rituels magiques.

Mais aussi – dans le même mouvement, visée inverse – s'éloigner permet de mieux se rapprocher. En se confrontant à une culture païenne dans la continuité de la vie sociale mais aussi dans ses moments forts, les cérémonies, Warburg approfondit l'analyse des œuvres de la première Renaissance dans leur dimension anthropologique. L'épisode amérindien se superpose à Florence et à ses pratiques festives ; celles-ci se donnent sous un jour plus net. Il écrit à l'ethnologue James Mooney : « Je me suis senti sans discontinuer profondément redevable envers vos Indiens. Sans l'étude de leur culture primitive (sic), je n'aurais jamais été en mesure de donner un fondement élargi à la psychologie de la Renaissance¹¹. »

Sur deux points précis, la correspondance se fait étroite ; un rapprochement est à faire entre le *Laocon* et le rituel du serpent : « dans la statue hellénistique les serpents se donnent presque à voir comme une " surmusculature " des trois personnages ou bien leurs viscères rendus visibles par une espèce de réversion fantasmagorique du dedans et du dehors. Dans le rituel du serpent, l'animal sera présenté comme une chose dont l'homme se pare et se rend capable – fût-ce facticement – d'absorber la substance.¹² » G. Didi-Huberman fait aussi la comparaison entre une porteuse d'eau et la nymphe, en particulier celles de Ghirlandaio et de Botticelli. La jeune villageoise reste immobile à la différence des nymphes florentines emportées dans la danse ou, du moins, le mouvement se fait ici tout intérieur. (Voir page précédente.)

Plus tard, Warburg, à travers l'*Atlas Mnémosyne* pratiquera la même démarche théorique car ce parcours labyrinthique a une double dimension, historique et anthropologique.

Ainsi, l'expérience de l'altérité apparaît comme une étape décisive dans le cheminement de la pensée de Warburg. Pas seulement ! « Warburg passe cinq mois en Amérique. Il observe, dessine, photographie les rituels indiens. Rentré à Hambourg, il organise trois projections dans des photos-

clubs. Puis plus rien. Silence... L'épisode indien est oublié, refoulé.

Mais voici qu'en 1923, vingt-sept ans après son enquête chez les Hopis, Warburg, interné dans la clinique psychiatrique de Ludwig Binswanger (qui est en correspondance avec Freud), à Kreuzlingen, pour de graves troubles mentaux accentués par la guerre, demande avec insistance à prononcer une conférence.

Alors ressurgissent devant soignants et malades tous les détails du voyage américain : danses, sanctuaires, parures, gestes, habitats, dessins, rencontres (...) ¹³. Cet « étrange parcours mélancolique » comme dit P.-A. Michaud ¹⁴ fait l'objet d'un non-dit durant de longues années. Le voyage d'Europe à Oraibi ¹⁵ est aussi un trajet mental.

Lier image et temps et reconnaître la trace d'une figure de l'Autrefois dans celle de Maintenant, tels sont les éléments constituant la pensée de Warburg. Au fond des images, il y a l'inconscient du temps et donc la nécessité d'un nouveau dispositif d'exposition de celles-ci, d'où sa volonté de dépasser la présentation linéaire des images par la pratique du montage pour rendre compte des survivances.

Mais il y a également l'intensité de la gestualité, dans ce que nous voyons, il y a l'élément dionysiaque, la subjectivité y est sollicitée. Donnons un exemple et considérons ce qui est ici de l'ordre d'une rencontre qui surgit et déstabilise.

Revenons au pas de côté de Warburg en pays hopi. En 1896, il assiste à la danse des *katchinas*, rite de fertilité où les danseurs se déguisent en poupées *katchinas*, mi-hommes, mi-médiateurs entre peuple hopi et Nature. À la fin de la cérémonie apparaissent les *mudheads* (« têtes de boue »). « Tandis que le chœur et les prêtres poursuivaient leur mouvement calme, ils se livrèrent à une parodie obscène des mouvements du chœur, mais personne ne riait. Il s'agissait d'une cérémonie auxiliaire destinée à compléter le rite de fertilité ¹⁶. »

Les *mudheads* tirent leur nom de leur masque pétri de boue. Ce sont en quelque sorte des clowns sacrés ayant une force magique, ils dansent dans des intermèdes, se livrant à des contorsions diverses avec force gestes suggestifs en s'arrachant les vêtements et en s'arrosant d'eau sale... Le tout ponctué de plaisanteries salaces. La violence soudaine de ce spectacle inquiétant dissuade de rire et effraye le public. Et Philippe-Alain Michaud d'ajouter concernant l'apparition des clowns danseurs : « (...) sa brutalité énigmatique révèle quelque chose des origines de la figu-

ration dans un spectacle à la fois comique et douloureux. Cette brutalité, la représentation esthétique vient la recouvrir d'un voile d'apparence, mais elle tient d'elle son sens et son intensité ¹⁷. » C'est en quelque sorte un tableau vivant, espace de l'entre-deux. On retrouve la pensée de Didi-Huberman dans sa dimension anthropologique où se décline le temps des fantômes, les images comme apparition. Ces figures masquées les personnifient dans ce spectacle de l'excès qui montrent et cachent à la fois le visage de ce qui ne peut paraître au jour. ■

1. Je remercie Adeline Denis-Amar pour ses conseils.

2. Aby Warburg (1866-1929), fondateur de l'histoire de l'art en tant que discipline, créateur de la prestigieuse bibliothèque interdisciplinaire (60 000 volumes) maintenant à Londres, il compte parmi ses disciples le célèbre historien d'art Erwin Panofsky.

3. Jacob Burckhardt, historien suisse, auteur notamment de la *Civilisation de la Renaissance en Italie* où se préfigure une analyse structurale de la période.

4. Spectacle associant musique, danse, théâtre.

5. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Minuit, p.149.

6. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, p.66.

7. A. Warburg, 1914, p.176 (trad. p.239).

8. G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op. cit. p.41. Les italiques sont de l'auteur.

9. Ibid., p 92.

10. G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, p. 118-119. Les italiques sont de l'auteur.

11. A. Warburg, Lettre à James Mooney, 17 mai 1907, citée par Didi-Huberman, *L'image survivante*, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op. cit. p.356, la parenthèse a été rajoutée.

12. Didi-Huberman, *L'image survivante*, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op.cit, pp.225 et 226.

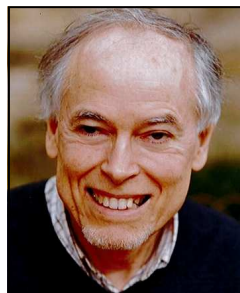
13. A. Warburg, *Le Rituel du Serpent, Art et anthropologie*, Macula, quatrième page de couverture.

14. P.-A. Michaud, *ibid*.

15. Principal village hopi.

16. A. Warburg, *Schangenritual, ein Reisebericht*, Berlin, Wagenbach, 1988, p. 40, cité par P. A. Michaud, op. cit.

17. P-A Michaud, *ibid.*, p.207.



Jean-Luc Spriet est né à Reims en 1946. Il a obtenu une licence de Sciences Économiques puis le CAPES de Sciences Économiques et Sociales. Il a enseigné en lycée à Épernay et à Reims.

Après s'être d'abord intéressé à l'économie urbaine, il écrit dif-

férents articles, notamment sur l'épistémologie des sciences sociales et l'anthropologie.

À ces recherches, il lie aujourd'hui une réflexion sur l'art dans une démarche influencée par les idées de Georges Didi-Huberman.