

Revue germanique internationale

28 | 2018

La *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* comme laboratoire

Traductions

Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique

EDGAR WIND

Traduction de Audrey Rieber

p. 229-242

<https://doi.org/10.4000/rgi.2069>

Résumés

Français English Deutsch

Ce texte, vision systématique de la pensée de Warburg, a été présenté pour la première fois par Edgar Wind devant les participants du IV^e Congrès d'esthétique et de science générale de l'art (*Kunstwissenschaft*) qui s'est tenu à Hambourg en octobre 1930, soit un an après la mort du fondateur de la KBW. Il constitue une synthèse brillante de son entreprise intellectuelle organisée selon trois axes majeurs, le concept d'image, une théorie du symbole et une théorie de l'expression qualifiée de mimique et manipulante. Outre la reconstruction systématique, Wind fait ressortir l'originalité du problème de Warburg en le confrontant de manière virtuose aux positions des plus importants théoriciens et historiens de l'art de l'époque tels Alois Riegl, Heinrich Wölfflin ou encore Friedrich Theodor Vischer. Enfin, comme le titre de la contribution l'indique, les enjeux dépassent d'emblée et largement la fondation d'une nouvelle méthode en histoire de l'art pour intéresser la philosophie de la culture et l'esthétique.

Edgar Wind presented this systematic view on Warburg's thinking before the participants of the 4th Congress for Aesthetics and General Science of Art in Hamburg in October 1930, i.e. one year after the founder of the KBW died. This text offers a brilliant synthesis of Warburg's intellectual enterprise that Wind divided into three main directions: the concept of image, a theory of symbol, a theory of expression by mimesis and the use of tools. Not only does Wind reconstruct this thinking in a systematic way, he underlines the originality of Warburg's problem by confronting it



to the positions of the most important art theorists and art historians of the time: Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Friedrich Theodor Vischer. As indicated by the title of the contribution, Warburg's problem goes immediately and widely beyond the foundation of a new method for art history and is about philosophy of culture and aesthetics.

Dieser systematische Blick auf Warburgs Denken wurde von Edgar Wind vor den Teilnehmern des Vierten Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft vorgetragen. Der Kongress fand in Oktober 1930 in Hamburg statt, d.h. einem Jahr nach dem Tod des Begründers der KBW. Der Text bildet eine brillante Synthese von Warburgs intellektuellem Unternehmen, das Wind in drei Hauptpunkte aufteilt: der Bildbegriff, eine Theorie des Symbols, eine Theorie des mimischen und hantierenden Ausdrucks. Ausser der systematischen Rekonstruktion hebt Wind die Originalität von Warburgs Problem hervor, indem er ihn virtuos den Positionen der wichtigsten Kunsttheoretiker und Kunsthistoriker der Zeit gegenüberstellt: Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Friedrich Theodor Vischer. Wie der Titel des Beitrags es andeutet, geht Warburgs Problem weit und unmittelbar über die Begründung einer neuen kunsthistorischen Methode hinaus und betrifft die Philosophie der Kultur sowie die Ästhetik.

Texte intégral

1 Note du traducteur :

Le texte ici traduit a été prononcé par Edgar Wind lors du IV^e Congrès d'esthétique et de science générale de l'art (Kunstwissenschaft) qui s'est tenu à Hambourg en octobre 1930. Ce texte était destiné à présenter l'œuvre de Warburg aux participants, avant leur visite de la bibliothèque. Aby Warburg était mort un peu moins d'un an auparavant et avait beaucoup œuvré pour que le Congrès se tienne à Hambourg. Il était au départ prévu pour 1929, en lien avec les commémorations du 200^e anniversaire de Lessing, et Warburg envisageait d'y proposer une conférence sur le transitoire – un thème évoqué par Wind dans ce texte. La contribution de Wind est parue dans : Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg 7.-9. Oktober 1930. Bericht im Auftrage des Ortsausschusses, éd. Hermann Noack, Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und -allgemeine Kunstwissenschaft, vol. 25, Verlag von Ferdinand Enke Stuttgart, 1931, 163-179. Traduit avec l'aimable autorisation du Literary Trustees of the Estate of Edgar Wind.

2 Ma tâche est de vous introduire, vous qui participez au Congrès d'esthétique, au cercle de problèmes d'une bibliothèque qui a expressément considéré son propre mode de travail comme relevant de la science de la culture (*kulturwissenschaftlich*). Mon premier devoir est donc de vous exposer comment cette bibliothèque conçoit le rapport entre esthétique et science de la culture. J'aimerais pour cela évoquer comment le rapport entre histoire de l'art et histoire de la culture s'est transformé ces dernières décennies, et présenter à partir de quelques faits tirés de l'histoire de cette transformation et que vous connaissez tous, comment l'évolution scientifique a conduit à poser le problème que la bibliothèque traite en s'efforçant d'en fournir les matériaux et d'en façonner l'équipement conceptuel.

3 Je me bornerai pour l'essentiel à présenter ce problème en trois points : le concept d'*image* selon Warburg, sa théorie du *symbole* et sa psychologie de l'*expression* mimique et manipulante (*hantierenden*).

I. Le concept d'« image »

4 Lorsqu'on considère les œuvres de Riegl et de Wölfflin dont les effets ont été si déterminants dans les dernières décennies, [on voit que] ce qui les relie – en dépit de leurs différences de détail –, c'est la lutte pour l'autonomie de l'histoire de l'art, l'effort pour la détacher de l'histoire de la culture et rompre de cette façon avec la tradition à



laquelle on rattache le nom de Jakob Burckhardt. Je vais essayer de résumer en quelques phrases les raisons de cette lutte et son résultat méthodologique.

5 1. La dissociation des modes de recherche en histoire de l'art et en histoire de la culture fut motivée par le sentiment artistique d'une époque qui était convaincue qu'il appartient à l'essence de la pure contemplation artistique de faire abstraction de tout ce qui est figuratif dans l'œuvre d'art pour se borner au « *pur voir* ».

6 2. La science de l'art (*Kunstwissenschaft*) a renforcé cette tendance au « pur voir » en introduisant des concepts réfléchissants qui permirent d'introduire une séparation radicale là où opérait à l'origine un déplacement d'accent de l'intérêt artistique depuis le figuratif vers le mode de traitement du figuratif. C'est ainsi par exemple que Wölfflin utilise l'*antithèse entre sujet et forme*. Et parce qu'il n'admet comme forme que ce qui relève de ce qu'il appelle la « strate optique », tout ce qui ne ressort pas du visible pris dans ce sens radical relève de la catégorie du sujet : non seulement les motifs figuratifs, les concepts de beauté, les caractères expressifs et les valeurs d'atmosphère, mais aussi la différenciation des instruments qui produit l'étagement de la figurabilité au sein du visible ainsi que les différences entre les genres artistiques. C'est comme si Wölfflin s'était donné pour tâche de trouver de façon mathématique l'expression la plus générale possible d'un style. Car, tout comme un logicien mathématique établit par formalisation une fonction propositionnelle générale qui ne produit une proposition dotée de sens que lorsqu'on remplace les variables par des significations de termes stables et les différentes relations par des expressions –, Wölfflin définit le mode de vision pictural comme une fonction générale du style qui peut être spécifiée de manière si diverse selon les besoins particuliers de l'expression qu'elle conduit par exemple au Bernin, d'une part, et à Terborch, de l'autre. Et la force logique de cette formule générale est attestée de manière indubitable par sa capacité à unir des phénomènes si opposés sous un seul point de vue pour les distinguer, comme totalité, d'une formule autrement structurée qui rassemble à son tour des phénomènes aussi opposés que Michel-Ange et le jeune Holbein sous la catégorie de « linéaire » – cette formule générale est soudain réifiée en une fonction vivante de l'œil dotée de sa propre histoire. L'élan logique vers la formalisation qui donne à la théorie esthétique de la forme une netteté qu'elle est tout à fait incapable de justifier par elle-même, se combine à un élan vers l'hypostase qui fait de la formule une fois trouvée le sujet vivant d'une évolution.

7 3. L'antithèse du sujet et de la forme trouve ainsi son pendant logique dans la théorie de l'*évolution immanente de l'art* qui rattache l'ensemble du processus évolutif à la seule forme et considère qu'à chaque phase historique, celle-ci est un invariant fonctionnel comparé à l'ensemble des différences qui tiennent à la fabrication technique et à l'expression. Cela signifie, exprimé positivement, une parallélisation des genres artistiques (aucun ne devant être moins important que les autres quand on considère l'évolution de la forme) et, négativement, un nivellement de leurs différences (l'un ne devant pas enseigner autre chose que les autres). C'est ainsi qu'avec Riegl, par exemple, on n'a plus affaire à une histoire de l'art qui suit l'édification et le destin de monuments porteurs d'une configuration qui a du sens, mais à une histoire du vouloir d'art (*Kunstwollen*) qui isole ce qui a trait à la figure (*Gestalt*) de ce qui a du sens, et décrit pourtant la transformation de la figure dans le temps sous l'apparence d'une évolution dialectique – pendant exact de l'histoire du voir de Wölfflin¹.

8 4. En fin de compte, cette parallélisation n'est pas seulement appliquée aux différents genres artistiques, mais aussi à la culture dans son ensemble pour [penser] le rapport de l'art aux autres réalisations culturelles. Cela signifie juste un pas supplémentaire vers la formalisation, car la même antithèse du sujet et de la forme qui, au niveau inférieur, a conduit à séparer la science de la culture de la science de l'art, est utilisée au niveau supérieur pour restaurer leur rapport. Mais leur réunion ultérieure est tout aussi



problématique que leur séparation originaire, car au niveau supérieur, le concept de forme, ce concept d'un vouloir général de culture qui n'est ni artistique ni social, ni religieux ni philosophique mais tout cela à la fois, est tout aussi insaisissable que le concept de sujet qui, au niveau inférieur, rassemble les éléments les plus hétérogènes.

9 Il est indubitable que l'histoire de l'art qui suit ce schéma a produit de « larges vues » sous l'effet de son élan vers la généralisation – points de vue auxquels Wölfflin donna une formulation paradigmatique lorsqu'il expliqua que le sentiment de la forme propre au style gothique pourrait être éprouvé aussi bien à partir d'un soulier à la poulaine que d'une cathédrale. Mais plus on apprenait de la sorte à voir dans un soulier à la poulaine exactement ce qu'on avait l'habitude de voir dans une cathédrale ou à remarquer dans une cathédrale ce qu'en dernier ressort on aurait aussi pu apprendre d'une chaussure à la poulaine, plus on perdait de vue ce fait élémentaire qu'une chaussure est un objet qu'on enfile pour sortir tandis qu'on entre dans une cathédrale pour y accomplir ses dévotions. Mais qui pourrait nier que cette détermination que l'on peut sans risque qualifier de pré-artistique et qui différencie fondamentalement ces deux objets (différences de l'usage instrumental en rapport avec l'homme qui manipule) est justement impliquée de manière déterminante dans la configuration artistique et produit des différences esthétiques (différences de la teneur formelle en rapport avec l'homme qui contemple) ?

10 Si je mentionne ce fait évident, ce n'est pas parce que je crois qu'il ait jamais été totalement méconnu, mais seulement parce que sa mise en relief me permet d'approcher notre problème. Il s'agit en effet de reconnaître que le *nivellement des genres artistiques* et *l'élimination corrélative de l'homme manipulant* sont liés de manière nécessaire et logique à la *conception formelle de l'art*, d'une part, et à la *conception parallélisante de l'histoire*, de l'autre. Il y a ici une triade indissoluble entre *contemplation artistique concrète*, *théorie de l'art* et *construction de l'histoire*, et chacune des faiblesses attachées à l'une de ces trois sphères conceptuelles et pratiques nuit toujours aux deux autres. On peut donc exercer une critique constructive dans trois directions. On peut approcher le problème à partir de la philosophie de l'histoire et montrer qu'en parallélisant les différents domaines de la culture, on élimine les énergies qui naissent de leur confrontation et sans lesquelles le déroulement dynamique de l'histoire devient tout à fait incompréhensible. On peut aussi aborder le problème à partir de la psychologie et de l'esthétique et montrer que le concept de « pur voir » est une abstraction qui n'a jamais de pendant véritable dans le phénomène, puisque le tout de l'expérience est impliqué dans chaque acte de vision, de sorte que ce qui peut bien, en théorie, être postulé comme « pur visible » ne peut jamais être isolé complètement de la trame du vécu dans laquelle il apparaît. Mais on peut aussi choisir la voie médiane et, au lieu d'alléguer *in abstracto* l'existence des relations réciproques susmentionnées, suivre leurs traces là où elles sont historiquement saisissables à même l'objet singulier et, en travaillant cet objet concret et lié à l'instrumental, développer et éprouver des catégories utiles à l'esthétique et à la philosophie de l'histoire.

11 Cette troisième voie est celle empruntée par Warburg. Pour pénétrer plus avant les conditions de la formation du style, il a poursuivi le travail de Burckhardt précisément dans la direction dont Wölfflin s'était à dessein écarté – lui aussi pour atteindre une compréhension approfondie du processus de formation du style. La dissociation entre science de la culture et science de l'art exigée par Wölfflin pouvait certes se revendiquer avec un certain droit de l'exemple de Burckhardt ; mais s'il est vrai que dans *Le Cicerone* et *La Civilisation de la Renaissance [en Italie]*, Burckhardt avait séparé les deux domaines, cette dissociation n'était pas de principe, mais répondait à un simple impératif d'économie. Warburg écrit : « Il remplissait simplement la tâche la plus immédiate de considérer d'abord en toute tranquillité l'homme de la Renaissance dans



son type le plus abouti, et l'art dans ses plus belles réalisations, sans se préoccuper de savoir s'il lui serait accordé de parvenir lui-même à une présentation synthétique de la culture dans son ensemble². » Selon Warburg, c'est l'abnégation scientifique du guide qui explique qu'« au lieu d'aborder [le problème historico-culturel de la Renaissance] dans son unité parfaite et artistiquement séduisante, [Burckhardt] le divisa en parties apparemment détachées qu'il étudia et présenta chacune pour elle-même avec un calme souverain ». Mais la « sérénité » du pionnier n'est pas permise à ses continuateurs. Ce qui chez Burckhardt relevait d'un souci d'économie dans la présentation devint donc chez Wölfflin et Warburg un problème théorique. Au concept de pur voir artistique que Wölfflin a développé en se confrontant à Burckhardt, Warburg oppose le concept de culture prise dans son ensemble dans laquelle le voir artistique remplit une fonction nécessaire. Par voie de conséquence, celui qui veut comprendre le mode de fonctionnement de ce voir ne doit pas le couper complètement de son rapport aux autres fonctions culturelles. Il doit bien plutôt poser cette double question : que signifient ces autres fonctions – la religion et la poésie, le mythe et la science, la société et l'État – pour l'imagination créatrice d'images ? Que signifie l'image pour ces fonctions ?

12 Il est révélateur que Wölfflin et Riegl, qui écartent expressément la première question, manquent sans le vouloir la seconde. On lit ainsi chez Wölfflin : « Qui rapporte tout à la seule expression présuppose à tort que chaque atmosphère (*Stimmung*) aurait toujours disposé des mêmes moyens d'expression³. » Mais que signifie « chaque atmosphère » ? L'atmosphère qu'il faut exprimer est-elle toujours demeurée la même et seuls les *moyens* d'expression se seraient-ils modifiés ? L'image ne fait-elle que *configurer* l'atmosphère ; ne *suscite*-t-elle pas aussi l'atmosphère ?

13 On trouve chez Riegl une remarque tout à fait semblable lorsqu'il écrit : « Les beaux-arts (*die bildende Kunst*) – je le cite – n'ont pas affaire au quoi mais au comment du phénomène, et se font livrer le quoi tout prêt, par la poésie et la religion en particulier⁴. » Mais que signifie ici « livrer tout prêt » ? L'image n'a-t-elle aucune part à l'imagination du poète, aucune part à la formation d'une religion ?


14 C'est l'une des convictions fondamentales de Warburg que toute tentative pour détacher l'image de son rapport à la religion et à la poésie, au rite et au drame, équivaut à en étouffer la sève. Celui en revanche qui reconnaît à l'image ce lien étroit et indissoluble à la culture dans son ensemble se représente aussi tout autrement la tâche de faire parler une image qui n'est plus immédiatement compréhensible, que celui qui croit à un « pur voir », pris abstraitement. Il ne s'agit pas d'éduquer simplement l'œil afin qu'il soit capable de suivre et d'apprécier les ramifications formelles d'un tracé de ligne inconnu, mais il s'agit de rappeler à la vie les représentations impliquées dans ce mode de vision et tombées dans l'oubli. La méthode pour y parvenir ne peut être qu'indirecte. L'étude des documents variés qui peuvent être mis en rapport avec cette image selon une méthode historico-critique doit fournir des indices prouvant qu'un ensemble de représentations, dont il faut faire un examen détaillé, a contribué à configurer cette image. Mais le chercheur qui met ainsi au jour un ensemble de représentations longtemps enfoui ne peut se laisser aller à croire que sa contemplation d'une image relèverait d'un simple regarder, d'une empathie immédiate. Il advient pour lui un processus de remémoration guidé par des concepts par lequel il s'insère dans la série de ceux qui maintiennent vivante l'« expérience » du passé. Warburg était convaincu d'exercer dans son propre travail, c'est-à-dire dans l'acte réfléchi de l'analyse d'image, une fonction qui, sous la contrainte de la pulsion expressive, accomplit la mémoire humaine des images dans un acte spontané de synthèse d'images : [la fonction de] se souvenir de formes pré-empreintes (*vorgeprägt*). Le mot Μνημοσύνη qu'il avait fait inscrire au-dessus de l'entrée de son institut de recherche doit être compris en ce



double sens : comme exhortation du chercheur à se souvenir qu'en interprétant des œuvres du passé, il administre le patrimoine de l'expérience qui s'y est déposée – et, cette expérience elle-même étant un *objet* de recherche, comme exhortation à étudier le fonctionnement de la mémoire sociale à l'aide du matériau historique.

- 15 C'est en étudiant la première Renaissance florentine qu'il affronta très concrètement l'efficacité de cette mémoire sociale : avec le retour à la vie de formes d'images antiques dans l'art de cette époque. De ce jour, cette question ne le quitta plus : « Que signifie l'influence de l'Antiquité pour la culture artistique de la première Renaissance ? ». Et parce qu'à ses yeux, cette question en contenait toujours une plus générale : « Sur quoi repose la confrontation avec la pré-empreinte pré-alable transmise par la mémoire ? », et parce que cette question générale incluait comme objet son travail personnel, la question de la signification de la survivance de l'Antiquité devint la sienne de façon quasi magique. Chacune des découvertes qu'il faisait sur l'objet de sa recherche était en même temps un acte de retour sur soi. Chacune des secousses dont il faisait lui-même l'expérience et qu'il surmontait par un ressaisissement (*Besinnung*⁵) devenait un organe de sa connaissance historique. C'est seulement de cette façon qu'il lui fut possible, dans son analyse de l'homme de la première Renaissance, de pénétrer jusqu'à cette profonde strate où les oppositions les plus exacerbées se réconcilient, et de développer une psychologie de l'équilibre qui attribue différents lieux psychiques aux pulsions de l'âme en conflit et les comprend comme les pôles d'une oscillation qui constitue un tout – pôles dont l'éloignement l'un par rapport à l'autre permet de mesurer l'ampleur de l'oscillation. C'est seulement de cette manière qu'on peut aussi expliquer pourquoi en répondant par une théorie de la polarité du comportement psychique à sa question fondamentale sur la nature de la confrontation avec les formes antiques pré-empreintes, il aboutit à la thèse selon laquelle, dans le processus de l'histoire des images, les valeurs d'expression pré-empreintes sont polarisées selon l'amplitude de l'oscillation psychique de la force transformatrice.
- 16 La fonction de l'image au sein de la culture dans son ensemble doit être déterminée à partir de cette théorie de la polarité.

II. Théorie de la polarité du symbole

- 17 Warburg a élaboré son équipement conceptuel en étudiant l'esthétique psychologique de son époque et surtout en se confrontant à l'esthétique de Friedrich Theodor Vischer. Il a relu sans cesse l'article de Vischer sur « Le Symbole⁶ » ; il le cite dès son premier écrit, sa thèse sur Botticelli⁷, et en a médité pour son propre compte et développé les principes fondamentaux en les mettant à l'épreuve du matériel concret. Il fournit donc l'accès le plus facile à l'ensemble de son système conceptuel.
- 18 Vischer commence par définir le symbole comme liaison d'une image et d'une signification par l'intermédiaire d'une comparaison, l'« image » désignant un objet visible quelconque et la « signification » un concept quelconque, peu importe le champ de représentations dont il est tiré. Par exemple : un faisceau de flèches pour l'union, une étoile pour le destin, un navire pour l'Église chrétienne, une épée pour la violence et la séparation, un lion pour le courage ou la magnanimité.
- 19 Cette définition ne doit toutefois être acceptée que de manière provisoire, car elle ne sert qu'à désigner le problème, [à savoir] « distinguer les principales espèces de liaison entre l'image et le sens » et montrer par là que lorsque la liaison change d'espèce, le concept d'image et le concept de sens se modifient aussi.
-  Vischer distingue trois niveaux : le premier, qui appartient entièrement à la conscience religieuse, est nommé « sombre-confondant ». Warburg l'appellera plus tard

« magique-reliant ». Image et signification y font un. Le taureau, écrit Vischer, devient, par une comparaison avec sa force et sa fécondité, un symbole de la force originare, mais il est confondu avec elle et par conséquent vénéré comme sacré. Le serpent – un exemple de Warburg cette fois –, symbole de l'éclair en raison de la ressemblance de leur forme et de la dangerosité de leur action, est saisi et mis dans la bouche lors de la danse du serpent pour faire tomber une féconde pluie d'orage. Oui, la substance préhensible du symbole d'une force que l'on s'efforce de s'approprier est incorporée au corps physique en mangeant et buvant – symboles de l'appropriation –. « La chrysalide du papillon, dit Vischer, est un symbole de résurrection, celui de l'immortalité. Le hasard fait qu'elle n'est pas vénérée comme un symbole religieux. Mais si c'était le cas, je suis persuadé qu'en vertu du principe d'appropriation, il serait d'usage de consommer des chrysalides pour faire entrer en soi le substrat de l'immortalité ». Vischer a beaucoup insisté sur le fait que la doctrine chrétienne de l'eucharistie, la présentation du pain et du vin comme symboles du corps et du sang du Christ, relève entièrement de ce problème.

21 C'est toutefois précisément ici, dans la glose théologique de la doctrine de la Cène, que le problème commence à se scinder. La controverse sur la question de savoir si, au moment de la présentation, le pain et le vin *sont* le corps et le sang du Christ ou s'ils ne font que les *signifier* – en d'autres termes, si les paroles du Christ : « Ceci est mon corps... » sont à comprendre comme trope ou comme métaphore –, caractérise la crise qui oppose deux conceptions différentes de l'essence du symbole : la magique-liante selon laquelle image et signification sont unes, et la logique-dissociante qui introduit explicitement le comment de la comparaison. La première ne peut se passer du rite religieux. Elle a besoin du prêtre dont la parole possède la puissance magique d'opérer la transsubstantiation. C'est pourquoi elle confère une touche miraculeuse au pain et au vin, « qui en tant que tels sont pourtant, comme le dit Vischer, des substrats indifférents ». La seconde conception restaure l'indifférence de ces substrats, car elle ne veut pas lier l'expérience religieuse à un acte cultuel. Le pain et le vin sont pour elle des signes qui doivent être compris de manière intellectuelle et non comme des forces à l'action mystérieuse. Le symbole comme unité indissoluble entre une chose et une signification s'est transformé en une allégorie dans laquelle les deux côtés de la comparaison, clairement dissociés, se font face. L'image n'est plus un pouvoir cultuel mais le signe d'un concept théologique.

22 Un niveau intermédiaire existe toutefois entre ces deux extrêmes. Vischer l'appelle « réservé » (*vorbehaltende*). Il apparaît là où l'on ne croit pas vraiment à la vivification magique de l'image, tout en lui restant attaché. Il se manifeste quand le poète parle du soleil couchant comme d'une lumière « pleine de présage ». Dans le langage non-poétique du quotidien, l'inanimé se voit aussi continuellement animé, comme lorsqu'on dit : « Le raisin *veut* de la chaleur », « Le clou ne *veut* pas sortir du bois », « Le petit paquet ne *veut* pas entrer dans le sac ». Si l'on défait jusqu'au bout toutes les métaphores de ce genre, la langue vivante se transforme en un système mort de signes allégoriques. Si, au contraire, on laisse la puissance vivifiante de la métaphore agir sur soi au point de ne plus remarquer le caractère figuré de sa signification, on s'abîme dans le mode de pensée magique. Plus le poète croit aux héros et aux dieux dont les images emplissent son cœur, plus il se rapproche du prêtre. Il ne succombe toutefois tout entier à la fascination magique que lorsqu'il sacrifie au dieu sur lequel il fait des vers – ou qu'il le contraint à se sacrifier.

23 On peut parcourir de cette manière l'ensemble de la série : du pur concept presque entièrement détaché de la matière du symbole qui, pour pouvoir être fixé, se lie volontairement à un signe sans vie et donc déterminable de manière univoque, jusqu'à l'acte cultuel qui – sous la contrainte de la corporéité du symbole – saisit littéralement



celui-ci avec les mains, le consomme ou s'anéantit devant lui.

24 Mais la phase critique se situe au niveau intermédiaire, là où le symbole est compris comme signe tout en demeurant vivant comme image, là où l'excitation psychique, tendue entre ces deux pôles, n'est ni assez concentrée par la force liante de la métaphore pour se décharger en action ni assez déliée par l'ordre analysant de la pensée pour se volatiliser en concepts. Et c'est précisément là que l'« image » (au sens du simulacre artistique) a sa place.

25 Le faire artistique qui maintient dans le « simulacre » cet état intermédiaire par les moyens de la manipulation, et le plaisir artistique qui, en contemplant le « simulacre », revit pour son compte cet état intermédiaire, se nourrissent tous deux – telle est la leçon de Warburg – des énergies les plus sombres de la vie humaine ; ils leur demeurent attachés et s'en voient menacés même là où un équilibre harmonieux a – pour un instant – réussi. Car l'équilibre harmonieux est aussi le produit d'une confrontation à laquelle l'homme prend part de tout son être : avec son élan vers l'incorporation et son aspiration intellectuelle aux Lumières, sa pulsion d'appropriation et sa volonté d'éloignement.

26 Qu'on se représente combien ces forces sont en lutte les unes avec les autres et on comprendra que lorsque Warburg travaillait à son histoire de la mémoire européenne des images, il la concevait comme un chapitre d'un livre non encore écrit : « De la servitude de l'homme européen ». Qu'il prît ce faisant le se re-souvenir des empreintes d'images antiques comme fil conducteur montre d'emblée clairement qu'il ne concevait pas l'Antiquité à la manière de Winckelmann, comme noble simplicité et calme grandeur, mais qu'il y reconnaissait le double visage de la tranquillité olympienne et de l'horreur démonique que Nietzsche et Burckhardt nous ont appris à voir. Mais c'est aussi à Lessing qu'il convient de renvoyer, car sa réfutation des raisons avancées par Winckelmann pour expliquer pourquoi le Laocoon ne crie pas, contient déjà en germe l'ensemble du problème traité par Warburg. La thèse du « transitoire » et de « l'instant fécond » fait signe vers cette crise lors de laquelle les excitations qui se sont incarnées dans l'œuvre d'art basculent et menacent de détruire ce qui est proprement artistique.

27 Pour circonscrire l'approche pratiquée et enseignée par Warburg, je ne peux guère faire mieux que d'employer les mots que Schleiermacher a forgés dans ses discours « Sur la portée du concept d'art en rapport avec sa théorie⁸ » :

28 « Nous voulons donc pour commencer nous en tenir à une idée ancienne qu'on trouve aussi chez de nouveaux maîtres, selon laquelle tout art jaillit de l'inspiration, du mouvement plein de vie des forces les plus intérieures du cœur et de l'esprit, – ainsi qu'à une autre, tout aussi ancienne et profondément enracinée dans notre mode de pensée, selon laquelle tout art doit présenter son œuvre. Ce qu'il faudrait donc faire ensuite, ce serait de regarder dans quelle mesure l'œuvre jaillit pareillement de ce mouvement dans les différents arts. Mais en raison de la difficulté de la chose, il serait conseillé de débiter cette tentative avec ces arts dans lesquels le chemin entre les deux points ne peut être que bref et où le processus semble être très simple. Nous serions heureux et aurions réalisé un bel essai si, d'une part, nous trouvions, à côté de l'œuvre d'art, quelque chose de non artistique qui lui soit apparenté pour pouvoir montrer comment ils se distinguent l'un de l'autre et, d'autre part, si nous pouvions également transposer ce que nous avons trouvé aux autres arts pour lesquels le chemin est moins bref et le processus moins simple...

29 Il appartient à l'essence de tout état non artistique que l'excitation et l'extériorisation y soient identiques et qu'unies par un lien inconscient, elles commencent et disparaissent ensemble exactement en même temps ou, pour être plus précis, qu'elles soient véritablement unes et seulement dissociées par l'arbitraire d'un spectateur extérieur ; dans toute réalisation artistique, en revanche, cette identité est par essence



supprimée : [...] une autre puissance, supérieure, est intervenue et a séparé ce qui sinon est en lien immédiat ; un moment de ressaisissement, séparateur en quelque sorte, surgit et rompt déjà par l'arrêt, par la durée, avec la puissance brute de l'excitation, et s'empare en même temps, durant cet arrêt, du mouvement déjà introduit comme d'un principe ordonnateur. »

30 Mais si ces analyses de Schleiermacher, prises dans leur ensemble, caractérisent bien le mode de pensée warburgien, un point néanmoins conduit Warburg à s'en séparer. Schleiermacher fait de l'acte de *ressaisissement*, du moment critique de l'« arrêt », une sorte de miracle – comme si, pour parler avec ses propres mots, « une autre puissance, supérieure, [était] intervenue » et avait « séparé ce qui sinon est en lien immédiat ». Pour Warburg, en revanche, il n'y a pas de rupture mais une transition continue entre l'état où, selon Schleiermacher, l'excitation et l'extériorisation forment une unité parfaite, et l'acte de ressaisissement par lequel commencerait ce qui est proprement artistique. La théorie de l'expression mimique et de la manipulation permet de le montrer en détail.

III. Ressaisissement et expression

31 Qu'on imagine, si l'on veut, un état, qu'on observe d'ailleurs pour de vrai dans le comportement des êtres vivants inférieurs, où chacune des excitations causées par un stimulus extérieur est immédiatement convertie en un mouvement organique auquel participe l'animal tout entier. Il est inutile de demander si un tel être peut avoir une perception, car il est empli par l'état de l'excitation de manière complète et uniforme. Les événements passent pour ainsi dire à travers son organisme et n'y laissent aucune trace. Il ne peut absolument pas être question de mémoire, pas même au sens figuré.

32 Qu'on imagine un niveau un peu supérieur où l'état d'excitation se différencie, où le mouvement ne saisit pas uniformément l'ensemble de l'organisme, mais s'accumule dans certaines parties, laissant les autres libres. Les événements laissent des traces. Les excitations commencent à s'articuler de façon typique.

33 Qu'on poursuive cette évolution et on pourra étudier *in statu nascendi* le processus de l'empreinte d'image sous la forme des gestes expressifs corporels, et l'on découvrira ce faisant que même dans sa forme la plus élémentaire, le phénomène de l'expression lui-même est déjà lié à un minimum de ressaisissement. Il n'est même pas besoin d'introduire l'une de ces audacieuses constructions que j'ai utilisées après avoir cité Schleiermacher pour établir, en théorie au moins, le niveau où excitation et mouvement sont absolument unis. Il suffit de considérer le fonctionnement du corps humain dans lequel chaque excitation est convertie en un mouvement musculaire différencié et où chaque muscle remplit une fonction spécifique dont l'exercice renforce l'accomplissement. C'est à propos de phénomènes tels le renforcement des muscles par l'exercice que Hering a parlé de la « mémoire comme d'une fonction générale de la matière organisée ». La répétition fréquente du même acte laisse des traces.

34 En raison de ces traces – en vertu de cette « fonction mémorielle », si l'on veut –, les muscles humains remplissent encore une autre tâche que celle d'un service purement corporel. Ils servent l'expression mimique. Depuis Darwin, on s'est beaucoup disputé sur le rapport qu'entretiennent ces deux fonctions. Pour nous, seul un fait importe, à savoir que ce sont très souvent les mêmes muscles qui exécutent une fonction physique et expressive. C'est ainsi que les muscles avec lesquels nous donnons une expression au sentiment de répugnance, en déformant notre visage, sont ceux-là mêmes qui sont automatiquement excités par un état de mal-être physique. Nous retrouvons ici, dans l'usage de notre propre corps, le phénomène de la métaphore. *Toute expression par un*



mouvement musculaire est métaphorique et relève de la polarité du symbole : plus l'excitation psychique qui se décharge dans l'expression est forte et concentrée, plus le mouvement symbolique est proche du [mouvement] physique. (Dans un état de dégoût psychique extrême, on se sent, comme on sait, aussi mal physiquement.) Plus l'excitation est faible, douce, plus le mouvement mimique est retardé, et le cas limite est atteint lorsque l'expression mimique momentanée se volatilise dans les traits physiologiques permanents du visage.

35 Mais si le corps humain est l'organe le plus évident de l'expression, il n'en est toutefois pas le seul. L'homme est un animal manipulant (« *a tool using animal* », écrit Carlyle dans *Sartor Resartus*⁹) et il crée des instruments avec lesquels il étend et complète ses fonctions corporelles. Or on peut faire à propos de l'utilisation de ces instruments les mêmes observations qu'auparavant avec les mouvements musculaires. En plus de remplir certaines fins déterminées, ils deviennent porteurs de valeurs expressives. Carlyle l'a montré avec les vêtements qui tantôt confèrent une dignité à la personne qui les porte tantôt collent sur elle une étiquette méprisante, et accomplissent toujours la fonction polaire de la désigner et de la cacher, de l'indiquer tout en ne la révélant pas. Un langage social des gestes se développe qui complète et étend le [langage] mimique. Ôter son chapeau devient une expression de soumission, tenir un sceptre un symbole de majesté, monter « à cheval » un geste triomphal. Et chacun de ces actes est soumis à la polarité du symbole. Car selon qu'il est accéléré ou ralenti, voire même selon que sa direction est modifiée au point critique de l'arrêt, chaque geste expressif social peut se transformer d'un geste d'approche en un geste de détachement, d'un geste de saisie et d'appropriation en un geste de lâcher-prise et de libération, d'un acte de poursuite et de maîtrise victorieux en un acte d'hésitation et de pardon magnanime.

36 Mais l'instrument lui aussi renvoie au-delà de lui-même, vers un niveau où l'homme ne fabrique des objets ni pour les manipuler, tels des bâtons, ni pour les porter, tels des vêtements, et pas du tout pour étendre grâce à eux les moyens d'expression mimiques de son propre corps, mais pour leur faire face et les considérer de loin. Pour Schlegel, l'artistique en général commence à ce niveau, car c'est seulement à partir de lui que le moment retardateur de l'expression se fait ressaisissement conscient. Il est inutile de disputer sur la légitimité de cette définition pour déterminer une limite formelle. Il convient en revanche d'attirer l'attention sur le fait qu'entre le niveau de la plus grande distanciation, où le mouvement déclenché par le stimulus semble presque supprimé dans l'acte de contemplation, et le niveau de la liaison la plus étroite, où excitation et expression passent presque en entier dans l'action déclenchée, deux niveaux intermédiaires prennent place : celui du mouvement musculaire saturé d'expression dont les deux pôles sont la tension mimique et l'état de repos physiologique, et celui de la manipulation saturée d'expression qui oscille entre le pôle de la pulsion sociale d'appropriation et la volonté sociale d'éloignement.

37 Warburg a prouvé – de nouveau avec l'exemple de la survivance de l'Antiquité – combien justement ces deux niveaux intermédiaires sont utiles pour la théorie de l'empreinte d'images et de la mémoire d'images ; dans l'art ultérieur, en effet, c'étaient les gestes expressifs antiques – les formules du pathos, pour parler comme Warburg – qui étaient toujours de nouveau accueillis et polarisés dans un processus de confrontation¹⁰. Mais dans la mesure où elles furent retrouvées ou transmises comme œuvres d'art, ces formules antiques du pathos apparaissaient toujours à l'homme manipulant sous une forme qu'il pouvait saisir d'une manière ou d'une autre : comme pierre sculptée ou papier peint, en tous les cas comme des objets qui sont dans une relation instrumentale avec l'homme manipulant. La forme spatiale-saisissable dans laquelle une époque laisse entrer ces formules du pathos est donc on ne peut plus



révélatrice de son rapport à l'Antiquité, qu'elle place l'œuvre d'art antique dans une collection en tant qu'objet d'un intérêt scientifico-archéologique, qu'elle l'intègre dans un mur de jardin comme un objet somptueux indiquant la fortune, ou même qu'elle en fasse une copie de petite dimension pour garnir une cheminée. On peut mesurer le rapport de tension à ces objets à partir de leur utilisation – au sens de leur manipulation. Rien n'est plus caractéristique du développement de la première Renaissance que le fait que les formules antiques du pathos, dont elle éprouvait très vivement la capacité à dénouer l'excitation, elle les admit d'abord dans ses images sous la forme très distanciée de la grisaille¹¹.

38 Il en résulte que même si on définit le concept d'esthétique de la manière la plus étroite – comme théorie de la formation consciente du goût et du sentiment abstrait de la beauté – il est impossible de développer cette théorie de manière pleinement valable sans faire intervenir les formes plus élémentaires de l'expression étendue au mimique et à l'instrumental. Car elles sont le sol nourricier dans lequel les formations plus délicates s'enracinent, à l'instar de la métaphore dans la formule incantatoire magique – un sol dont elles doivent se dégager pour se différencier, mais dont elles ne peuvent être détachées sans déperir.

39 Parce que ce rapport de liaison et de séparation relatives est un rapport de tension, le problème de la polarité du comportement psychique a été compris et traité comme un problème clé dans l'histoire de l'esthétique – de Platon à Lessing, Schiller et Nietzsche. C'est seulement en revenant, avec Warburg, à cette question fondamentale qu'on peut aussi aborder le problème de la périodicité de l'évolution artistique avec lequel Riegl et Wölfflin se sont débattus en vain. Oui, les connaissances formelles dont nous sommes redevables à ces deux hommes peuvent être rendues fécondes et remplies d'un sens réel à condition de comprendre, comme l'a fait Warburg, que ce qui chez eux demeure une antithèse abstraite désigne les deux pôles d'un processus oscillatoire que l'on peut définir de manière géographico-historique comme processus de confrontation culturelle. Quand donc Wölfflin – pour en revenir à notre premier exemple – définit un certain concept pictural comme une fonction stylistique unitaire incluant des phénomènes aussi opposés que Terborch et le Bernin, cette affirmation devrait être interprétée comme l'indice d'un processus de confrontation réel-géographique entre le Nord et le Sud à l'époque baroque. Les noms du Bernin et de Terborch désigneraient alors l'ampleur d'un processus d'oscillation spirituel dont le sujet historique, une unité sociale en l'occurrence, serait la communauté culturelle européenne du XVII^e siècle.

40 J'ai essayé de présenter un concept propre au mode de recherche warburgien, mais celui-ci restera dénué de vie tant que l'on ne regardera pas le matériel correspondant. En fait, le présent exposé est aussi conçu comme une invitation à examiner les planches d'images qui sont exposées dans cette salle – comme une invitation également à déambuler dans la collection de livres qui est organisée de façon à faire ressortir les problèmes singuliers.

41 Si vous acceptez cette invitation, vous remarquerez à quel point la mise en œuvre cohérente de sa théorie de la polarité a contraint Warburg à sortir du territoire traditionnel de l'histoire de l'art pour bifurquer vers de nouveaux domaines dont l'historien de l'art corporatiste se tient en général éloigné en raison d'une certaine timidité : histoire des cultes religieux, histoire des fêtes, histoire du livre et de la culture littéraire, histoire de la magie et de l'astrologie. C'est justement parce qu'il s'agissait pour lui de présenter des tensions que les niveaux intermédiaires jouent le rôle principal. Les fêtes sont bien un niveau intermédiaire entre la vie sociale et l'art ; l'astrologie et la magie sont des niveaux intermédiaires entre la religion et la science. Et ce n'est pas tout : Warburg a toujours cherché ces niveaux intermédiaires dans des époques historiques qu'il considérait elles-mêmes comme des périodes de transition,



des périodes de conflit : la première Renaissance florentine, l'Antiquité tardive orientalisante, le baroque flamand. Bien plus encore : au sein de ces époques, il se tournait avec prédilection vers l'étude des hommes que leur profession ou le destin placent dans une position intermédiaire : des marchands qui sont en même temps amateurs d'art et dont le goût esthétique croise les intérêts commerciaux ; des astrologues qui lient la politique religieuse à la science et se font leur propre concept de « double vérité » ; des philosophes dont l'imagination créatrice d'images entre en conflit avec leur besoin d'ordre logique. Et lorsque Warburg faisait face à l'œuvre d'art singulière, il se produisait un processus qui devait sembler paradoxal à l'homme qui a grandi à l'école formelle-esthétique, et qui a également marqué de son sceau la méthode warburgienne de composer des planches d'images : l'image artistiquement mauvaise le fascinait autant que la bonne et même souvent davantage, pour une raison dont il fit lui-même explicitement mention : on pouvait en apprendre davantage. Lorsqu'il enquêta sur le sens iconographique du cycle de fresques du palais Schifanoia – un rébus d'images qui trouva grâce à lui une solution pour ainsi dire fantastique¹² – il commença son analyse avec le maître qui lui semblait le plus faible de tous. Pourquoi ? Parce que les failles qui, d'une certaine façon, donnent à l'œuvre médiocre un avantage sur la bonne, rendaient manifeste le problème de la confrontation avec lequel l'artiste eut à lutter – un problème que sa structure complexe rend beaucoup plus difficile à repérer dans une grande œuvre d'art où la solution est maîtrisée avec facilité par l'artiste.

42 Il en est ici de même que dans toutes les autres sciences. La physique aussi a étudié le phénomène de la réfraction de la lumière avec un médium irrégulier. Et la psychologie moderne doit ses plus grands succès dans la connaissance des fonctions psychiques à l'étude de ces dysfonctionnements où les fonctions particulières se dissocient au lieu de se lier en une unité. Celui qui part uniquement des grands phénomènes de l'art méconnaît – telle est la leçon de Warburg – que c'est justement dans les curiosités marginales que se cachent les valeurs de connaissances les plus significatives. Celui qui commence toujours par aborder Léonard, Raphaël et Holbein, chez qui les oppositions les plus fortes ont trouvé leur plus grand équilibre, et les apprécie d'un point de vue esthétique, c'est-à-dire se trouve dans une atmosphère qui n'est à son tour rien d'autre qu'un équilibre momentané et harmonieux d'oppositions, celui-là coulera des heures heureuses, mais ne pénétrera pas dans la connaissance conceptuelle de l'essence de l'art qui est pourtant la tâche de l'esthétique.

43 La même chose vaut de la collection de livres. Comparée à une autre bibliothèque spécialisée, elle doit paraître singulièrement disparate, car elle embrasse bien plus de domaines qu'une bibliothèque spécialisée ne le fait d'habitude. Mais d'un autre côté, dans chacun des domaines particuliers, son fonds n'a pas l'exhaustivité qu'on attend en général d'une bibliothèque spécialisée. Sa force réside précisément dans les domaines frontaliers et, parce que ce sont ces domaines-là qui jouent aussi un rôle critique dans l'avancement de la science, la bibliothèque peut affirmer à bon droit que sa propre loi de croissance est identique à celle de la science à laquelle elle travaille. Plus le travail aux domaines frontières qu'elle a définis s'intensifie, plus son fonds augmente, de manière pour ainsi dire automatique. Mais cela signifie qu'elle dépend du travail en commun. – C'est pourquoi elle saisit aussi volontiers l'occasion de ce congrès pour se laisser instruire sur son problème par les spécialistes en esthétique : car, selon la formule de Warburg, elle est une bibliothèque « qui ne veut pas seulement parler, mais aussi écouter ».



Notes

1 Bien sûr, le schéma des concepts réfléchissants est ici bien différent de celui de Wölfflin : non la simple antithèse entre sujet et forme, mais un rapport complexe, une confrontation dynamique entre un « vouloir d'art conscient de son but » et les « coefficients de frottement » que sont la fin d'usage, le matériau et la technique. Mais l'élément dynamique se volatilise dès qu'on suit en détail la façon dont Riegl procède. Car, pour prouver que le vouloir d'art d'une époque est le même dans les produits artistiques les plus divers, il n'existe pour lui pas d'autre moyen que la formalisation. Pour étudier l'histoire de l'ornement, il demande explicitement de se détourner de l'examen de la « signification figurative » du motif ornemental pour se tourner vers l'analyse du « traitement du motif en tant que forme et couleur dans le plan et l'espace ». Concernant l'histoire de l'image au sens large, il exige de la même façon qu'on se détourne de toute considération figurative plaçant l'image dans le contexte de l'histoire de la culture et qu'on se tourne vers ces problèmes formels que l'image a en commun avec toutes les autres formes de configurations artistiques visuelles. C'est ainsi qu'on peut lire dans *L'Industrie d'art romaine tardive* que le « contenu iconographique est, en effet, complètement différent de l'artistique ; car le but suivi par le premier, à savoir éveiller des représentations déterminées, est une fin extérieure tout comme l'est la fin d'usage des œuvres artisanales et architectoniques, la véritable fin artistique en revanche est uniquement orientée vers la représentation de choses par des contours et des couleurs dans le plan ou l'espace de façon à ce qu'elles suscitent une satisfaction libératrice chez le spectateur ». On est déjà en plein territoire wölfflinien avec cette antithèse entre fin d'usage et fin artistique, étant entendu que la fin artistique admet seulement la strate optique tandis que la fin d'usage comprend non seulement les conditions matérielles mais aussi les représentations éveillées par l'image et qui doivent être impliquées quand on la contemple. [Alois Riegl, *L'Industrie d'art romaine tardive* (1902), trad. Marielène Weber, Paris, Macula, 2014, p. 225, traduction modifiée, *N.d.T.*]

2 L'art du portrait et la bourgeoisie florentine I, Leipzig, 1902. [Aby M. Warburg, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à S. Trinita : les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage », in : Aby M. Warburg, *Essais florentins*, trad. par Sibylle Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 101-135, *N.d.T.*]

3 Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art. [Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), trad. par Claire et Marcel Raymond, Brionne, G. Monfort, 1986, Paris, Pocket, « Agora », 2016, p. 14, trad. modifiée, *N.d.T.*]

4 L'Industrie d'art du Bas-Empire romain [Alois Riegl, *L'Industrie d'art romaine tardive*, *op. cit.*, p. 361, traduction modifiée, *N.d.T.*]

5 « Besinnung » signifie connaissance, mais aussi recueillement, méditation, bref une certaine reprise de soi par soi. Nous avons choisi de rendre le terme allemand par « ressaisissement » car il nous semble constituer un bon antonyme d'« expression » (*Ausdruck*), état auquel la « Besinnung » est opposée tout au long de la 3^e section de l'article. [*N.d.T.*]

6 Philos. Aufsätze für Zeller, 1887. [« Das Symbol » de Friedrich Theodor Vischer est réédité dans : *Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, F. Berndt et H. J. Drügh (éd.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2009, p. 200-214., *N.d.T.*]

7 Sandro Botticelli, « “La Naissance de Vénus” et “Le Printemps” ». Étude sur les représentations de l'Antiquité dans la première Renaissance », Hambourg et Leipzig, 1893. [Pour une traduction française, voir A. Warburg, *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 59-100, *N.d.T.*]

8 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, « Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben » [1831-1833], in : F. Schleiermacher, *Schriften*, éd. par Andreas Arndt, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1996, p. 803-845. [*N.d.T.*]

9 Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* [1836], trad. de l'anglais par Maxime Berrée, Paris, José Corti, coll. « Domaine romantique », 2008, p. 59-61. [*N.d.T.*]

10 Voir notamment Warburg, « Dürer et l'Antiquité italienne », in : *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg*, Leipzig, 1906. [Pour la traduction française, voir A. Warburg, *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 159-166, *N.d.T.*]

11 Voir notamment Warburg, « Les dernières volontés de Francesco Sassetti », in : *Festschrift en hommage à Schmarsow*, Leipzig, 1907. [Pour la traduction française, voir A. Warburg, *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 167-196, *N.d.T.*]

12 « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare », Xe Congrès International d'Histoire de l'Art, Rome, 1912. [Pour une traduction française, voir A. Warburg, *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 197-220, *N.d.T.*]



Pour citer cet article

Référence papier

Edgar Wind, « Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique », *Revue germanique internationale*, 28 | 2018, 229-242.

Référence électronique

Edgar Wind, « Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique », *Revue germanique internationale* [En ligne], 28 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2020, consulté le 23 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/2069> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.2069>

Auteur

Edgar Wind

Traducteur

Audrey Rieber

Maître de conférences en philosophie, ENS de Lyon

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

