

LES FORMULES DU PATHOS SELON ABY M. WARBURG

[Joachim Knape](#)

Armand Colin | « Littérature »

2008/1 n° 149 | pages 56 à 72

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200924775

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-1-page-56.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Les formules du pathos selon Aby M. Warburg

LÉVI-STRAUSS, LE STRUCTURALISME

Dans l'un des célèbres entretiens de l'hebdomadaire *Der Spiegel*, en 1971, l'ethnologue Claude Lévi-Strauss, bien curieusement, a fortement relativisé l'importance épistémologique du structuralisme en disant qu'il n'était qu'une « mode des salons français ». Cependant, dans la suite de l'entretien, il le désigne comme constituant sa propre méthode de recherche et le définit ainsi : « Le structuralisme veut dire, ce que longtemps avant nous les physiciens et les scientifiques avaient compris : que nous n'atteindrons la réalité que si nous simplifions. Dans la multitude des phénomènes, nous devons isoler des domaines restreints, à l'intérieur desquels, il est à nouveau possible de découvrir un petit nombre de variables. Ceci a réussi premièrement dans le domaine de la langue, qu'on peut très bien discerner. J'ai ensuite essayé d'élargir la même méthode de recherche à d'autres domaines comme les phénomènes de la parenté, l'analyse des mythes ou du rituel... ». D'un point de vue méthodologique, il est important de pouvoir « isoler, dans certaines limites, des niveaux d'observation ou des types de phénomènes ». Pour Lévi-Strauss, un domaine d'observation adéquat est celui de la musique, et sa propre recherche se porte ici sur les compositeurs allemands Bach et Wagner : « Toute la théorie du Leitmotiv [chez Wagner] est en soi structuraliste. D'ailleurs, le structuralisme vient bien d'Allemagne » ; « Si on essaie de remonter aux sources du structuralisme, où commence-t-il dans le monde moderne ? En Europe, avec Dürer. Avec ses "Quatre livres sur la proportion humaine" et l'idée, qu'on arrive à passer d'une forme de visage à l'autre par des transformations géométriques, c'est là que le structuralisme commence. Et ensuite, chez Goethe dans sa morphologie des plantes : Que la feuille et la fleur consistent en une transformation mutuelle, c'est une pensée structuraliste. Ce n'est pas tellement surprenant que Wagner s'inscrive dans cette lignée ancestrale. »¹

1. *Der Spiegel*, numéro du 27 décembre 1971.

ABY M. WARBURG, UN STRUCTURALISTE ALLEMAND AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE ?

Aby M. Warburg (1866-1929), l'érudit dilettante, originaire de Hambourg, fils d'une famille de banquiers juifs, spécialiste de la Renaissance et historien de la culture, appartient aussi à cette lignée allemande de structuralistes². Pour Warburg, Goethe faisait tout naturellement partie de son passé intellectuel³. L'œuvre de Warburg, tombée dans l'oubli du fait de la barbarie des Nazis, a été redécouverte en Allemagne à partir de 1974 à travers les publications de Dieter Wuttke, qui fut mon professeur⁴. À l'avenir, il est probable que le travail de Warburg continuera d'attirer l'attention, car il survit depuis 1934, institutionnalisé par le *Warburg Institut* à Londres, et depuis 1993 par la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* à Hambourg, située dans sa maison natale. Mais il faudra toutefois attendre pour savoir si la contribution intellectuelle de Warburg jouera elle aussi à l'avenir un rôle dans la recherche. Warburg représente le type même du collectionneur et connaisseur d'art qui avant tout a rassemblé ouvrages et documents visuels sur la Renaissance. Il a découvert des structures visuelles, proposé des réflexions intéressantes, toutefois il n'est pas devenu pour autant toujours un penseur systématique et un théoricien. Pendant les dernières années de sa vie, sa pensée tournait constamment autour des mêmes idées, sans pour autant parvenir à une approche théorique systématique, aboutissant seulement à « des notes ressemblants à des aphorismes »⁵. Nous pouvons retracer ces mouvements circulaires de la pensée de Warburg et de ses collaborateurs Bing et Saxl, de 1927 à 1929, grâce au *Journal*, le *Tagebuch* de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (*Bibliothèque scientifique Warburg*, à Hambourg)⁶.

L'histoire culturelle intéressait Warburg à bien des égards. Il considérait son *Atlas Mnemosyne* comme la « somme de son œuvre

2. *Symboles de la Renaissance*, textes de F. Hartt, M. Muraro, A. Warburg, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982 (= Arts et langage) ; Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, ¹1990, ²2003 ; Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, textes de Philippe-Alain Michaud et Aby Warburg, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, Paris, 1998 ; Aby Warburg, *Le rituel du serpent*, introduction par Joseph Leo Koerner, textes de Fritz Saxl (1930) et de Benedetta Cestelli Guidi, Paris, Macula, 2003 ; Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

3. Voir l'index de Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, K. Michels, Ch. Schoell-Glass (éd.), Berlin, Akad.-Verl., 2001 (= Aby Warburg : Gesammelte Schriften. Siebte Abteilung, Band 7).

4. Dieter Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe* (1974), Gratia, Göttingen, ¹1977, ⁴1990 (= Gratia 2) ; Dieter Wuttke (éd.), *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden, Koerner, ¹1979, ³1992 (= SAECVLA SPIRITALIA 1) ; Dieter Wuttke, *Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung. Mit Annotationen*, Baden-Baden, Koerner, 1998.

5. Fritz Saxl, « Brief an den Verlag B.G. Teubner, Leipzig [um 1930] », in Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, M. Warnke, C. Brink (éd.), Berlin, Akad. Verl., 2000 (= Aby Warburg : Gesammelte Schriften. Zweite Abteilung, Band 2.1), p. XIX.

6. *Tagebuch* (cf. note 3).

■ LA RHÉTORIQUE ET LES AUTRES

scientifique »⁷. Le Journal de la *K.B.W.* (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) décrit son projet comme suit : « “Mnémosyne”. Suite d’images pour l’étude de la fonction des valeurs expressives pré-inscrites dans la représentation de la vie visualisée par la représentation d’un mouvement dans l’art de la Renaissance européenne. Atlas d’environ 200 planches (2 porte-documents) (environ 500-600 figures). »⁸ (fig. 1)



Fig. 1 : Photographie de la planche 57 de « l’Atlas Mnemosyne » montrant les « formules du pathos » chez Dürer, exposée dans la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg à Hambourg. D’après Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd. M. Warnke, C. Brink, Akad.-Verl., Berlin, 2000 (Aby Warburg : Gesammelte Schriften. Zweite Abteilung, Band 2.1), p. 104-105.

Warburg avait un regard structuraliste. C’est pourquoi *l’Atlas* n’indique pas « des rapports de causalité, mais des relations de sens »⁹. Mais comme le cas de Warburg en témoigne, le regard structuraliste seul ne mène pas automatiquement à une méthodologie précise. Son *Atlas Mnemosyne* est fondé sur des procédés de comparaison, selon lesquels les

7. Martin Warnke, « Editorische Vorbemerkung », in *Warburg* (cf. note 5), p. IX.

8. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 543.

9. Johann Michael Krois, « Der Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium », in H. Belting, D. Kamper, M. Schulz (éd.), *Quel Corps ? Eine Frage der Repräsentation*, München, Fink, 2002, p. 295-307, ici p. 300.

thèmes antiques constituent le *tertium comparationis* et la forme « véritablement antique » le critère de la différence. Le point de départ est constitué par l'observation de la manière les motifs antiques de la passion (*pathos*) ont été représentés. En ce qui concerne le problème de la forme deux types de solution visuelle se présentaient : d'une part le « gothique », d'autre part le « renaissant ». Warburg y voit une « bataille contre la dévotion nordique moyenâgeuse » et contre « l'Antiquité alla francese »¹⁰, « où nous rencontrons le personnage d'Ovide et de la Guerre de Troie en tant que chevalier et dames »¹¹.

Contrairement aux artistes gothiques, les artistes italiens de la Renaissance voulaient « la restitution de la langue des gestes pathétiques all'antica »¹². Les Italiens sont les premiers à avoir réussi « la réforme de la langue des gestes » :¹³

Sculpteurs : Donatello, Agostino
Peintres : [...] Pollajuolo Boticelli Ghirlandajo¹⁴.

LA « LANGUE » DES GESTES, DES « FORMULES DU PATHOS »

L'intérêt de Warburg s'est donc concentré jusqu'à sa mort, en 1929, et de plus en plus nettement sur « l'entrée de la langue des gestes all'antica dans la représentation de l'homme au début de la Renaissance italienne »¹⁵. Et il y découvre une structure centrale qu'il appellera la « formule du pathos ». C'est dans cette structure que, selon lui, se laisse le mieux saisir la différence par rapport au gothique.

Pour un chercheur qui aujourd'hui cherche à décrire les structures des systèmes culturels, la validité du « théorème de l'analogie à la langue » va de soi. Nous avons complètement adopté le regard synchronique et systématique de Ferdinand de Saussure. Apparemment, Warburg ne connaissait pas l'œuvre de Saussure qui pourtant faisait déjà date. Ses points de référence se situaient encore totalement dans l'Historisme propre au XIX^e siècle, et c'est d'abord de manière diachronique que Warburg cherchait à mettre en rapport les structures qu'il avait découvertes. C'est aussi de par ses explications que Warburg est resté enfermé dans son époque. En effet les outils théoriques et méthodologiques de son

10. F. Saxl (cf. note 5), p. XIX ; « Zusammenstoß zwischen französisierendem barbarischen Mittelalter... und antikisierender "Neuzeit" » (Aby Warburg, « Festwesen », cité in Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1984, p. 198 [angl. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, Univ. of London, 1970]).

11. F. Saxl (cf. note 5), p. XIX ; *Tagebuch* (cf. note 3), p. 240.

12. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 519.

13. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 533 ; mais aussi : « das "all antica" der Süddeutschen. Wir müssen nach Nürnberg » (*Tagebuch*, p. 240).

14. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 519.

15. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 454.

époque ne lui permettaient pas de pousser sa recherche aussi loin qu'il l'aurait peut-être souhaité. Ainsi les écrits de Warburg sont-ils un cas intéressant dans le domaine de l'Histoire de la science, mais ils ne fournissent pas hélas, d'un point de vue systématique, une méthode précise, une *master theory*, du moins en ce qui concerne les *formules du pathos*.

Toujours est-il que Warburg cherche quelque chose d'analogue à la langue. Mais cherche-t-il aussi une langue visuelle, semblable à la « langue » saussurienne, que l'on pourrait extraire de la « parole » du monde des images de la Renaissance ? Ou bien échoue-t-il parce qu'il reste trop fixé sur la diachronie ? Que Warburg envisage quelque chose comme le « théorème de l'analogie à la langue » est évident. Il postule pour son Atlas : « Ce faisant, une doctrine linguistique de la langue des gestes pourrait apparaître schématiquement : un trésor de formes et des principes de l'ordre phrastique. Une maxime morphologique apparaîtrait : L'expérience culturelle (mythico-religieuse chez les Grecs ou politico-historique chez les Romains) marque de son empreinte l'expression de l'émotion tragique. »¹⁶ On y parle, tout à fait dans l'esprit de Goethe, de morphologie, de « langue », d'une « doctrine de langue » (i. e. selon l'usage linguistique jadis : de « grammaire »), et des principes de l'ordre phrastique (i. e. de la syntaxe). Méthodiquement aussi, il approche, pourrait-on dire, la « langue » comme un linguiste : il cherche dans les images des séries de formes semblables (signifiants) et se demande ensuite quels contenus (signifiés) s'y rapportent, et si, par ailleurs, quelque chose de systématique apparaît dans l'ordre du *Gestalt* linguistique.

LE SUPERLATIF

Ceci concerne surtout les *formules du pathos* qui, en premier lieu, sont apparemment conçues en analogie avec la langue. Warburg y voyait vraisemblablement quelque chose comme des « formes de mots » dans l'image, pour lesquelles on peut utiliser le terme grammatical du « superlatif ». Il a cherché les « *superlatifs* de la langue des gestes ».

DES FORMULES ?

Warburg emprunte des concepts à la morphologie linguistique, ce qui laisse supposer qu'il cherchait effectivement à adopter quelque chose comme les plus petits éléments significatifs d'une langue à l'image des gestes, ce qu'on appelle des « mots » en linguistique ou des « signes » en sémiotique. Ce que confirme le fait qu'il soit souvent question de « mots primitifs de la langue des gestes »¹⁷, et le collaborateur de Warburg

16. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 127.

17. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 50 ; cf. *Tagebuch*, p. 127 et 253.

signale que celui-ci avait étudié d'une manière « étymologique » des « formules de l'expérience vécue » dans l'art¹⁸. Si l'on y regarde de près, on constate qu'un grand nombre de ces éléments (« mots primitifs ») sont utilisés de manière floue ou métaphorique, en tout cas pas de manière précise. Une série d'exemples trouvés dans le *Journal* montre clairement, qu'il change d'une manière arbitraire les niveaux sémiotiques et les degrés de complexité morphologique, et qu'avec « formule de pathos » il pense en fait souvent à des scènes (littéraires !), à des mythes, à des macro-constructions émotionnelles ou à des constellations narratives ; en tout cas, il ne pense à rien qui correspondrait à une théorie des signes : « Ce qui a conservé ces formules du pathos est de l'ordre de la langue : Ovide (qui va vers l'érotisme idyllique en modifiant les mots primitifs tragiques) et Virgile qui purifie pareillement la tragédie religieuse grâce à un rythme narratif épique. »¹⁹ La variante de la scène d'Orphée en constitue un bon exemple (fig. 2).



Fig. 2 : Anonyme grec, La Mort d'Orphée, v^e siècle avant J.-C. D'après Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 195.

LA POLARITÉ, L'INVERSION

Selon Lévi-Strauss, « les distinctions binaires [du structuralisme] n'existent pas seulement dans le langage humain »²⁰. Warburg, lui aussi, réfléchissait presque toujours au moyen de binarismes ou bien au moyen

18. F. Saxl (cf. note 5), p. XVIII.

19. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 127 ; cf. *Tagebuch*, p. 99.

20. Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 617.

d'oppositions²¹, et cette manière de pensée est déterminante pour l'arrangement des images dans « l'Atlas ». Les arrangements reposent sur la perception d'une congruence visuelle ou bien d'un contraste visuel. C'est à cela que réfèrent les réflexions de Warburg sur la « polarité » sémantique des expressions visuelles, surtout celle des « formules du pathos ». Par là, il cherche « les pôles opposés des caractères les plus extrêmes : de l'éloquence passionnée au non moins passionné silence, les deux de la même façon, tels qu'ils sont transmis sous la forme d'un langage gestuel marqué par l'Antiquité ressuscitée à l'époque de la Renaissance. L'oscillation dynamique entre ces pôles opposés est le procédé fondamental de la plus-value que la Renaissance accorde à la tradition antique »²². Saxl, le collaborateur de Warburg, ajoute : « [C'est un] mouvement de pendule, à l'intérieur duquel se réfléchit la polarité de la pensée humaine »²³. Warburg s'intéresse en fait à la dimension psycho-historique de cette polarité qu'il désigne comme étant « mania-codépressive »²⁴. Elle représente pour lui un phénomène dynamique, un renversement sémantique : « Malgré la fatigue : l'essentiel de l'inversion dynamique chez Manet : la signification (dynamiquement opposée) d'un homme couché qui passe du symbole du fatalisme et de la passivité [le dieu fleuve] à l'optimiste cynique [Manet], qui s'est intérieurement redressé. »²⁵

L'EMPREINTE, L'HÉRITAGE

Warburg est loin d'adopter l'approche rhétorique d'une théorie de la production des signes. Il est l'homme de l'herméneutique dans la tradition du XIX^e siècle. Tout ce qu'il veut, c'est comprendre pour comprendre. L'amalgame théorique — lorsqu'il explique les structures qu'il a observées — restreint son horizon et rend difficile la transposition de ses idées en une théorie moderne. Il ne se demande pas comment une « langue des gestes » visuelle pourrait fonctionner d'une manière communicative, mais soutient une théorie historique et anthropologique des symptômes, une théorie sismologique, pourrait-on dire. Ainsi se mélangent regard ontologique, biologisme et psychologisme.

C'est ici que la notion de « l'empreinte » ou de « l'engramme » (de l'inscription) devient déterminante. Warburg utilise un concept prémoderne de l'ancrage cognitif tel qu'il apparaît dans la théorie de la *memoria*

21. Voir Aby Warburg, *Burckhardt-Übungen*, cité in Gombrich (cf. note 10), p. 346.

22. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 431.

23. F. Saxl (cf. note 5), p. XIX.

24. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 429.

25. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 430 ; « energetische Inversion durch gegenpolare Sinnggebung » (*Tagebuch*, p. 436) ; « Energetische Inversion innerhalb der antikisierenden Pathosformeln » (*Tagebuch*, p. 320).

d'Aristote ou de Quintilien. Comme on frappe la monnaie, les idées et les sensations sont elles aussi frappées d'une sorte de « sceau » : « La conscience dont nous avons hérité est marquée par les empreintes des impressions maximales exercées sur l'âme (les engrammes). »²⁶ En conséquence, « l'Atlas » pourrait avoir comme titre : « De la force persévérante d'empreindre le ménage intellectuel européen (le rayon culturel) qu'ont les valeurs expressives antiques. »²⁷

Quelles sont ces empreintes qui réapparaissent ensuite, dans l'histoire de l'image, en tant que formules ? Ce sont les empreintes archaïques et anthropologiques des expériences vécues, elles sont en rapport avec les mouvements primitifs ou originels (marcher, saisir), ou encore le repos originel (mourir). Warburg formule ceci clairement : « Des racines originelles de la langue "primitive" des gestes vus à travers le miroir ovidien. Construction : le complexe de la racine originelle MaSaiMo, Masemo, = (marche saisie mort). »²⁸

Comment Warburg explique-t-il le processus de « l'empreinte » ? Il s'agit d'une part de « l'héritage » de l'homme, de l'autre de son « pathos individuel » actuel. « L'héritage » de l'expression est à la fois biologique, génétique, et ancré dans la tradition culturelle. Pour Warburg, seules des dispositions génétiques permettent de retrouver les formes d'affects antiques²⁹. Il s'inspire ici de Darwin³⁰. Bing écrit en 1928 : « Tout de suite, au début de ma lecture de *Expression of Mind* de Darwin, j'ai trouvé un passage dans lequel Darwin apporte des éclaircissements concernant la psychologie de la conscience de soi. »³¹ Warburg s'intéresse à la « psychologie de la tension binaire dans l'héritage culturel »³². Il constate aussi une polarité entre la « masse héréditaire » et les influences de l'entourage ambiant : « la Mnémé sociale qui conserve les dynamo-engrammes "antiquisants" de la langue des gestes »³³ et « masse héréditaire mnémonique contre persistance des impressions issues de l'entourage ambiant »³⁴.

LE COSMOS, LE PATHOS INDIVIDUEL

Des médiateurs culturels, comme par exemple la littérature, ont par rapport à cela le rôle de « conservateurs de ces formules du pathos »³⁵. Ces médiateurs culturels, on le voit avec les tableaux issus de l'Antiquité,

26. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 431.

27. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 126.

28. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 48.

29. Cf. Gombrich (cf. note 10), p. 323-325 [angl. p. 239-241].

30. Sur Darwin voir *Tagebuch* (cf. note 3), p. 494.

31. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 249.

32. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 341.

33. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 120.

34. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 421.

35. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 127.

■ LA RHÉTORIQUE ET LES AUTRES

incitent l'artiste à pratiquer l'imitation, car il se trouve dans un état psychique suscité par la même énergie : c'est ainsi qu'il se tourne vers les « réservoirs inquiétants des valeurs démoniaques de Phobos »³⁶, qui représentent les *formules du pathos* antiques. L'angoisse devient ici acteur déterminant dans la psyché occidentale et Warburg se pose en analyste. « J'ai parfois l'impression d'être un psycho-historien lisant la schizophrénie de l'Occident à travers les images, dans un réflexe autobiographique : La Nympe extatique (maniacque) d'un côté, et le Dieu fleuve en deuil (dépressif) de l'autre, comme pôles entre lesquels l'âme sensible et impressionnable qui reproduit fidèlement [d'après le modèle antique], essaie de trouver son mode d'action. »³⁷ Didi-Huberman fait remarquer à juste titre qu'il y a un rapport épistémologique entre cette vision warburgienne des *formules du pathos* et la « médecine rétrospective » développée quelques décennies plus tôt par Charcot à la Salpêtrière³⁸ (fig. 3).



Fig. 3 : Anonyme grec, Ménade dansant. D'après Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 290.

36. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 146.

37. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 429.

38. Didi-Huberman (cf. note 2), p. 290f.

L'artiste qui reprend les formules du *pathos* de la Renaissance est génétiquement prédisposé et du même coup exposé à l'influence cosmique. Il exprime à la fois son âme propre et une disposition cosmique de l'être qui lui est transmise par le modèle antique : « Le *pneuma* cosmique et le *pathos* humain en tant que formes d'intensité marquent de leur empreinte le symbolique de l'expression "antiquisant" et créent par là le "lieu propre de la dynamique personnelle" en tant qu'échelle et substrat de la sensibilité esthétique. »³⁹ C'est dire qu'au moment où l'artiste crée un symbole d'expression « antiquisant », le *pneuma* cosmique et le *pathos* humain agissent ensemble et déterminent le « lieu propre » de l'artiste⁴⁰.

LA CULTURE

Warburg ne nous dit pas comment il faut s'imaginer historiquement le transfert des formules pathétiques signifiantes, c'est-à-dire leurs « valeurs expressives ». D'un côté, il semble présupposer des filiations tout à fait concrètes : « le geste d'Orphée », dans un incunable, pourrait ainsi avoir comme origine « un jeu de mystères nommé "Homme pêcheur" et qui fut représenté pour la première fois en 1494 » : « si oui, l'introduction du geste antique par le théâtre serait ainsi prouvée »⁴¹. D'autre part, il semble supposer que « la charge énergétique » (nous dirions aujourd'hui : l'information sémantique) change aussi sémantiquement de système de signes : « Le motif de la métamorphose d'Ovide (le sapin tourmentant les Héliades) une fois transformé, continue de retentir dans les *formules pathétiques* générales des figures en tant qu'engramme mnémonique interconnecté à la manière de stimuli-réponses. »⁴² Sur ce point les idées de Warburg se rapprochent de la conception des archétypes de C.G. Jung⁴³. Jung écrit à propos du concept qu'il a créé : « L'expression "archétype" est souvent mal comprise comme image ou motif mythologique bien établis ; or il s'agit ici de représentations conscientes, il serait donc absurde d'imaginer que ces images si diverses puissent se transmettre. Dans l'archétype, il s'agit plutôt en fait de la tendance innée chez l'homme à former de tels

39. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 316.

40. Cf. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 463 et 321.

41. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 256.

42. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 414.

43. Cf. Gombrich (cf. note 10), p. 326 ; angl. p. 242. Jung écrit à l'égard de l'archétype de l'enfant : « À aucun moment on n'a le droit de s'abandonner à l'illusion qu'un archétype pourrait être finalement expliqué et que, de cette façon, on en aurait fini avec lui. Même la meilleure tentative d'explication n'est rien d'autre qu'une traduction plus ou moins réussie en une langue qui se sert d'autres images. (Du reste, le langage n'est rien d'autre que l'utilisation d'images !) Dans la meilleure éventualité, on poursuit le rêve du mythe en lui donnant un revêtement moderne. [...] On ne devrait jamais oublier que l'archétype est un organe psychique, présent chez chacun. [...] Il représente ou personnifie certaines données instinctives de l'âme primitive obscure, des racines réelles mais invisibles de la conscience individuelle. » (Carl Gustav Jung, « Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant », in C.G. Jung, K. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin. La jeune fille divine*, Paris, Payot, 1953, p. 92-126, ici p. 102-103).

■ LA RHÉTORIQUE ET LES AUTRES

motifs visuels conscients — des représentations, qui en détail divergent beaucoup l'une de l'autre, sans pour autant abandonner leur structure de base. Il existe, par exemple, de nombreuses représentations du motif des frères hostiles, alors que la structure de base reste la même. »⁴⁴

La pensée de Warburg vise une théorie de la culture de la Renaissance. Ses « formules du pathos » ont la fonction d'indicateurs pour l'homophonie entre l'Antiquité et l'Antiquité « restituée » dans la Renaissance du XV^e et du XVI^e siècle. « La restitution de la dynamique de l'âme à dimension antique et l'énergétique corporelle dans le centre de focalisation. »⁴⁵ C'est ainsi, selon Warburg, qu'on peut saisir l'essence de ce phénomène historique qu'est la Renaissance : c'est l'homophonie de l'âme avec l'Antiquité. Les *formules du pathos* renvoient à un horizon d'expériences et de sentiments analogue dans l'Antiquité et dans la Renaissance. Il suffit de reprendre la forme ancienne pour restituer en même temps l'ancienne énergie de l'expérience vécue. C'est pourquoi, pour Warburg, les formules du pathos ne sont pas simplement des signes de communication, mais des symptômes : symptômes de ce que l'on a été profondément touché, et générés d'une façon presque magique.

Warburg ne parvient pas à exposer sa problématique de manière moins pompeuse. Une approche plus objective devrait commencer par le fait que l'art, de manière intrinsèque, aime citer des modèles plus anciens. Se pose ici la question de savoir ce qui motive telle citation : un artiste éprouve-t-il une émotion « antique » quand il choisit une forme de représentation antique pour son tableau ? Ou bien cherche-t-il seulement, par le choix de telle forme, à partager avec ses contemporains un certain idéal, celui de la Renaissance par exemple, un nouveau mode, comme la représentation réaliste des corps ?

LA RHÉTORIQUE

Warburg refuse de considérer de façon aussi conventionnelle les *formules du pathos*, bien qu'en 1927 il ait aussi l'idée de recourir à la rhétorique, c'est-à-dire à des questions relevant de la communication interhumaine⁴⁶ ; mais la rhétorique occulterait les rapports cosmologiques et surtout la perspective génétique et mnémonique qui lui tient tant à cœur... Et donc pour Warburg, seule Mnémosyne, déesse de la mémoire, peut prêter son nom au titre de son ouvrage. Il ne sera donc pas question, dans

44. Carl Gustav Jung, « Zugang zum Unbewußten », in C.G. Jung, Marie-Louise von Franz, John Freeman (éd.), *Der Mensch und seine Symbole*, Freiburg, Walter-Verl., 1968, p. 20-103, ici p. 67 (angl. *Man and his Symbols*, London, Aldus Books, 1964).

45. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 253.

46. À l'égard de la pensée rhétorique chez Warburg voir Ulrich Port, « “Katharsis des Leidens”. Aby Warburgs “Pathosformeln” und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie », in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Sonderheft : *Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert*, 1999, p. 5-42.

le titre de son *Atlas Mnemosyne*, d'une « reconstitution de l'éloquence » dans le monde visuel de la Renaissance : « *Restitutio Eloquentiae* ? Au sens plus large (la 'formule du pathos' par exemple) conviendrait très bien. Mais l'ordre cosmique, la sphérologie, ne seraient pas intégrés. À la rigueur comme titre d'un chapitre. Bon titre général : Mnemosyne. »⁴⁷

Nous sommes parvenus ici à une question de méthodologie, centrale dans une théorie de la « rhétorique de l'image »⁴⁸ : existe-t-il au niveau visuel des éléments conventionnels, analogues à ceux de la langue et qu'on emploie de manière calculée ? Existe-t-il un code de signes visuels composé d'éléments dont on peut se servir lorsque l'on veut susciter chez le destinataire des émotions calculées ou exprimer soi-même des émotions ? Aby Warburg aurait sans doute répondu affirmativement à la question de savoir s'il existe des *formules du pathos*. Le rhétoricien d'aujourd'hui prend acte de cette position et pose la question de sa dimension théorique et méthodologique. Je me propose donc pour terminer d'aborder les questions que soulèvent à mon sens une analyse systématique du concept *formule de pathos*.

D'une manière purement historique et diachronique, Warburg a soulevé la question, fondamentale pour chaque théorie de l'image, de la « langue » des images, au-delà du « langage » et de la « parole ». En opposition à Warburg, pouvons-nous faire apparaître synchroniquement les éléments d'un code visuel et ce qui ressemblerait à une grammaire de l'image conformément aux critères structuralistes ? La théorie moderne de l'image n'a pas encore trouvé de réponse véritablement satisfaisante. Pour le rhétoricien, la question est encore plus cruciale : ai-je la possibilité en tant qu'orateur de recourir à des conventions et à des codes visuels lorsque je veux persuader (par delà la langue parlée) uniquement par des moyens visuels ? Les *formules du pathos*, si tant est qu'elles existent, pourraient être les éléments d'un tel code.

Mais de quel code s'agit-il exactement quand on parle de *formules du pathos* ? Il s'agit d'un code visuel partiellement visible, de formes de représentation du corps humain. Plus précisément : de signes aptes à la représentation d'émotions. Il ne s'agit pas d'un code se substituant à la langue verbale tel que la langue des sourds (p. ex. le système français des *Signes méthodiques* ou anglais du *Signing Exact English*)⁴⁹. Il ne s'agit pas non plus d'un *langage gestuel*, tel que les signes propres à certains ordres monastiques, codés exactement, ou ceux qu'on trouve dans certains endroits du monde (fig. 4).

47. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 170.

48. Joachim Knape, « Rhetorik », in Klaus Sachs-Hombach (éd.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2005, p. 134-148 ; Joachim Knape (éd.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden, Koerner, 2007 (= SAECVLA SPIRITALIA 45).

49. Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 2000, p. 379-385.



Fig. 4 : Gestes symboliques des Napolitains. D'après Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 215.

Il s'agit manifestement de ce que Warburg appelle les « gestes ». De nos jours, il existe une discipline ethno-sémiotique qui s'intéresse aux gestes, et que fondateur Ray Birdwhistell a baptisée du nom de *Kinesik*. Cette discipline sémiotique décrit et analyse « le maintien et les mouvements du corps » dans certaines communautés culturelles ; elle étudie donc « la communication par le comportement corporel » (la mimique, la gestuelle, les attitudes du corps), et ce faisant elle considère le « corps comme instrument [de l'homme] spécialement destiné aux fins de l'interaction »⁵⁰. Birdwhistell appelle « kinème » les unités les plus petites de ces codes gestuels conditionnés culturellement. Depuis le débat autour du Laokoon au XVIII^e siècle, c'est notamment le kinème produit par les sour-

50. Ray L. Birdwhistell, « Kinesik », in K.R. Scherer, H.G. Wallbott (éd.), *Nonverbale Kommunikation : Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten*, Basel, Beltz, Weinheim, 1979, p. 192-202, ici p. 201, 192 et 199.

cils, qui attire tout particulièrement l'attention, comme par exemple chez Guillaume Duchenne de Boulogne en 1862 (fig. 5), Carl Michel en 1886 (fig. 6) ou Charles Darwin en 1872⁵¹. Les autres mouvements du corps sont pareillement codifiés à la fin du XIX^e siècle à l'usage des beaux-arts.



Fig. 5 : Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, Album de photographies pathologiques : complémentaire du livre intitulé de l'électrisation localisée, Paris, Baillière, 1862. D'après Georges Didi-Huberman, L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 239.

Birdwhistell a étudié lui aussi avec passion les possibilités expressives du sourcil⁵². En ce qui concerne l'ensemble des mouvements du corps, « il était possible d'isoler et de vérifier 34 kinèmes dans le système kinésique américain », mais il faut au total en compter jusqu'à 50⁵³. Ces kinèmes, culturellement conditionnés, n'ont pas une signification précise ; en général, ils ne sont pas non plus tout à fait univoques, mais polysémiques.

51. Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, *Album de photographies pathologiques : complémentaire du livre intitulé de l'électrisation localisée*, Paris, Baillière, 1862 ; Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, Murray, 1872.

52. Ray L. Birdwhistell (cf. note 66), p. 199-201.

53. Ray L. Birdwhistell (cf. note 66), p. 201.



Fig. 6 : « Position spéciale du sourcil » chez Carl Michel, *Die Gebärdensprache. Dargestellt für Schauspieler sowie Maler und Bildhauer [La langue des gestes. Illustrée pour les acteurs ainsi que les peintres et les sculpteurs]*, 2 Theile, DuMont-Schauberg, Köln, 1886. Figure d'après Ulrich Pohlmann, Johann Georg Prinz von Hohenzollern (éd.), *Eine neue Kunst ? Eine andere Natur ! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, München, Schirmer/Mosel, 2004, p. 66.

Ainsi, Birdwhistell est obligé de formuler une règle contextuelle claire : « Les gestes sont des formes qui n'apparaissent pas d'une manière isolée. En tant que morphème, un geste a besoin d'un contexte morphologique pour être déterminable. »⁵⁴

Les observations de Warburg sont-elles alors dépassées, et la discipline créée par Birdwhistell résoudrait-elle notre problème ? Pas du tout ! Car la recherche de *formules du pathos* n'est pas la recherche de kinèmes

54. Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and Context*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 119 ; voir Nöth (cf. note 65), p. 305.

du mouvement *in vivo*, mais celle de notations statiques et visuelles censées représenter les mouvements ou les attitudes du corps dans une texture visuelle. Nous nous intéressons à la *notation* du mouvement (qui évidemment signifie quelque chose), et non pas au mouvement propre du corps. Dans les mouvements que l'homme produit au quotidien, les rapports cosmiques « à la Warburg » peuvent peut-être entrer en ligne de compte. Or, dans une notation seule, ils sont tout au plus encore présents en tant que connotation sémantique. Nous appelons de telles notations dans des images des *schemata*, comme on en avait l'habitude dans l'Antiquité grecque où l'on pouvait reconnaître chaque atelier de peintre aux « attitudes » de leurs figures peintes⁵⁵. Quintilien a transféré cette notion *σχέμα* (*schéma*) dans le domaine de la langue et de la rhétorique et il a choisi pour les 'figures rhétoriques' dont il était question, la notion de *figura*⁵⁶.

Les notations et leurs codes sont soumis à la transformation historique. Peu importe s'il y a des sentiments *in vivo* spécifiques à une époque. Warburg, avec son regard diachronique, était à la recherche du code spécial ou partiel de ces *schemata* dans l'art de la Renaissance, grâce auxquels on pouvait noter visuellement la passion ou le repos corporel. Il voyait que les artistes de la Renaissance apparemment citaient ou bien imitaient les formes de notation de l'Antiquité. Pour le rhétoricien qui réfléchit selon les prémisses d'une théorie de production, il est déterminant que les artistes aient eu le choix entre des formes de notation plus anciennes (moyenâgeuses) et plus neuves (« antiquisantes »). La question de la dénotation est moins importante pour le rhétoricien, c'est-à-dire le fait qu'avec certaines expressions de la *Gestalt* on communique des sémantiques de « l'angoisse », de la « joie », du « deuil » etc. Le rhétoricien ne s'intéresse pas au problème de la transmission pure de l'information mais à celui de savoir comment diriger, comment créer une tendance, comment l'orienter⁵⁷. D'un point de vue rhétorique, ce sont les connotations liées à un ensemble d'expressions qui importent. Le rhétoricien s'intéresse à la question de savoir si avec ce moyen spécifique d'expression, l'image communique un « être tel quel » (« *Sosein* ») du monde, bien évidemment à l'intérieur des *mondes possibles*. Autrement dit, si les artistes de la Renaissance n'admettent que la solution formelle de l'Antiquité pour le problème de la notation des affects dans l'image, cette décision comporterait alors le message suivant : les « valeurs expressives » (Warburg) de l'Antiquité sont à privilégier par rapport à celles du Moyen Âge.

La décision des artistes d'utiliser ce code de notation signifie selon Warburg qu'on a quitté la représentation de « l'espace intérieur » caractéristique de l'époque gothique, motivée par la religion, pour se tourner vers

55. Salvatore Settis, « Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion », in *Vorträge aus dem Warburg Haus 1*, Berlin, Akad.-Verl., 1997, p. 33-73, ici p. 45f. ; Nadia Koch, *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei*, München, Biering und Brinkmann, 2000, p. 59-61.

56. Quintilian, *Institutio oratoria*, 9.1.1.

57. Joachim Knape, *Was ist Rhetorik ?*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 121.

■ LA RHÉTORIQUE ET LES AUTRES

un « espace extérieur » humaniste à travers la « gesticulation » propre aux Anciens⁵⁸. Warburg y voit la « réaction mimétique » de la Renaissance à un état d'esprit qui n'était plus accepté⁵⁹. Cette opposition soulève cependant quelques questions d'ordre historique : y a-t-il des preuves « gothiques » homogènes ? Ou bien y avait-il au Moyen Âge plutôt un grand nombre de variantes pour noter le même affect ? Un exemple est la fureur de Didon dans le quatrième livre de l'*Enéide* de Virgile ; Didon désespérée se poignarde lorsque Enée quitte Carthage (fig. 7). Ou bien est-il possible qu'en citant des notations d'affects « antiques », on ait alors importé des variantes d'affects ou des états du pathos tout à fait neufs ? En tout cas, dans les *schemata* du corps « antiquisants », autrefois « neufs », s'exprime le principe des humanistes, message essentiel pour le rhétoricien de l'image : l'Antiquité dans sa particularité est devenue une norme de discours qui se situe au-dessus de tout⁶⁰.

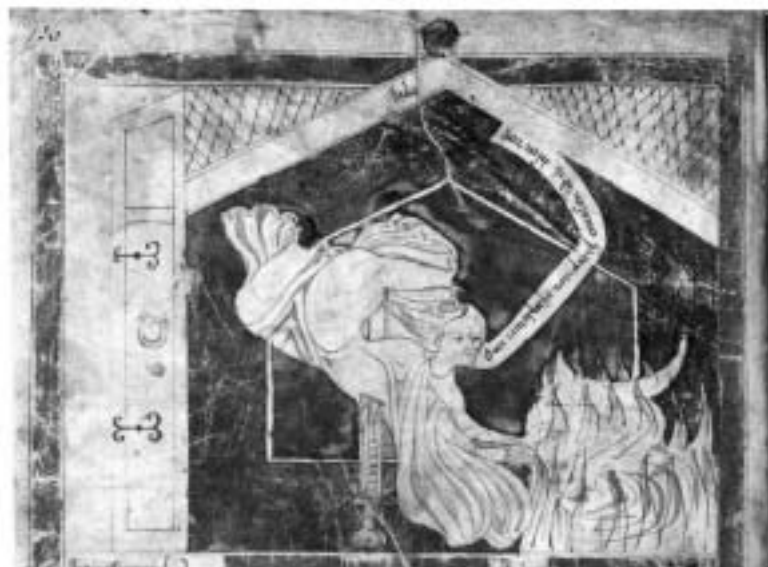


Fig. 7: Didon en fureur se suicide. Sorti de : Heinrich von Veldeke : *Eneasroman*. Manuskript Berlin (Ms. Germ. fol. 282), fol. XVII^v. Datierung : ca. 1220/1230. Figure d'après Nikolaus Henkel, « Bildtexte. Die Spruchbänder in der Berliner Handschrift von Heinrich von Veldeke Eneasroman », in S. Füssel, J. Knappe (éd.), *Poesis et Pictura. Festschrift Dieter Wuttke*, Koerner, Baden-Baden, 1989, p. 13 (SAECVLA SPIRITALIA, Sonderband).

58. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 162 ; voir aussi p. 523.

59. *Tagebuch* (cf. note 3), p. 162.

60. Joachim Knappe, « Humanismus », in H. Brunner, R. Moritz (éd.), *Literaturwissenschaftliches Lexikon*, Berlin, Schmidt, 1997, p. 144-146, ici p. 145.