

**MÉCÉNAT FAMILIAL ET HISTOIRE DE L'ART :  
ABY WARBURG ET L'« ICONOLOGIE CRITIQUE »  
(1866-1929)**

Évoquant au passage « l'œuvre gigantesque » de « l'un des plus grands historiens d'art de son siècle », lequel créa « la plus belle », « la plus grande bibliothèque interdisciplinaire qui fût au monde », Jacques Attali, dans une saga remarquable consacrée à la dynastie des Warburg, pourrait sembler vouloir ajouter à la gloire financière de cette famille de banquiers comme un supplément d'âme, sous forme d'excellence intellectuelle. Cependant, son ouvrage éclaire latéralement l'une des lacunes de l'édition et de l'historiographie françaises. Sans position particulière dans le monde universitaire allemand à la fin de l'Empire et sous la République de Weimar, demeuré marginal, extérieur à lui, Aby Warburg a joui dans le monde international des Lettres d'une notoriété demeurée à peu près ignorée en France, où, traditionnellement, le courant formaliste l'emporte sur celui qui accorde son intérêt au contenu des représentations artistiques, à leur signification ou à leur valeur de témoignage dans une histoire plus large des cultures.

Toutefois, sa réputation dans les pays anglo-saxons est-elle liée à son nom, à la puissance sociale de sa famille, ou à l'originalité propre de son œuvre et de sa démarche d'historien ? Si le livre de Jacques Attali permet de situer Aby Warburg dans le milieu de la haute finance internationale dont il est issu, la traduction en cours d'une sélection de textes et de conférences devrait permettre d'apprécier dans son originalité l'œuvre et la méthode du père fondateur de l'iconologie et de cette discipline qu'il a créée et nommée « psychologie historique de l'expression humaine » et que l'actuelle « histoire sociale de l'art » revendique parfois dans sa généalogie.

En attendant l'édition française annoncée, cette étude se propose de rassembler quelques éléments de réflexion sur le rôle joué dans le monde savant par une figure quasi légendaire de l'histoire de l'art, figure qu'il convient de restituer à l'objectivité de ses entours et de ses traits <sup>1</sup>.

---

1. Jacques ATTALI, *Un Homme d'influence : Siegmund Warburg 1902-1982*, Paris, Fayard, 1985 ; la sélection annoncée est à paraître aux éditions Klincksieck, coll. « l'Esprit et les Formes », trad. Sibylle MULLER, prés. Éveline PINTO.

Comme tous les commentateurs l'ont dit, il est impossible de présenter l'œuvre d'Aby Warburg en affectant d'ignorer l'auteur. Cette œuvre est double : elle comporte, outre les travaux effectués par ce spécialiste de l'histoire de la Renaissance, la Kulturgeschichte Bibliothek créée à l'origine en fonction des exigences de ses recherches personnelles, puis transformée en Institut en 1920. Cette création exige, pour être comprise dans sa possibilité matérielle, que l'on situe Aby dans son milieu et que l'on fasse intervenir à ses côtés les financiers qui ont commandité son projet : Max, Paul et Félix, ses frères.

\*  
\* \*

Issu d'une très vieille famille de banquiers juifs installée à Hambourg, l'aîné des cinq fils de Moritz, Aby M. Warburg était destiné par la tradition de ce milieu à prendre la succession de son père à la tête d'une puissante firme d'affaires et de haute finance. Faut-il parler d'une rébellion contre le destin assigné par une place dans un arbre généalogique pour expliquer le choix différent d'Aby devenu historien d'art ? Le droit de l'aîné avait été transgressé par Moritz lui-même, qui descendait de la branche cadette et occupait la place qui aurait dû revenir à ses neveux. Mais l'un « s'était consacré avec beaucoup de générosité aux intérêts traditionnels des Warburg pour toutes sortes d'activités publiques et philanthropiques », explique J. Attali, et l'autre, le père de son héros Siegmund, avait préféré la science agronomique et la gestion d'un vaste domaine. Une enfance chétive semblait prédestiner Aby M. aux livres. On peut supposer qu'il ne fut pas vraiment contrarié dans sa vocation en raison de l'ancienneté et de la puissance de la famille et surtout de la présence de quatre successeurs potentiels. Comme d'autres jeunes gens appartenant à la même génération et au même milieu, Adolph Goldschmidt (1863-1944) et Max Friedlander (1867-1958) notamment, Aby Warburg semble avoir été poussé dans la carrière de l'histoire de l'art par le fait même de ses origines.

Il a été montré comment la position particulière dans la société allemande de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle des jeunes hommes issus de ces milieux peut expliquer ce type de vocation. Parfaitement intégrées du fait de leurs activités et de leur dynamisme à l'économie nationale, les générations précédentes se virent interdire l'accès à toute Université autre que celle de la Médecine par la législation antisémite qu'Alexandre von Humboldt réussit partiellement à faire abroger aux alentours de 1848. Aussi, conservant leur traditionalisme religieux, s'étaient-elles repliées sur leur identité culturelle. Se voyant ouvrir les portes des Universités les plus prestigieuses, y compris celles des Humanités, la génération d'Aby voulut parfaire l'intégration, en prouver l'effectivité dans tous les domaines, y compris dans les sphères jugées les plus hautes de la culture germanique. C'est le moment où avec le même enjeu, les Goldschmidt, Oppenheim, van Pannwitz, Pringheim commencent, en Allemagne ou en Autriche, de magnifiques collections, tandis que les Cassirer, Heinemann,

Seligmann, Wertheim, Wildenstein installent des marchés d'art très florissants sur les places de Berlin, de Vienne et de Paris <sup>2</sup>.

C'est dans l'enfance des héros que les mythes de fondation fixent généralement l'instant des origines. La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg qui distinguera autant ou plus que son œuvre de chercheur le nom de son fondateur, a aussi sa légende, et pareil moment que lui assigne Max dans un discours commémoratif prononcé peu de temps après la mort d'Aby. Âgés respectivement de treize et de douze ans, les deux frères se seraient entendus pour échanger entre eux le fameux droit de l'aîné contre la promesse faite par le cadet d'acheter à Aby tous les livres qu'il pourrait souhaiter. Selon une seconde version de la légende, ce sont tous les frères qui s'unissent pour déposséder l'aîné de son pouvoir et le lui restituer sous la forme déguisée des livres <sup>3</sup>. L'union sacrée autour d'Aby et de ses livres, outils de son prestige et de son aura, semble l'élément commun à sa légende et à son histoire : c'est bien la solidarité du clan qui préside à la fondation de l'Institut dont le nom, Kulturhistorische ou Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, sans nulle équivoque désigne en les associant le créateur et ses commanditaires.

L'une des leçons, que l'histoire de l'art a tirée des essais florentins d'Aby Warburg, concerne le rôle actif des grands bourgeois de la Renaissance, marchands ou banquiers intervenant aux côtés de l'artiste aidé de leurs conseillers humanistes dans la réalisation de vastes programmes d'images. Parfois, le portrait de ces patrons d'art se glisse dans un coin du tableau, mais leurs traits deviennent plus visibles si l'on interroge aussi des documents textuels sans rapport immédiat avec l'œuvre peinte. De même dans le cas de la création qui porte la signature d'Aby : c'est au croisement de plusieurs actions conjuguées, dont celle de ses frères banquiers et de leurs conseillers « humanistes », les professeurs de l'Université de Hambourg dont ils surent s'entourer en les faisant participer à l'œuvre et aux travaux de l'Institut lors de la maladie d'Aby, que la Bibliothèque a existé comme l'un des hauts lieux de la culture allemande et comme expression caractéristique, a-t-on dit, de l'esprit de Weimar <sup>4</sup>. Aussi n'est-il pas inutile de rappeler de quels postes et de quelles positions privilégiées occupées soit à Hambourg soit à New York s'est exercée l'action des « banking brothers », rendant ainsi possibles la naissance, le rayonnement, puis la migration dans la période nazie du foyer de culture rêvé et mis en chantier par l'aîné dans les premières années de ce siècle.

L'intervention de Max, Paul et Félix va dépendre de leur place dans la famille et de leur position à l'intérieur ou à l'extérieur de la firme familiale. Mariés et fixés aux États-Unis l'un à partir de 1895 et l'autre l'année suivante, Félix et Paul

---

2. Colin EISLER, « Kunstgeschichte American Style : A Study in Migration », in *The Intellectual Migration*, ed. by Donald FLEMING, Bernard BAILYN, Cambridge, MA, Harvard University Press, p. 544-629.

3. J. ATTALI, *op. cit. supra* n. 1 ; Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, 1970 ; E. ROSENBAUM, J. SHERMAN, *MM. Warburg & Co*, Londres, C. Hurst & Co, 1979.

4. Peter GAY, « Weimar Culture : The Outsider as Insider », in *op. cit. supra* n. 2, p. 36-39.

cessent d'être associés à la Banque de Hambourg en 1907. Leur rôle se joue non seulement en fonction de leurs trajectoires respectives mais aussi des événements internationaux et de leurs répercussions sur le monde des affaires. Le destin de la Bibliothèque Warburg dépend de celui de la Banque familiale, lequel est lié à la puissance et au déclin de l'Empire puis de la République de Weimar, à la croissance économique et à l'expansion des États-Unis dans l'immédiat après-guerre jusqu'aux années de la grande dépression, enfin à la crise monétaire internationale et à la montée du national-socialisme.

Peut-être convient-il de partir de 1893, année où Aby, en accord et en réaction avec les goûts dominants et la mode pré-raphaélite, publie sa thèse sur les figures mythologiques de Botticelli <sup>5</sup> et où Max devient l'associé de Moritz, lequel s'efface progressivement jusqu'à sa mort en 1910. Jusqu'en 1914, son ascension ne connaît pas d'arrêt. Selon J. Attali, Max a su orienter la Banque dans les opérations les plus rentables, acceptation des traites, financement du commerce international, gestion des fortunes sur les marchés boursiers et ceux des changes. Si son dynamisme lui vaut de compter dans sa clientèle privée des ministres et des écrivains célèbres dont, paraît-il, Marcel Proust, il s'enorgueillit surtout de compter parmi les conseillers privés du Kaiser qu'il aurait tenté de détourner de la Guerre en l'orientant vers la politique coloniale, et de couvrir les emprunts militaires de l'Empereur du Japon dans la guerre de 1905 contre la Russie. Enfin, consécration suprême, il réussit cette même année à faire admettre sa Banque dans le Consortium de Prêt du Reich, ce qui le situe dans la très haute finance allemande.

En rupture avec les mœurs quelque peu parcimonieuses de la génération précédente <sup>6</sup>, c'est lui qui installe la famille dans les somptueuses maisons des beaux quartiers et qui conseille Aby dans le choix de la résidence où il installera sa Bibliothèque en 1909. Il n'est pas surprenant que ce décor ait déplu au futur bibliothécaire, Fritz Saxl. Issu d'une modeste famille juive d'Europe centrale depuis peu installée à Vienne, celui-ci a consigné ses impressions sur le style grand bourgeois d'un décor qui devait cependant le retenir prisonnier jusqu'à son exil et au déplacement de l'Institut à Londres <sup>7</sup>.

L'idée d'un investissement privé pour financer une institution savante, remarque F. Saxl, n'était guère répandue en Allemagne au début de ce siècle où l'État normalement assurait ce type de financement <sup>8</sup>. L'intention d'aider les étudiants désireux de se consacrer à l'étude des civilisations fut-elle l'unique raison qui incita Aby Warburg à vouloir imiter le modèle des fondations américaines dont le financement était laissé à l'initiative privée de riches

---

5. « Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling' », (1893), in Aby WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Leipzig, B. G. Teubner, 1932, t. I, p. 1-60 ; E. H. GOMBRICH, *op. cit. supra* n. 3, p. 50-66.

6. Sur les amusants conseils d'épargne de M<sup>me</sup> Moritz Warburg à ses fils, cf. la lettre de 1876 citée in E. H. GOMBRICH, *op. cit. supra* n. 3, p. 21.

7. Gertrud BING, « Fritz Saxl 1890-1948 », in *A Volume of Memorial Essays*, London, Warburg Institute, 1949, p. 5 ; F. SAXL, « A Memoir on the History of Warburg's Library », in E. H. GOMBRICH, *op. cit. supra* n. 3, p. 326.

8. *Ibid.*

donateurs ? L'Amérique aperçue à travers la vision que put lui laisser un séjour dans les belles-familles de ses frères, celles des milliardaires Jacob Schiff et Salomon Loeb, a sans doute exercé sa fascination <sup>9</sup>. Toutefois, en décidant de transformer le fonds personnel de sa bibliothèque en une institution privée financée par la Banque dont il était l'un des héritiers, l'aîné des Warburg semble avoir défini pour la famille la ligne politique ou la stratégie à laquelle elle se conformera, celle du cumul du savoir et du pouvoir, de la compétence intellectuelle et du grand capital.

« After all, what do we do for art ? Two paintings by Consul Weber meet the total of our annual requirements. I would not hesitate for a moment to enter my library for a financial asset in the accounts of the firm... I am really a fool for not insisting to demonstrate by our example that capitalism is also capable of intellectual achievements of a scope which would not be possible otherwise » <sup>10</sup>,

écrit Aby à Max le 30 juin 1900, en pleine période créatrice, avec la fièvre du chercheur conscient des ressources considérables dont il dispose pour assouvir ce que Saxl nomme « his burning desire to unriddle the mystery of the pictures », son désir ardent de résoudre le mystère des images <sup>11</sup>. Jusqu'en 1914 sa passion ne rencontrera aucun obstacle. Aby et Max sont dans la phase ascendante de leurs carrières, et le banquier peut financer sans aucune difficulté les acquisitions de la Bibliothèque, valeur sûre comptant parmi les acquis de la firme et porteuse d'intérêts capitalisables et escomptables sous forme du plus grand prestige.

La guerre de 1914 marque le terme de cette phase. L'un et l'autre découvrirent la dépendance de leur destin, intellectuel ou financier, à l'égard du jeu politique, local, national et international. Aby avait espéré la création d'une Université à Hambourg, susceptible d'attirer dans sa bibliothèque transformée alors en Institut les chercheurs qu'il aurait formés à ses méthodes et dont il aurait dirigé les travaux. À la veille du premier conflit mondial, les notables de la ville jugèrent plus opportun de créer un Institut colonial. Max vécut bien des contradictions. Il dut consentir à l'Empereur des emprunts de guerre dont il savait qu'ils conduiraient le pays à la défaite et l'économie allemande à la ruine. À la fin des hostilités, il eut à diriger, au traité de paix de Versailles, la délégation financière allemande et, en dépit des catastrophes prévisibles, il ne put s'opposer aux exigences des vainqueurs réclamant d'un pays déjà très affaibli par ses dettes, des dommages de guerre d'un montant jugé exorbitant. Dans la période d'inflation qui suivit, il contribua à l'organisation de la Reichsbank dont il devait être chassé par les nazis, puis, à l'encontre de ses propres intérêts bancaires, il collabora activement à la fuite des capitaux juifs à l'étranger <sup>12</sup>.

9. Les fils de Salomon Loeb fréquentèrent Harvard et le milieu académique. Détourné de la carrière universitaire par ses parents autour de 1880, James créa à Harvard diverses fondations dont la Loeb Classical Library et la Charles Eliot Norton Fellowship institutionnellement liée à l'American School d'Athènes. Cf. C. EISLER, *art. cit. supra* n. 2, p. 551.

10. E. H. GOMBRICH, *op. cit. supra* n. 3, p. 130.

11. F. SAXL, *op. cit. supra* n. 7, p. 326.

12. J. ATTALI, *op. cit. supra* n. 1.

En 1920, Paul et Félix entrent en scène. Cette année-là, Aby, dont le fragile équilibre nerveux ne put résister aux secousses de la guerre, dut être interné en Suisse pour quatre ans. L'intervention des frères d'Amérique a pour visée et résultat de renflouer la firme de Hambourg et de sauver les biens de la famille, dont la célèbre Bibliothèque. La conjoncture est propice : Hambourg a enfin son Université et les Warburg siègent au Bureau de l'éducation supérieure de la Ville. Des professeurs de grand renom sont attirés : E. Cassirer, G. Pauli, E. Panofsky, K. Reinhart, R. Salomon et H. Ritter<sup>13</sup>. Tandis que la Bibliothèque devenait enfin un Institut public, un dollar fort dans un pays où le mark était au plus bas permettait de poursuivre l'acquisition des livres à une très grande échelle. En l'absence d'Aby, ces transformations furent l'œuvre de F. Saxl qui sut développer le réseau d'amitiés par lequel l'Institut Warburg allait devenir l'un des hauts lieux de la vie intellectuelle allemande durant Weimar. Mais cette action est impensable sans le soutien financier de Paul et de Félix. Aussi n'est-il pas inutile d'esquisser le profil de ces deux commanditaires.

Fixés par des mariages qui firent de Paul l'oncle de Félix, les deux frères Warburg se retrouvent à New York associés chez Kuhn Loeb, firme en compétition avec celle néanmoins plus puissante du maître incontesté de Wall Street, John Pierpont Morgan. Tous deux milliardaires, ils semblent avoir différé par leurs préoccupations, leurs activités et leur style de vie. Esthète et dandy, Félix, le plus jeune, collectionna les œuvres d'art, finança la Julliard School of Music et la New York Philharmonic Society ; il milita très tôt pour la cause des Juifs d'Europe de l'Est puis pour tous ceux qui cherchèrent à se fixer en Palestine, mais cela faisait partie, note avec humour Chaim Weizmann, de ses cinquante-sept activités philanthropiques. Cependant, après la chute de Weimar, l'homme du monde qui n'adhère guère au sionisme s'engagera totalement en faveur des Juifs de la Diaspora et présidera divers comités internationaux, l'Agence juive notamment, où il rencontrera Léon Blum et Albert Einstein. S'il finança en 1935 la création d'un département d'histoire de l'art à New York, où bon nombre d'historiens d'art d'origine allemande trouvèrent un lieu après sélection effectuée par E. Panofsky, pour une histoire plus générale des migrations intellectuelles, il n'est pas inutile de préciser qu'il offrit entre 1922 et 1937, l'année de sa mort, quelque treize millions de dollars aux œuvres juives, contribuant ainsi à sauver des griffes du nazisme nombre de pauvres, d'écrivains et d'artistes anonymes qui trouvèrent aux États-Unis ou ailleurs leur terre d'exil<sup>14</sup>.

Quant à Paul, économiste et théoricien distingué, auteur du Plan pour la création de la Banque centrale, il assumait les plus hautes charges publiques. Vice-président de la Banque centrale de réserve jusqu'en 1918, il devait créer par la suite l'International Acceptance Bank, fondation spécialisée dans les réparations de guerre. Il semble avoir été plus sobre et moins ostentatoire que Félix dans son style de vie. En correspondance avec Aby dont il suivait les travaux, il s'intéressait également aux recherches académiques et aux collections

---

13. C. EISLER, *art. cit. supra* n. 2.

14. J. ATTALI, *op. cit. supra* n. 1

d'art qui se développaient aux États-Unis. Il est sans doute révélateur que trois ans après sa mort sa maison new-yorkaise ait servi de cadre à l'Institute of Fine Art of New York, patronné, nous l'avons vu, par Félix <sup>15</sup>.

Avec des patrons d'une telle carrure pour en assumer le support financier, l'Institut dans sa période weimarienne poursuivit une vie paisible, et ne rencontra pas trop d'obstacles, jusqu'en 1929, année de la mort d'Aby et de la Grande Dépression, laquelle eut pour effet, écrit Gertrud Bing, du jour au lendemain, d'en réduire le budget de moitié <sup>16</sup>. Trois ans plus tard, Paul mourait, après avoir vendu une bonne partie de ses biens pour sauver de la faillite son fils Jimmy. L'action militante de Félix réduisit sa fortune, si bien que l'Institut, comme toutes les Universités allemandes, subit une restriction de crédits, jusqu'à cette froide nuit de l'hiver 1933 au cours de laquelle les 60 000 livres et les 20 000 photographies que comptait la Bibliothèque furent expédiés à Londres avec tout le matériel. Saxl et les chercheurs de l'équipe traversèrent ces années de stérilité dans l'anxiété, s'interrogeant sur les chances de survie des études humanistes sous le régime national-socialiste comme sur leur propre avenir : les fonds de la famille Warburg étaient bloqués en Allemagne, et la situation financière précaire.

Le salut vint de l'Academic Assistance Council, et de l'entrée en scène d'un nouveau mécène, l'industriel Samuel Courtauld, jusqu'à ce que, épilogue E. H. Gombrich, « the most generous of all patrons was willing to take over the whole responsibility for Warburg heritage, -the British taxpayer » <sup>17</sup>.

\*  
\* \*

Homme du monde mais psychotique par intermittence, doté d'un solide humour mais sujet à des accès de sombre mélancolie, Aby Warburg a exercé sur ses contemporains une fascination due sans doute à la tension qui semblait l'habiter. Tous les témoignages s'accordent à le dépeindre partagé entre la crainte de l'irrationnel et les exigences critiques du plus strict rationalisme, investissant dans le domaine académique de ses recherches une passion plus intense que celle ordinaire du chercheur <sup>18</sup>. Quel héritage l'Antiquité classique a-t-elle transmis à la Renaissance ? Quel sens eut la survie, la reviviscence de l'antique pour les hommes d'un autre temps, d'une autre civilisation ? La question semble celle, très « fin de siècle », qui a déjà capté l'intérêt de ses contemporains. En dépit de l'emphase que Warburg apporte à la résoudre, elle est comme on a dit « dans l'air », si bien qu'on pourrait presque la déplacer et la reformuler ainsi : « pourquoi les hommes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont-ils réinterprété le Quattrocento autrement que leurs prédécesseurs ? Pourquoi se sont-ils écartés du XVIII<sup>e</sup> siècle ? La fin du siècle redécouvre l'Antiquité et la Renaissance, et aperçoit

15. *Ibid.* ; C. EISLER, *art. cit. supra* n. 2 ; E. H. GOMBRICH, *op. cit. supra* n. 3.

16. G. BING, *op. cit. supra* n. 7.

17. E. H. GOMBRICH, *op. cit. supra* n. 3.

18. Erwin PANOFSKY, « Aby Warburg », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, cité par P. GAY, *art. cit. supra* n. 4, p. 37.

dans le classicisme autre chose que le calme repos des temples et des poèmes latins. Elle fait retentir l'écho de son propre pessimisme dans l'âme grecque, laquelle n'a pas ignoré les conflits universels qui agitent l'âme humaine et que le christianisme n'a pas été seul à créer.

C'est l'époque où Nietzsche fait coexister Dionysos et Apollon dans *l'Origine de la tragédie* ; où Bachofen explore les couches archéologiques de la religion ; où Usener enseigne à Warburg que l'on peut appliquer l'anthropologie moderne et l'histoire des noms et des concepts à l'étude de la pensée mythologique, pensée qui crée ses Dieux à partir de l'effroi, de la volupté, des sensations fondamentales et originelles de l'homme primitif.

La peur de l'irrationnel qui semble avoir hanté Warburg est peut-être liée à son psychisme personnel ; mais c'est aussi un fait culturel, la caractéristique d'une époque qui l'a vu affleurer partout à la surface du langage, des mythes, des religions. La période est cependant aussi celle de la croyance au triomphant progrès de la science, de la psychologie qui, prenant appui sur l'évolutionnisme et sur les lois de la théorie associationniste, entend reconstituer la totalité de l'expérience humaine. Cette psychologie fait de l'animisme, de la tendance à projeter un dynamisme vital derrière les impressions faites par les choses extérieures, la cause virtuelle des réactions élémentaires et des émotions que l'on voit survivre dans la pensée irréfléchie<sup>19</sup>.

De même c'est le « pathos », la « bewegtes leben », la vie mouvementée de la passion et de l'action violente que Warburg aperçoit dans les images où l'art de la Renaissance ressuscite l'antique et non la calme retenue que Winckelman prêtait aux statues de l'Antiquité. Ces images contredisent la thèse de Lessing : exprimer la souffrance la plus aiguë, représenter Laocoon poussant des cris de douleur n'est pas le privilège de la poésie, mais une des possibilités expressives offertes aux arts visuels ; la relation de l'expression figurative au langage, qui est au cœur de sa problématique, Warburg la comprend différemment de Lessing, dès sa thèse sur Botticelli où il étudie par quels emprunts à des stéréotypes classiques le peintre réussit à suggérer le mouvement, à créer une aura émotive<sup>20</sup>. Au sommet de sa carrière, dans les figures astrologiques décorant le palais Schifanoia, il s'attachera tout particulièrement aux images des forces démoniaques qui entretiennent la survivance des pratiques magiques et des croyances superstitieuses. Ces forces, il devait les rencontrer plus tard au fond de ses terreurs, acharnées à détruire son monde intérieur et à subvertir le cours extérieur de l'histoire. Les exorciser et les détruire lui parut un peu plus que sa tâche, son devoir d'historien. L'idée que Warburg se fit de la science et de l'histoire de l'art n'est pas tout à fait étrangère à une certaine idée proche de l'esprit des Lumières<sup>21</sup>.

Ce n'est pourtant pas à l'intérieur des limites habituelles de l'histoire de l'art que l'on peut définir un projet qui sans cesse déborde les limites de cette

19. E. H. GOMBRICH, *op. cit. supra* n. 3, p. 10-13, 28-30, 44, etc.

20. A. WARBURG, *art. cit. supra* n. 5.

21. *Id.*, *op. cit. supra* n. 5, t. II, p. 459-481 ; trad. franç. in *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presse de l'École normale supérieure, 1984, t. II, p. 41-56.

discipline. En effet, dans la démarche qu'elle suit comme dans les résultats auxquels elle parvient, l'œuvre de Warburg paraît inclassable. Le fil de la recherche se perd dans le dédale des questions abordées, sous la diversité et la richesse des matériaux, des documents et des faits accumulés. Formé à l'histoire de l'art et spécialiste des débuts de la Renaissance florentine, ce chercheur, qui ne se réclame ni du formalisme de Wölfflin ni de l'iconographie pratiquée par son autre contemporain Émile Mâle, paraît se détourner de l'étude du style, de la lente évolution de ses méthodes et de ses critères formels, comme de l'identification du contenu des représentations artistiques ; ce qu'il vise est l'image visuelle, comme fonction expressive entretenant divers rapports avec le langage et comme contenu d'expression, symbole ou sens objectivant le sujet générique et abstrait qui s'exprime à travers elle, « esprit humain » selon F. Saxl, ou « conscience collective » selon Gombrich. En fait, si le domaine investi est au point de départ l'histoire de l'art, celui-ci se trouve recouvert par une discipline de plus vaste extension mais aux frontières mal déterminées, que F. Saxl nomme « psychologie historique », Gombrich indifféremment « psychologie historique » ou « collective », et qu'on désignerait aujourd'hui par les termes d'« histoire des mentalités » ou d'« anthropologie historique ».

Étranger à l'orthodoxie de la discipline dans laquelle il a été formé, sortant parfois de ses limites, Warburg en renouvelle paradoxalement les objectifs et les méthodes, inaugurant la voie de ce que Gombrich nomme « psychologie scientifique des processus artistiques » et de plus jeunes chercheurs « histoire sociale de l'art » (C. Ginzburg, M. Baxandall). Comment les formes créées par l'homme réussissent-elles à exprimer son expérience individuelle ou sociale ? Quel rôle la création des images a-t-elle joué dans le processus de la civilisation ? Quel est le rapport des images au langage<sup>22</sup> ? Ces questions, G. Bing les place au cœur d'une démarche dont il serait vain de rechercher ce qu'elle ne tente pas d'effectuer : l'explication par la voie du concept du fondement théorique qui la légitime. Fidèle du cercle de Warburg au moment de la création du célèbre Institut, Cassirer, en suivant son cheminement philosophique propre, croisera cette problématique et lui donnera indirectement son assise théorique<sup>23</sup>. Mais Warburg, dans l'œuvre qu'il a publiée, tente de garantir son projet par une autre méthode, l'exemplifiant à l'aide d'échantillons ou de cas historiques particuliers.

« Le style des peintures est un matériau pertinent pour l'histoire sociale », écrit M. Baxandall, qui par l'étude des « dispositions et des habitudes visuelles de l'homme du Quattrocento » cherche à relier « le tableau à la vie sociale, religieuse ou commerciale » de l'époque<sup>24</sup>. Warburg aurait pu cautionner ce projet et cette méthode, à une réserve près. Le psychisme collectif, que le travail de l'historien tend à construire à partir d'un échantillonnage social diversifié,

22. G. BING, « A. M. Warburg », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 28, 1965 ; repris dans l'Introduction de l'édition italienne, *La Rinascita del Paganesimo Antico*, Florence, Nuova Italia, 1966.

23. ID., *art. cit. supra* n. 7 ; F. SAXL, « Ernst Cassirer », in *The Philosophy of Ernst Cassirer*, New York, Paul Arthur Schilpp, 1949, p. 47-51.

24. Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985, p. 7.

Warburg l'atteint directement, sans médiation et sans critique, à travers ce qu'il croit être son symbole le plus éclatant, l'individu représentatif non pas tant d'une société que d'une classe : l'aristocrate, le banquier, le grand bourgeois florentin.

Pour ce contemporain du décadentisme et de l'art nouveau, qui hait l'esthétisme et les religions d'art, il y a une énigme de la visibilité du tableau qui ne réside pas dans ce que W. Benjamin appellerait son « aura », le caractère unique de son surgissement ici et maintenant, mais dans son « style », si on entend par style les invariants de forme ou d'expression liés à l'utilisation d'un certain nombre de motifs ou de stéréotypes. Entre l'usage de ces éléments par l'artiste et l'attente du spectateur moderne, il y a un écart, que Warburg interroge, dès la dissertation de 1893 sur *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Botticelli<sup>25</sup>. L'évolution de l'histoire des styles va-t-elle dans le sens d'un perfectionnement des procédés de la représentation naturaliste, comme on l'admet depuis Vasari ? Cette croyance est démentie par « tout ce qui est plus que simplement précis et correct », à savoir « l'ornement », terme qui évoque pour nous l'idée de fioriture et de décoration mais qui, à la Renaissance, proche sur ce point de l'Antiquité classique, jouissait d'une extension beaucoup plus vaste. Pour Quintilien, « la statue raide et verticale, aux bras tombant droit, manque de grâce et d'ornement, tandis qu'une pose qui suggère une courbe » constitue « l'équivalent d'une prose ornée », écrit M. Baxandall, étudiant le déplacement et l'extension sémantique de la notion, du champ de la rhétorique ancienne à celui plus moderne de la théorie de la peinture d'un Alberti, dont il cite un célèbre précepte : « il faut que les mouvements d'un homme soient plus fermement ornés, avec de belles attitudes, pleines d'aisance »<sup>26</sup>. Désignant comme « éléments secondaires du mouvement » ces accessoires ou ornements qui écartent Botticelli du style naturaliste, Warburg s'attache à retrouver l'origine poétique ou plastique des « topoi » de la rhétorique du peintre : les stances de Politien, commentant l'hymne homérique consacré à Aphrodite ; telle sculpture, tel sarcophage romains. Est-ce à dire que le poète a été le conseiller du peintre ? L'un et l'autre se retrouvent dans la mouvance d'un courant beaucoup plus général, comme l'atteste cette prescription d'Alberti citée par Warburg :

« d'une part il [le peintre] se réjouit de voir les cheveux et les vêtements animés d'un fort mouvement ; il laisse alors libre cours à son imagination, qui attribue à l'élément secondaire dépourvu de volonté une vie organique ; en de tels instants, il voit des serpents qui s'entremêlent de flammes qui jaillissent ou les branches d'un arbre. »

D'autre part, sont recommandés au peintre la sagesse et le discernement qui permettent d'éviter invraisemblance et surcharge. Ayant alors compris comment l'influence de l'Antiquité sur le Quattrocento se marque « par un changement de style dans la représentation de la figure humaine, les modèles de l'art et de la poésie antiques inspirant une mobilité accrue du corps et du mouvement »,

25. A. WARBURG, *op. cit. supra* n. 5.

26. M. BAXANDALL, *op. cit. supra* n. 24, p. 199-200.

Warburg formulera beaucoup plus tard la notion à laquelle il doit sa réputation de chercheur : celle de « pathos formel » qui désigne « ces superlatifs purement antiques de la langue et des gestes » que l'on trouve à l'origine de la « rhétorique musculaire » d'un Pollaiuolo et de certains artistes du Nord tel le Dürer de *La Mort d'Orphée*<sup>27</sup>.

Toutefois, l'ambition de réaliser « une psychologie historique de l'expression humaine » entraîne « l'élargissement méthodique des limites de la science de l'art sous le rapport tant matériel que spatial »<sup>28</sup>. La confrontation des textes et des images exige, en effet, l'extension du matériel envisagé, des poésies de Politien à la prose des correspondances privées et commerciales, à celle des documents religieux, des testaments, et des inventaires ; des images relevant des arts nobles, monumentaux ou libéraux, à celles relevant des arts appliqués produisant ornements et objets fonctionnels tels que bannières, coffres nuptiaux, tentures de lits, tapisseries, etc. Or, l'élargissement de la méthode appliquée à un ensemble de plus en plus vaste de documents visuels et littéraires a pour effet de découvrir la complexité sans cesse grandissante de l'homme du Quattrocento. Celui-ci ne s'est pas mû dans un espace psychique, mental ou culturel réduit à une seule perspective, le retour à l'antique. L'artiste n'a guère puisé les figures de sa rhétorique et le contenu de ses images dans la seule antiquité gréco-romaine et son patron n'a pas liquidé brutalement toute trace de l'héritage chrétien ou médiéval. Son client, homme d'affaires éprouvé vivant à Florence du temps des Médicis, joint à un goût « étrusque-païen » les traits hétéroclites de la ferveur médiévale, du romantisme chevaleresque et de l'idéalisme platonicien. Une énergie vitale, à la fois explosive et harmonieuse, lui fait rejeter la rigueur et les inhibitions découlant d'un choix ou d'une alternative. Ses commandes artistiques concilient le sacré et le profane, le passé et le présent, le classicisme et le christianisme. Le heurt très violent de l'ancien et du nouveau, il le rejette, au profit de ce qu'on pourrait appeler le principe de compatibilité ou d'harmonisation des contraires<sup>29</sup>.

« Dieu est dans le détail », comme on l'a fait dire maintes fois à Warburg qui n'ignore pas que la vérité recherchée par l'historien exige une mosaïque d'indices, l'essai de plusieurs pistes, l'application de diverses méthodes. Pour vérifier une hypothèse, qui aujourd'hui peut passer pour banale, et établir que la Renaissance, étrangère à une logique régie par le principe d'exclusion, n'a exigé de ses adeptes nul renoncement ni sur le plan religieux où elle a perpétué la foi chrétienne, ni sur le plan des modes et des goûts puisqu'elle s'est aussi inspirée de l'antiquité « alla franzese » et des courants contemporains régnant en Flandre ou en Bourgogne, l'auteur élargit le matériel soumis à l'examen et met à l'épreuve aussi bien la méthode antique que la recherche archéologique des sources, la méthode linguistique que l'étude des mythes, des religions, etc. Aussi convient-il de le suivre à travers les textes successifs qui illustrent les divers

---

27. A. WARBURG, *op. cit. supra* n. 21 ; trad. franç., p. 41.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 49.

aspects de la méthode et qui rassemblent les présomptions dont la somme finit par constituer la vérité de l'historien.

Dans *Bildniskunst und florentinisches Burgertum* (1902), l'auteur à première vue se limite à une tâche d'historien antiquaire, visant à identifier les originaux des portraits peints par Ghirlandaio sur l'une des fresques de la chapelle Sassetti à Santa Trinita de Florence. Aux côtés de Laurent identifié par Vasari, ou lui faisant face, on peut apercevoir divers membres du clan des Sassetti et du cercle de la famille des Médicis. Combinant le témoignage visuel avec d'autres sources, lettres et documents relatifs aux rapports que ces personnages entretenirent les uns avec les autres, Warburg s'est-il contenté de reconstituer la vie de ce milieu ? Sa préoccupation, de nature formelle, se fait jour si l'on compare le mode de traitement du sujet, *Saint François recevant la confirmation de son ordre*, dans la fresque de Ghirlandaio et dans celle, peinte cent soixante ans plus tôt, par Giotto. « Giotto représente le corps humain parce que l'âme s'exprime à travers l'indignité de son enveloppe charnelle », Ghirlandaio peint la pompe et l'apparat, faisant du sujet spirituel un simple prétexte. Relégué dans un coin du tableau par Giotto, le donateur pénètre avec tous les attributs de sa puissance dans l'espace de la représentation religieuse, lequel bizarrement s'ouvre sur une vue réaliste de Florence, dans la fresque de son successeur. Pourtant, chez celui-ci, à la pratique médiévale des effigies de cire grandeur nature, encore exposées dans certaines églises du temps de Laurent, a succédé une pratique votive plus discrète, vu l'effet de distanciation provoqué par le fait de la représentation picturale<sup>30</sup>.

Dans *Danz Francesco Sassettis Letzstwillige* (1907), l'auteur, complétant sa documentation biographique par des considérations linguistiques et philosophiques, découvre, dans « la psychologie du compromis » et la volonté d'harmoniser les opposés, le trait saillant de l'individualité de cette période. Homme de pouvoir, Sassetti se heurta aux autorités ecclésiastiques lorsque, voulant être enterré comme sa famille dans l'église des Dominicains de Santa Maria Novella, il prétendit vouer un autel à son saint patron, saint François, dans la chapelle funéraire qu'il souhaitait s'y faire construire. Ce conflit manifesta indubitablement la foi chrétienne. Pourtant, lorsqu'il se résigna à faire exécuter son tombeau et sa chapelle à Santa Trinita, Sassetti choisit pour décor nombre de devises et de motifs appartenant à la tradition la plus classique. Visant à expliquer la psychologie du patron de Ghirlandaio, Warburg s'attache à une figure souvent invoquée dans le *Testament*, celle de la Fortune, déesse apparaissant aussi dans l'« impresa » du grand marchand Rucellai. « Il n'y a pas de nos jours de terme français pour désigner l'*impresa*, symbole composé en principe d'une image et d'une sentence, et servant à exprimer une règle de vie ou un programme personnel de son porteur », écrit Robert Klein, à propos des devises ou emblèmes dont on trouve la théorie dans les traités du XVI<sup>e</sup> siècle, sans que l'on puisse « dire avec certitude si *impresa* signifiait au XV<sup>e</sup> siècle la même chose ». Warburg aurait répondu par l'affirmative, apercevant dans l'*impresa* de la Fortune beaucoup plus

---

30. A. WARBURG, *op. cit. supra* n. 5, t. I, p. 89-128.

que la devise d'une famille, l'emblème, le symbole, la philosophie de la vie du surhomme de la Renaissance. Interrogeant le nom de la déesse à la manière de Usener, il la découvre associée au vent, à la richesse et à la destinée, à cette bonne aventure que la firme des Médicis associait au nom de Dieu dans la formule introductive de ses contrats, « Col nome di Dio e di Buonaventura » : tous les réseaux associatifs qui reconduisent à cette formule expriment cette philosophie du compromis qui fut celle du Quattrocento<sup>31</sup>.

Cette recherche de la compatibilité des opposés, Warburg l'aperçoit également à travers la dualité des goûts, manifestés par ces riches marchands qui apprécient le style et les stéréotypes classiques, mais qui, en spécialistes de la fabrication des textiles, des teintures et de la soie, se laissent séduire par la maîtrise des peintres flamands dans la représentation des lourdes étoffes et des vêtements d'apparat. De Bruges et de Bruxelles, par l'entremise de leurs agents, ces hommes d'affaires font venir pour l'agrément de leurs demeures, quantités de peintures sur panneaux et de tapisseries. Mais est-ce bien là le point essentiel ? Comme le suggère G. Bing, on peut interpréter le texte dans le registre de l'esthétique : séduit par la vision des lointains ouverts, par la technique de ses artistes et les effets recherchés pour les peintures d'autel, l'homme du Quattrocento trouve dans un procédé illusionniste différent, resserrant l'espace au point de le faire apparaître accessible au sens du toucher, une réponse à un autre type d'exigence, puisqu'il s'agit pour le spectateur de se laisser glisser dans la spatialité de l'image, sans perdre pour autant le sens de son identité et de ses entours<sup>32</sup>.

Autre indice révélateur du même trait, l'étonnante coexistence de l'antiquité classique et de l'antiquité « alla francese », dans certaines images de calendriers et de gravures populaires du xv<sup>e</sup> siècle, où l'on peut voir l'étrange face à face de deux « nymphes », l'une conforme au goût et au réalisme du Nord, vêtue à la dernière mode bourguignonne, l'autre introduisant le spectateur dans une sphère idéalisée d'existence. Outre l'intérêt archéologique concernant la dualité des sources de l'image, antique et médiévale, ces représentations livrent un enseignement relatif à l'histoire des styles, si dans le vocabulaire plastique du peintre on peut établir que ces figures ont servi à des fins d'expressivité différentes : figures superlatives ou « pathos formulae » exprimant l'émotion, la nymphe médiévale suggère la dévotion et la concentration religieuses, la nymphe classique dans ses voiles flottants la violence et la passion profane<sup>33</sup>.

On assigne généralement pour sommet à la carrière de Warburg le texte de la célèbre conférence prononcée lors du Congrès international d'histoire de l'art qui se tint à Rome en 1912, « Art italien et Astrologie internationale au Palais Schifanoia de Ferrare ». Son importance n'est pas liée à la circonstance : Warburg qui prit la responsabilité d'organiser le Congrès refusa au dernier moment d'en assumer la présidence. Tout en effectuant la synthèse de ses précédentes

31. *Ibid.*, p. 127-128 ; Robert KLEIN, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 125-126.

32. G. BING, *art. cit. supra* n. 22, p. 307-308.

33. *Ibid.*, p. 308-309.

recherches et en présentant le résultat de ses analyses concernant les fresques du Palais Schifanoia, l'auteur apporte quelque précision sur la méthode suivie, évitant le double écueil d'une démarche ou « trop matérialiste ou trop mystique », « les schématismes de l'histoire politique et de la doctrine du génie ». Enfin, il caractérise sa méthode en introduisant pour la première fois les termes « d'analyse iconologique » et d'« iconologie critique »<sup>34</sup>.

En raison de la fortune ultérieure de ces notions, il n'est pas inutile de préciser dans quelle acception elles sont utilisées par le père fondateur d'une discipline qui, écrit R. Klein,

« à l'inverse de tant d'autres existe mais n'a pas de nom, et qui repose essentiellement sur l'étude des croyances scientifiques, parascientifiques et religieuses envisagée sous l'angle de la tradition et de leurs expressions symboliques et artistiques »<sup>35</sup>.

La méthode warburgienne, dans la définition et dans l'illustration qui lui sont ici données, implique l'articulation de trois démarches, à la fois distinctes et complémentaires ; la première et la plus fondamentale, l'analyse iconologique au sens strict, n'a pourtant de sens que dans sa relation aux deux autres : l'interprétation du contenu symbolique des représentations ; la recherche du sens de ce que l'auteur nomme « l'histoire des styles ». Par « l'analyse iconologique » est définie une tâche généalogique d'« enquête sur les sources de l'image »<sup>36</sup>, qui associe une série d'opérations convergentes entraînant l'élargissement du champ de la recherche selon deux directions géographiques : l'Orient et le Nord. Sans cette extension, les fresques de Schifanoia demeurent indéchiffrables et l'évolution de l'histoire du style de Francesco Cossa à Raphaël incompréhensible. Loin de faire référence, comme plus tard chez Panofsky, à un acte d'interprétation visant au-delà du sens qui s'exprime à travers le programme iconographique, « la signification intrinsèque ou le contenu constituant l'univers des valeurs "symboliques" », l'analyse iconologique telle que Warburg la définit est ou le premier maillon de la recherche visant à assurer à l'interprète le stock de connaissances historiques et littéraires indispensables à la série, ou la chaîne tout entière : ce stock est nécessaire pour résoudre le rébus, tirer au clair le contenu représentatif des images, mais ce point n'est pas l'essentiel ; il s'agit surtout de comprendre « la cohésion des grands processus évolutifs » qui gouvernent « le revirement stylistique », c'est-à-dire les transformations de la forme expressive ou représentative. Loin de se limiter comme Panofsky à l'identification de la forme en vue d'accéder au contenu représenté, Warburg oriente tout le processus explicatif vers l'élucidation des tensions et des luttes dont la forme est l'objectivation, la manifestation ou l'issue. Le style et le génie ne sont pas seulement grâce, ils sont aussi « énergie consciente », « volonté sociale »<sup>37</sup>.

34. A. WARBURG, *op. cit. supra* n. 21 ; trad. franç., p. 41-56.

35. R. KLEIN, *op. cit. supra* n. 31, p. 224.

36. A. WARBURG, *op. cit. supra* n. 21 ; trad. franç., p. 42.

37. *Ibid.*, p. 48-50.

Si l'enjeu de la recherche est la détermination du contenu de cette volonté, de la nature de cette énergie, celle-ci se trouve légitimée par la solidité du support d'érudition qu'elle se donne. Il faut partir de la compilation mythologique d'un moine anglais du XII<sup>e</sup> siècle laquelle jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle devait servir de « somme » en France et en Allemagne du Sud, inspirant peintres, poètes et astrologues. C'est là l'origine « des païens en costumes du Nord ». Celle des divinités astrales, dont le nom, comme le révèle l'analyse linguistique, n'est que « culte primitif », « fétichisme projeté vers l'avenir », est plus complexe. Elle nécessite une recherche archéologique concernant l'origine des signes ou des « hiéroglyphes du destin », laquelle les fait remonter jusqu'au ciel des étoiles fixes d'Aratos (300 av. J.-C.), puis à la *Sphaera Barbarica* de Teukros qui enrichit le traité précédent avec des noms babyloniens et égyptiens. *La Sphaera* de Franz Boll publiée en 1903 permet de suivre les pérégrinations de la somme de Teukros à travers le Moyen Âge occidental, son voyage d'Europe aux Indes en passant par l'Égypte, puis son retour en Occident en passant par la Perse, dans les transpositions de la *Grande introduction* de l'arabe Abu Ma'schar et de deux érudits juifs, espagnol et anglais, qui à leur tour inspirent l'*Astrolabium Magnum* de Pietro d'Abano, publié à Augsbourg en 1488<sup>38</sup>. C'est dans cet ouvrage et dans les compilations judéo-arabes qui en sont la source que l'on peut retrouver l'origine des figures astrologiques qui décorent les fresques du palais Schifanoia. F. Boll n'avait pas eu entre les mains l'*Astrolabe* d'Abano, « format in-folio géant d'un calendrier astrologique ». C'est donc à Warburg que revient la découverte de l'origine du signe zodiacal du Bélier figuré à Ferrare sous les traits d'un homme habillé d'un vêtement blanc ceint d'une ficelle, variante de la figure indoue d'un homme avec une faucille. « Faire disparaître d'impondérables couches d'additions incompréhensibles » pour « dégager de sa coquille le modèle grec », c'est effectuer une « iconologie critique », laquelle, en réussissant à assigner une source ou plusieurs à l'image, offre une hypothèse de travail ou une clé pour la tâche interprétative ou de décryptage qui suit<sup>39</sup>.

« Les énigmatiques figures de Ferrare » sont « les décans indiens d'Abu Ma'schar ». L'homme à la ficelle autorise l'analyse de « tout le système astral figuré sur la bande centrale des fresques ». Puisqu'on connaît les couches sédimentées de culture qui se sont superposées sur le ciel des étoiles fixes d'Aratos lors de sa migration dans l'espace et dans l'histoire, il s'agit en quelque sorte de radiographier les fresques, pour donner à voir au-delà de l'apparence et de l'image visible, les images invisibles qui lui ont prêté leur sens et leur expressivité. Pour la confrontation de la région supérieure des fresques et de la partie centrale, l'examen de deux divinités, de trois représentations de mois et de leurs signes zodiacaux, le texte fait appel aux résultats de la critique stylistique et à ceux de la philologie latine grâce à laquelle sont identifiées les sources littéraires qui offrirent aux érudits de Ferrare « l'esquisse conceptuelle du cycle d'images tout entier ».

38. *Ibid.*, p. 40-44.

39. *Ibid.*, p. 44.

La pièce à conviction que c'est bien « l'absurde doctrine arabe des décans » et « la barbarie » des « idoles du destin » qui ont investi les peintures murales du Palais Schifanoia, Warburg la détient, sous la forme de deux documents qui lui permettent de désigner un coupable et d'apporter la preuve de sa démonstration : le responsable du programme fut Pellegrino Prisciani, bibliothécaire et historiographe de la cour des Este. Dans une lettre à une princesse de cette famille, Prisciani, qui vient de consulter les astres pour elle, cite comme autorités « la triple alliance des savants » dont on retrouve la trace dans les peintures de Cossa : Abu Ma'schar, Manilius, Abano. Cossa, de son côté, dans une lettre au duc Borso, se plaint de Prisciani désigné comme l'inspecteur des beaux-arts du palais, parce que celui-ci l'a rétribué comme les autres peintres des représentations des mois.

La boucle est bouclée par la dernière étape de l'analyse, que Warburg cependant ne développe point. Comment, par quel processus évolutif, la Renaissance a-t-elle quitté « la région inférieure du réalisme des costumes "alla franzese" » dont Cossa a revêtu sa Vénus pour le « style antiquisant idéal et plus élevé » de la *Venere aviatica* de la villa Farnésine et de Raphaël ? La sphère de transition est celle de Botticelli, grâce auquel « de la chenille bourguignonne étroitement enveloppée dans son cocon s'échappe le papillon florentin, la *Nynfa* à la coiffure ailée et au vêtement flottant de ménade grecque ou de victoire romaine ». Dans sa Vénus, on peut voir la tension de deux principes stylistiques, la lutte de deux stéréotypes : enchaînée à l'astrologie médiévale comme type de la *Venere Pianeta*, elle reconquiert par sa mobilité idéalisante, sa liberté olympienne ; harmonisant les opposés, elle symbolise la volonté « sociale » du « bon européen » du Quattrocento, engageant son combat pour le triomphe des lumières, la destruction des ténèbres et des « idoles du destin ».

\*  
\* \*

L'idée de culture, et non point celle de style, détermine le champ disciplinaire défini par les travaux de Warburg. Négligeant l'arabesque au profit du symbole, il a ouvert, a-t-on dit, une ère nouvelle aux études de l'image de la Renaissance. Il semble donc vain de lui reprocher, comme le fait par exemple E. H. Gombrich, d'avoir, en excluant de son projet l'histoire des conventions formelles ou des traditions spécifiques aux processus artistiques, manqué les continuités et les permanences stylistiques qui lient par la transition du Moyen Âge l'art hellénistique à celui de la Renaissance. Warburg, il est vrai, n'a pas aperçu, ce qu'un F. Antal a remarquablement décrit, comment à la suite de Roger van der Weyden les artistes septentrionaux de l'époque du Gothique tardif eurent recours au schème formel des « accessoires en mouvement » aux fins expressives requises par la représentation de scènes religieuses ou traditionnelles, telles que *Crucifixion*, *Annonciation*, *Jugement Dernier*, *Massacre des Innocents*, etc. Il n'a guère recherché par quel relais médiéval Botticelli put retrouver le schème plastique antique de sa célèbre *Nynfa*. Mais son problème était différent : prenant appui sur les travaux de F. Boll et de K. Giehlow parus la même année, il chercha surtout à mettre en évidence les sources hellénistiques de la doctrine

des influences astrales et de l'occultisme dont la « science arabe » fut le « conservateur » et l'agent transmetteur jusqu'à l'apogée de la Renaissance. De plus, si « la survivance des formes antiques au Moyen Âge » est une lacune, cette carence fut comblée par F. Saxl, E. Panofsky, A. Goldschmidt, G. Pauli.

Ce qui, avec le temps, laisse perplexe est l'existence autour de Warburg d'une constellation de chercheurs formant une communauté, travaillant dans l'ombre et durant l'absence de leur commanditaire à recréer dans l'immédiat après-guerre un foyer de vie intellectuelle aussi brillant qu'isolé. Instituée en fonction des exigences de son programme de recherches, selon ses propres plans, par un universitaire élevé dans le respect de la finance, de l'armée, de l'Empereur et de l'État, la Bibliothèque, de centre de documentation qu'elle était, devint un centre de production et de publication incluant conférences et travaux. À l'écart des modes anti-intellectualistes et mystiques qui triomphaient dans les années 1920, les membres du cercle de Warburg, plongés dans la plus érudite et la plus inactuelle des recherches, n'entendirent pas gronder les orages menaçants de l'histoire, si bien que le plus zélé des censeurs nazis ne releva pas la moindre trace de « culture bolchévique » dans leurs archives.

Oublieux de l'histoire, qui elle ne les oubliait pas alors, ils ont fini à quelques brillantes exceptions près, presque totalement oubliés. Est-ce tout à fait justice ? Une recension des publications de l'Institut jusqu'en 1933 reste à entreprendre. Mais l'œuvre de Warburg demeure, légitimée par sa méthode et la production de l'outil qui, tout en assurant son applicabilité, a rendu possible d'autres résultats : Warburg fit disposer les livres de philosophie dans le voisinage des livres d'astrologie, de magie et de folklore, et relia les sections artistiques à celles concernant la littérature, la religion et la philosophie ; le matériel dont Cassirer avait besoin pour garantir sa *Philosophie des formes symboliques* se trouvait réuni, apportant la vérification des principes de la philosophie qui allait servir de garant à l'anthropologie culturelle américaine. Indirectement, Warburg serait-il à l'origine de cette discipline ? Ce serait là une autre légende, dont le fondement de vérité reste à établir.

Eveline PINTO,  
*Maître de conférences à l'Université de Paris I.*