

Aby Warburg

Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire

Giovanni Careri

DANS LA TRADITION iconographique occidentale certaines formules gestuelles reparaissent, après une longue période de latence, chargées d'une intensité affective nouvelle¹. Peut-on comprendre ce phénomène en se limitant à l'étude des images elles-mêmes ou faut-il plutôt tenter d'ouvrir la recherche sur les actions rituelles, les mythes et les récits qui accompagnent les figurations de ces gestes ? Comment envisager ces survivances du point de vue global, qui est celui de l'anthropologie de l'image, sans sacrifier aux généralités de « contexte social » la spécificité formelle singulière et complexe de « l'œuvre d'art » ? Au croisement de l'esthétique, de l'anthropologie et de l'histoire de l'art ces questions ont été posées dès l'institution académique de cette discipline par Aby Warburg (1866-1929) qui compte parmi ses fondateurs². À partir de l'interprétation des présupposés

1. Ces résurgences ne sont pas l'apanage de « grand art », on peut en trouver des traces saisissantes dans les photographies récentes sur la crise algérienne et sur la guerre du Kosovo. Une photographie d'Irrompe Ocine (Agence France Presse) montre une femme désespérée soutenue par une femme plus âgée. Image symbole du massacre de Benthala du 13 septembre 1997 ; elle a été reprise par la plupart des quotidiens européens et intitulée, en Italie, de façon assez significative, « la Madonne d'Alger », par la relation évidente qu'elle entretient avec la formule gestuelle de la déploration de Marie sur le Christ mort telle qu'elle apparaît dans la peinture italienne de la Renaissance. Le fait qu'une enquête ait montré plus tard que la femme photographiée n'avait pas assisté directement aux événements, bien que sa douleur en soit la conséquence, n'a pas invalidé l'impact affectif que les médias ont continué à attribuer à l'image. Pour la guerre du Kosovo, les exemples de résurgence de formules gestuelles pathétiques antiques sont très nombreux. La couverture de *Libération* du 20 juin 1999 (une photographie de Jérôme Delay, Associated Press), montre une femme albanaise de retour dans sa maison saccagée. Assise sur une escalier, la main sur le front, elle « reprend » la formule gestuelle des scènes de deuil représentée sur les sarcophages grecs et romains, en particulier pour la scène de la « mort de Méléagre ». Ce qui nous intéresse dans ces deux exemples n'est pas la spontanéité (toujours soumise au doute) de la « pose », mais la survivance sur la longue durée dont ils témoignent.

2. Cf. E. H. Gombrich, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon Press, 1986 (1^{re} éd. 1970). Pour la bibliographie, cf. D. Wuttke, « Aby Warburg-Bibliographie. Schriften, Würdigungen Archivmaterial », in A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden, Valentien Koerner, 1980 : 517-576. Une sélection de la bibliographie sur Warburg est disponible en annexe à Italo Spinelli & Roberto Venuti, eds, *Mnemosyne, L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, Rome, Artemide, 1998. Cf. aussi la publication, en cours, des écrits in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Berlin, Akademie Verlag. Un choix des textes de Warburg a été traduit en français par Sybille Müller, cf. Aby Warburg, .../...

théoriques d'un certain nombre de ses travaux, nous proposons dans cet article une nouvelle articulation de ses interrogations et deux exemples d'analyse qui montrent l'efficace heuristique actuelle de la démarche.

L'attention portée au théâtre, aux fêtes, et plus généralement à toute forme d'action rituelle, est l'un des foyers anthropologiques de la perspective méthodologique de Warburg. Il les appelait *formes intermédiaires* et pensait, à la suite de Jacob Burckhardt, qu'elles constituent un « pont entre l'art et la vie »³. Cette tentative de relativiser l'autonomie du territoire de l'art occidental ne comporte pas une dévalorisation des œuvres. Bien au contraire, celles-ci sont investies d'une fonction d'orientation existentielle individuelle et collective fondamentale. Les situer plus près de la *vie* signifie leur reconnaître une nécessité vitale pour la société et pour l'individu que l'histoire de l'art esthétisant du temps de Warburg, et encore aujourd'hui, leur nie.

En 1895, dans ses premiers travaux publiés, consacrés aux *Intermezzi fiorentini*⁴ de Giovanni de' Bardi (1589), Warburg a montré qu'une tradition iconographique ne peut être pleinement comprise en dehors du dialogue que les images entretiennent avec d'autres formes de représentation, et particulièrement avec l'action théâtrale dans laquelle les figures mythologiques représentées dans la peinture s'incarnent soudain sur la scène dans des personnages en chair et en os. Dans sa perspective, la mythologie antique, telle qu'elle a été reprise à la Renaissance, n'est pas un jeu d'érudition gratuit mais une façon de reformuler radicalement la compréhension du monde. Déjà dans ses premiers travaux

Essais florentins, avec une présentation de Eveline Pinto, Paris, Klincksieck, 1990. De nombreux éléments biographiques et bibliographiques sont réunis par Philippe-Alain Michaud dans son livre, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 1998.

3. L'expression *formes intermédiaires* apparaît en italien (*forme intermediale*) dans Aby Warburg, « I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589 – I disegni de Bernardo Buontalenti e il libro dei conti di Emilio de' Cavalieri », *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, 1895. Disponible en italien in Aby Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico*, Gertrud Bing, ed., Florence, La Nuova Italia Editrice, 1991 : 59-70. Le passage en question est cité, traduit en français, et commenté par Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1998 : 162. La référence constante de Warburg est à Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), trad. H. Schmitt, revue et corrigée par Robert Klein, Paris, Le Livre de poche, 1958 ; *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, trad. Auguste Gérard, Paris, 1885. Dans ses études sur Botticelli, il écrit : « Si l'on admet que la fête théâtrale offrait à la vue des artistes ces personnages en chair et en os, comme les éléments d'une vie réellement animée de mouvement, alors on est tout près de saisir le processus de création artistique [...] On reconnaît ici ce que disait Jacob Burckhardt, une fois de plus infailliblement en avance dans son jugement d'ensemble : la fête italienne, à son degré supérieur de civilisation, fait véritablement passer de la vie à l'art » (A. Warburg, « Le printemps », in *Essais florentins...*, *op. cit.*, 1990 : 77). Dans son commentaire de ce texte Philippe-Alain Michaud (*Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1998 : 143 et n. 1) signale l'existence d'un ensemble de notes inédites sur la fête de la Renaissance rédigées entre 1903 et 1906, conservées au Warburg Institute de Londres. Le « passage de l'art à la vie » est l'un des thèmes dominants du livre de Michaud qui écrit à ce propos que le discours sur la fête ne devait pas se réduire (selon Warburg) « à la simple transposition d'éléments littéraires en éléments visuels, mais devait s'ouvrir au travail de la transformation des corps en images et des images en corps » (*ibid.*). Dans le prolongement de cette lecture, j'essaye d'articuler le dialogue entre images, actions et textes dans une perspective de type herméneutique (voir *infra*, note 10).

4. Aby Warburg, « I costumi teatrali », in *Atti dell'Accademia...*, *op. cit.*, 1895. À propos de l'importance de ce texte dans la formation de la perspective méthodologique de Warburg, et de sa relation avec le voyage au Nouveau Mexique dont il sera question plus loin, cf. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1998 : chap. III et IV.

Warburg fait donc « éclater » la notion traditionnelle du tableau ; comme le masque kwakiutl, la figure mythologique qui apparaît dans le tableau et dans la pièce théâtrale de la Renaissance italienne transite entre le mythe, le spectacle et la figuration iconique. Quelques années plus tard, les travaux de Warburg sur le portrait des bourgeois florentins (1902) se nouent autour de la découverte inouïe (du point de vue de l'histoire de l'art traditionnel) que le « réalisme » du portrait n'est pas le résultat d'un « progrès » artistique interne à l'art de la peinture mais qu'il est conçu en relation étroite avec la pratique rituelle de l'offrande de statues votives en cire que l'on pendait aux plafonds des églises⁵.

Entre ces deux textes se situe le voyage de Warburg en Amérique (1895-1896), entrepris en révolte contre l'histoire de l'art esthétisante qui dominait son époque⁶. Au cours de cette année, il rencontre les ethnologues du Smithsonian Institute et fait un séjour chez les Hopis, dont il rendra compte beaucoup plus tard. Warburg a eu l'impression de trouver chez les Hopis l'exemple d'un état de culture comparable à celui de la culture florentine de la Renaissance. Parmi d'autres éléments de cette provocante amorce d'analyse comparatiste, nous retenons l'importance accordée au rituel du serpent⁷, dans lequel, comme dans les *Intermezzi* florentins, les figures de la mythologie, représentées dans l'art vasculaire hopi et par les poupées katchina, s'animent pour danser.

Malgré le long silence de Warburg sur son expérience américaine, son travail sur le portrait des bourgeois florentins, comme toutes ses recherches ultérieures ont été profondément affectés par sa rencontre avec les Hopis et avec l'anthropologie de son temps. Dans ses études astrologiques⁸, comme dans celles qu'il a

5. Aby Warburg, *Bildkunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in S. Trinita : die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Leipzig, 1902 ; trad. fr. « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine » in *Essais florentins...*, *op. cit.*, 1990 : 105 sq.

6. Dans une note rédigée en vue de la conférence sur le rituel du serpent, il écrit : « ... j'étais sincèrement dégoûté de l'histoire de l'art esthétisante. Il me semblait que la contemplation formelle de l'image – qui ne la considère pas comme un produit biologiquement nécessaire entre la religion et la pratique de l'art (ce que je ne compris que plus tard) donnait lieu à des bavardages si stériles... ». Note publiée par E. Gombrich, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1986 : 88, traduite et commentée par P.-A. Michaud, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1998 : 174. Pour une interprétation de l'expression, à premier vue obscure, « biologiquement nécessaire », cf. l'article de Carlo Severi (*infra*, pp. 77-128).

7. A. Warburg, « Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika », in *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin, Wagenbach, 1988 (ed. en langue anglaise, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, trad. Michael Steinberg, Ithaca, Cornell University Press, 1995 ; en langue italienne, *Il rituale del Serpente*, trad. Gianni Carchia & Flavio Cuniberto, Milan, Adelphi, 1998). Philippe-Alain Michaud a publié en français les notes préparatoires inédites de Warburg en annexe à son *A. Warburg et l'image en mouvement...*, *op. cit.*, 1998. La bibliographie sur cette conférence comprend, entre autres, les articles de Claudia Naber, « Pompei und Neu-Mexico, Aby Warburgs amerikanische Reise », *Friebeuter*, 1988, 38 : 88-97 ; et Salvatore Settis, « Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft : Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike », in T. W. Goetgens, ed. *Kunsthistorisches Austausch – Akten des XIII. Kongress für Kunstgeschichte*. Berlin, Akademie Verlag, 1993 : 139-158. Sur les circonstances singulières de la conférence, prononcée dans la clinique de Belle Vue à Kreuzlingen dans laquelle Warburg séjournait depuis 1921, cf. P.-A. Michaud, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1998 : 169 sq. À propos du voyage de Warburg au Nouveau Mexique, cf. *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America*, Benedetta Cestelli Guidi & Nicolas Mann, eds, London, The Warburg Institute-Merrell Holberton, 1998.

8. A. Warburg, « Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara », in *L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma*. Rome, Magliione & Strini, 1922, trad. fr., « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare », in *Essais florentins...*, *op. cit.*, 1990 : 197 sq.

consacrées à la « divination païenne à l'âge de Luther »⁹, il a toujours gardé à l'esprit que l'art occidental, ainsi que l'art des Indiens d'Amérique, doivent être situés dans un réseau de croyances et de rites dans lequel ils assument un rôle spécifique et une fonction essentielle. L'analyse de ces « réseaux » ne se limite pas à décrire des transferts de formes et de contenus dans d'autres formes expressives s'éclairant les unes par les autres. L'ambition de Warburg est beaucoup plus grande : la construction d'un dialogue entre l'image, l'action et le mythe est la seule « orchestration » qui puisse proposer une expérience herméneutique susceptible de rendre compte de quelque chose qui dépasse chacune de ces formes et que Warburg nomme « la conception de la vie (*Gegensätze der Lebensanschauung*) » et parfois aussi « l'expérience vécue (*Erlebnis*) »¹⁰.

Nous nous proposons de reformuler cette idée en suggérant l'hypothèse que les *choses* qui sont l'objet du dialogue entre l'image, le mythe et le rite se situent dans un espace qui n'est ni linguistique, ni visuel ni performatif¹¹. Il est difficile de nommer précisément cet espace et les *choses* qui s'y trouvent. Ces *choses* ne sont en fait ni des actions, ni des mots, ni des images, elles sont à la fois ce que le dialogue entre action, mot et image produit et enrichit par son travail, et que ce même dialogue présuppose comme terrain commun. L'hypothèse impliquée par mon interprétation de la « méthode » de Warburg est que là où un dialogue effectif entre action, mot et image se noue, c'est la complexité du monde et la régénération de son altérité inépuisable qui est enrichie¹².

Du point de vue de l'anthropologie, le postulat de la connexion entre images, rites et mythes n'est qu'une évidence ; le caractère « vivant », expérimental, nécessaire et créatif de l'activité culturelle en est une autre. Cela ne va pas de soi pour l'histoire de l'art occidental qui, depuis Vasari, en a fait un domaine autonome régi par une téléologie propre, essentiellement réglé par des valeurs formelles et par la dominance absolue du génie individuel de l'artiste. De nombreux auteurs ont montré, pendant ces dernières décennies, jusqu'à quel point l'approche anthropologique peut modifier les perspectives de la discipline, bien que beaucoup de chemin reste à faire¹³. Ce que l'anthropologie de l'image peut attendre

9. A. Warburg, « Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten » (1920), in Dieter Wuttke, ed., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1980 : 199-303 ; trad. fr. « La divination antique et païenne dans les écrits et les images à l'époque de Luther », in *Essais florentins...*, op. cit., 1990 : 249 sq.

10. Cf. A. Warburg, « Dürer und die italienische Antike » (1906), in Dieter Wuttke, ed., *Ausgewählte Schriften...*, op. cit., 1980 : 125-135 ; trad. fr. « Dürer et l'Antiquité italienne », in *Essais florentins...*, op. cit., 1990 : 158 sq. ; et « Francesco Sassettis letztwillige Verfügung » (1907), in Dieter Wuttke, ed., *Ausgewählte Schriften...*, op. cit., 1980 : 167-186 ; trad. fr. « Les dernières volontés de Francesco Sassetti », in *Essais florentins...*, op. cit., 1990 : 167 sq.

11. Je me réfère ici à la conception de type « herméneutique » du rapport entre mot et image élaborée par Pietro Montani, « Il terzo interlocutore. Osservazioni sul rapporto parola-immagine », in *Percorsi Interstuziali*, Urbino, Università di Urbino e Schena Editori, 1997. Le cadre général de cette réflexion est énoncé in P. Montani, *Estetica ed ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

12. Cf. P. Montani, « Il terzo interlocutore... », op. cit., 1997 : 388-389.

13. Cf., parmi, beaucoup d'autres, les travaux de Françoise Frontisi-Du c roix et de François Lissarague sur l'art grec, ceux de Hans Belting sur l'art du Moyen Âge, ceux de Maurizio Bettini sur l'art romain, ceux de Michael Baxandall sur l'art de la Renaissance, et ceux de David Freedberg sur les pouvoirs des images.

de l'élaboration de la « méthode » inaugurée par Warburg pour l'art occidental est susceptible de provoquer un infléchissement du même ordre ; en déplaçant l'accent des seules « fonctions » sociales des objets « artistiques » vers la prise en compte de leur singularité complexe et vers la position « de frontière » qui découle de cette complexité et les situe à la limite extrême de ce qui, dans une culture donnée, demeure de l'ordre du figurable et du dicible.

Pour comprendre la démarche de Warburg, il faut donc commencer par se débarrasser de l'idée que l'art représente de façon emblématique une *Weltanschauung* qui aurait déjà trouvé sa forme dans la vie sociale, et essayer de montrer comment le dialogue entre les rites, les images et les mythes donne forme à quelque chose qui n'en n'avait pas jusqu'alors. Il est important de relever que Warburg utilise le terme « conception de la vie » pour désigner ce qui n'a pas encore acquis une détermination précise mais qui « pousse » de l'affect vers la forme. La tentative de Warburg est précisément d'étudier le territoire mouvant dans lequel les affects et les formes se rencontrent et se constituent en figures : dans cette perspective, la notion de *Pathosformel* (formule du pathos) est décisive¹⁴.

À la suite de Burckhardt, Warburg a pris à la lettre le programme impliqué par le terme de *Re-naissance* ; il considérait que « l'Antique » de la Renaissance était pour les esprits les plus engagés et radicaux de cette époque « ce qui aujourd'hui revient » aussi bien sur le plan politique que dans les domaines de la philosophie, de la religion et de l'art. Le titre de son recueil d'études, publié en italien en 1966, le dit bien puisqu'il se nomme *La Renaissance du paganisme antique*¹⁵. Parfois on a l'impression que la Renaissance de « l'Antique » selon Warburg est une étrange fiction fantasmagorique dans laquelle Orphée, les Ménades ou Saturne sont des figures éternelles, capables de revenir à la vie indépendamment de la volonté de ceux qui en ont re-inventé les formes. Warburg savait cependant que « les idées ne naissent ni se propagent par parthénogenèse »¹⁶. Le processus d'élaboration de la tradition ne peut donc pas être considéré comme un phénomène quasi naturel et inconscient, les hommes, et particulièrement les artistes, y participent de façon très active et parfois âprement polémique. Cela n'exclut pas qu'à l'intérieur de ces processus demeurent des mécanismes et des conditions largement inconscients, qui n'obéissent pas à une chronologie linéaire mais à une temporalité complexe et stratifiée composée d'un mélange inextricable de changements, d'adaptations et de survivances¹⁷. L'idée de figer et de mettre à distance des formes culturelles du passé à travers un discours historique objectivant est étran-

14. Probablement composée à partir d'une suggestion puisée chez Burckhardt (cf. E. Gombrich, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1986 : 179), la notion de *Pathosformel* a été utilisée par Warburg pour la première fois dans son article sur l'*Orphée* de Dürer (voir *infra*). Cf. Salvatore Settis, « Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion », *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Berlin, Akademie Verlag, 1997, I : 31-73 ; Georges Didi-Huberman, « Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche », in *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, 1999, 68 : 5-23, et *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit, 2001.

15. Aby Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico*, Gertrud Bing, ed., Firenze, La Nuova Italia, 1980

16. La remarque est de Gertrud Bing, cf. sa préface à Aby Warburg, *La Rinascita...*, *op. cit.*, 1980.

17. Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, et *L'Image survivante...*, *op. cit.*, 2001.



Fig. 1 Albrecht Dürer, *La Mort d'Orphée*, 1494 (Hambourg, Kunsthalle)

gère à Warburg qui a toujours insisté sur le caractère vivant, ambivalent et parfois très dangereux de la tradition¹⁸. En cela il semble procéder en anthropologue, voire en « homme primitif » ou en philosophe plutôt qu'en historien.

La notion la plus productive pour approcher aujourd'hui son travail est, à mes yeux, celle d'*interprétation*, non pas dans le sens le plus général et banalisé de cette notion, mais telle qu'elle a été définie par l'herméneutique philosophique de l'après-guerre. En nous référant à cette ligne de pensée, et en particulier aux œuvres de Hans Georg Gadamer et de Paul Ricœur¹⁹, nous nous proposons de décrire la notion warburgienne de *Pathosformel* comme une opération de configuration qui, dans le dialogue avec des images, des textes et des *formes intermédiaires*, figure intensément le sentiment de l'existence. Il s'agira de préciser les modalités variables, historiquement et formellement déterminées, de ces moments d'*intensification*. Nous pouvons commencer par observer que, pour Warburg, l'intensification est liée à l'élaboration de la forme tragique. L'expérience de la *catharsis*, est d'ailleurs le critère à partir duquel Warburg jugeait l'artiste excellent. Les œuvres de Donatello, de Dürer et de Rembrandt sont pour lui des exemples de reformulation réussie de la forme tragique. La notion de *Pathosformel* elle-même ne peut donc se comprendre que par rapport à l'intensification du sentiment de l'existence propre à la tragédie et aux rites dionysiaques dont elle a assuré le relais. Cela apparaît de façon particulièrement claire dans l'étude sur « Dürer et l'Antiquité italienne » (1906), dont nous allons reconstruire l'argumentation²⁰.

Le premier pas de Warburg consiste à rapprocher un dessin de Dürer (Fig. 1), une gravure anonyme issue du milieu de Mantegna qui représente la mort d'Orphée (Fig. 2), et une formule gestuelle pathétique antique (Fig. 3) que Warburg retrouve dans deux exemples d'art vasculaire grec²¹. Le style de la gravure, qui est à la base du dessin de Dürer, est très proche de la fresque du Palais ducal de Mantoue (Fig. 4), peinte par Mantegna avant 1470. Warburg décrit la gravure anonyme comme une reprise « du typique langage mimique pathétique de l'art antique, élaboré par la Grèce pour la scène tragique »²².

Dès son exorde, le texte construit une orchestration avec trois « interlocuteurs » : la formule gestuelle antique des vases grecs, la formule gestuelle moderne

18. Cf. en particulier le « Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt » (dont l'original allemand a paru en annexe à Berndt Roeck, « Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927 », *Idea. Jahrbuch des Hamburger Kunstballe*, 1991, X : 86-88), récemment traduit en français par Diane Meur (*Cahiers du Musée national d'Art moderne*, 1999, 68 : 22-23).

19. Cf. Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1960, trad. fr., *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Le Seuil, 1976 ; Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Le Seuil, 1983 ; et *Temps et récit. II. La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1985.

20. A. Warburg, « Dürer und die italienische Antike », trad. fr. « Dürer et l'Antiquité italienne », in *Essais florentins...*, *op. cit.*, 1990 : 158 sq.

21. L'auteur de la gravure n'a sans doute pas pu connaître ces vases, découverts beaucoup plus tard, mais il est probable, comme le montrent les dessins antiquisants de Mantegna et le carnet de Pollaiuolo, que des exemples de cette formule gestuelle aient été disponibles dès la deuxième moitié du XV^e siècle en Italie du Nord.

22. Aby Warburg, « Dürer und die italienische Antike », in Dieter Wuttke, ed., *Ausgewählte Schriften...*, *op. cit.*, 1980 : 162.



Fig. 2 Maître anonyme ferrarais, *La Mort d'Orphée*, ca 1470, gravure sur cuivre (Hambourg, Kunsthalle)



Fig. 3 *La mort d'Orphée*, vase grec de Nola (Louvre)

de la gravure anonyme et de la fresque de Mantegna, et l'expérience pathétiquement intensifiée induite par la mimique de la tragédie antique. En reprenant la formule gestuelle pathétique antique de la mort d'Orphée, Mantegna et le graveur anonyme figurent une modalité de la « conception de la vie » qui serait comparable à celle qui caractérise l'expérience rituelle du tragique chez les Grecs. Cependant, un quatrième élément s'ajoute à ce dialogue à trois et comble la distance qui sépare l'expérience du spectateur grec de celle du spectateur de la fresque de Mantegna : c'est une tragédie moderne, la *Favola di Orfeo*, drame d'Angelo Poliziano, mis en scène dans ce même Palais ducal de Mantoue en 1480. Le réseau s'enrichit ainsi d'un élément très important qui permet à Warburg de montrer que le retour d'une façon intensément pathétique d'éprouver l'expérience tragique ne se manifeste pas seulement dans les arts figuratifs mais aussi dans l'expérience vécue par les spectateurs du drame de Poliziano. La réélaboration de la tradition textuelle et figurative du mythe d'Orphée se retrouve ainsi dans une *forme intermédiaire* entre l'art et la vie, à savoir dans un spectacle théâtral de cour qui est aussi, nous le verrons, la « captation » savante d'une action rituelle carnavalesque.

L'*Orfeo* de Poliziano est l'un des premiers textes profanes représenté sur scène. Tout en n'étant pas une tragédie régulière, il réserve au héros un destin tragique dans le sens grec, en insistant sur l'énorme démesure de la punition subie par Orphée par rapport à ses deux erreurs : le fait de s'être retourné pour regarder Eurydice et sa déclaration de vouloir désormais préférer l'amour homosexuel. Orphée est donc mis à l'épreuve deux fois par la mort de son aimée, et finalement déchiré et décapité par les bacchantes scandalisées par son choix homosexuel et par sa déclaration misogyne. Grâce aux recherches de Nino Pirrotta²³, publiées pour la première fois en 1969, nous savons aujourd'hui que l'*Orfeo* de Poliziano n'a pas été un épisode isolé, mais qu'il a été précédé et suivi par d'autres fables tragiques comme celle de *Cefalo e Procri*, attribuée au Parmesan Francesco dal Pozzo et mis en scène à Bologne en 1475. À propos de la structure métrique de la scène de la mise à mort d'Orphée, Pirrotta arrive à des conclusions qui auraient sans doute arrêté l'attention de Warburg : le chœur des bacchantes est en effet un *canto carnascialesco*²⁴ (un chant du carnaval) qui était sans doute joué selon la forme mimique et musicale de la *moresca*, une danse déchaînée, très répandue dans l'Europe tout entière sous des formes différentes, et qui a beaucoup intéressé Warburg, comme nous le verrons par la suite.

La datation exacte de la représentation de l'*Orfeo* de Poliziano aujourd'hui encore fait l'objet d'une discussion entre les spécialistes ; il semblerait cependant fort probable qu'elle puisse avoir eu lieu pendant le banquet du dernier jour du carnaval. Il a été remarqué par Stefano Carrai²⁵ que la prise en compte de l'occasion carnavalesque est déterminante pour l'interprétation du texte : le retourne-

23. Nino Pirrotta, *Li due Orfei : da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.

24. Warburg s'est intéressé aux *canti carnascialeschi* de Lorenzo de Medici dans son étude sur la *Naissance de Vénus* de Botticelli et dans son texte sur les *Intermezzi fiorentini*.

25. In Angelo Poliziano, *Stanze. Fabula di Orfeo*, Stefano Carrai, ed., Milan, Mursia, 1988.

ment d'Orphée vers Eurydice est considéré depuis Boèce, comme l'exemple négatif de l'homme qui ne sait pas se détourner des plaisirs de la chair, le dernier jour du carnaval étant justement celui qui doit marquer la suspension des relations sexuelles proscrites pendant le carême. D'après l'étymologie proposée par Carrai *ca masculiesco* serait un terme composé de *came* (la chair) et *lasciare* (laisser, abandonner la chair). La mise à mort d'Orphée et les allusions sexuelles manifestes qui associent dans la *moresca* des bacchantes de Poliziano la jouissance du vin à la jouissance de la chair composent donc les traits ambivalents d'une action théâtrale de cour qui capte certains éléments du rite populaire du carnaval²⁶.

En deux occasions, Warburg s'est occupé de la *moresca*. Une représentation de la danse par Israhel van Mechenem de la deuxième moitié du XV^e siècle et une « danse pour le caleçon de l'école florentine » (1460 environ) (Fig. 6 et 7) sont prises en considération dans son étude sur la mentalité bourgeoise florentine²⁷. À partir des gravures et des tissus peints en style bourguignon répertoriés dans les collections des Médicis, Warburg a montré comment l'émergence de la conception néoplatonicienne de l'amour, figurée de façon exemplaire par la *Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli, doit s'affirmer contre une conception rabelaisienne dont témoigne la gravure illustrant la lutte furieuse de sept femmes pour un caleçon masculin. Sans entrer dans les détails de l'histoire de cette danse, Warburg en souligne l'origine culturelle. En effet, pendant le Moyen Âge la *moresca* était la plus célèbre des danses armées, l'occasion de rejouer la lutte entre les chrétiens et les Maures. Cependant, dans cette première phase, les sources arabes de la *moresca* et les jeux scéniques inspirés par la division et par le contraste entre les « Blancs » et les « Noirs » se confondent avec les souvenirs de danses tribales de fertilité exécutées avec des bâtons ou sur des échasses, avec des sonnettes aux pieds ou aux épaules, parfois autour d'un « homme noir », d'un « fou » ou d'un « bouffon ». Ces danses du sabre culminaient dans une mise à mort symbolique suivie d'une résurrection. Elles ont été mises en rapport, pour cette raison, avec les danses de transe des *tarantolati* du Sud de l'Italie, voire même avec des rituels plus anciens²⁸.

La relation entre la danse des bacchantes de l'*Orfeo* de Poliziano et la longue histoire de la *moresca* est très féconde, surtout si l'on considère que, selon le mythe, une fois découpée, la tête d'Orphée aurait été transportée par un fleuve jusque dans la mer pour atteindre ensuite l'île de Lesbos où elle aurait continué à livrer des oracles pendant des siècles. Il faut cependant avancer avec prudence puisque la fable de Poliziano ne contient aucune allusion à la « renaissance » d'Orphée, même si nous pouvons supposer que cette conclusion du récit mythique était connue d'une partie de l'assistance. En outre, la contamination

26. Sur le rôle du Poliziano et de Lorenzo de Medici dans cette « captation », cf. Pierre Francastel, « Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine », in *La Réalité figurative*, 2, Paris, Denoël-Gonthier, 1965 : 201

27. A. Warburg, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », in *Essais Florentins...*, op. cit., 1990.

28. Cf. Roberto Lorenzetti, *La Moresca nell'area mediterranea*, Roma, Arnaldo Forni, 1991 ; Paul Vanderbroeck, *Vols d'âmes. Traditions de transe afro-européennes*, Anvers, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997 ; *Moresca, images et mémoire du Maure* [catalogue d'exposition], Marlène Albert-Lorca & Jean Marc Olivesi, eds, Corte, Musée de la Corse, 1998.



Fig. 4 Andrea Mantegna, *La Mort d'Orphée*, av. 1470, fresque de la voûte du palais ducal de Mantoue



Fig. 5 La mort d'Orphée (gravure sur bois (*L'Ovide moralisé*, 1484, Bruges)



Fig. 6 Israel van Meckenem,
Moresca, gravure



Fig. 7 *Lutte pour les caleçons*, École florentine, ca 1460 (Florence, Les Offices)

des danses populaires européennes est si forte que celles-ci paraissent constituer un seul ensemble polymorphe, souvent appelé *moresca*, à l'intérieur duquel on peut accomplir toute sorte de parcours reliant les termes les plus éloignés. En effet, peu de traits communs semblent réunir la danse du sabre ou la *morris dance* anglaise de la danse exécutée par sept hommes autour d'une femme qui donne une pomme au meilleur danseur.

C'est ce type de danse qui est ridiculisé dans une autre gravure étudiée par Warburg, où l'on trouve à la place de la belle femme (qu'il nomme Frau Venus) une vieille qui se prépare à distribuer des saucisses aux danseurs (Fig. 8, la gravure est reprise de la planche 32 de l'Atlas *Mnemosyne*²⁹ et est de Daniel Hopfer). Ici, comme dans la lutte pour le caleçon, la *moresca* met en scène pour Warburg le déchaînement des appétits les plus bas. La présence de ce type de gravure dans la collection des Médicis signale, à ses yeux, la tenace survie d'une sorte de force régressive à laquelle s'oppose l'idéalisation de l'amour affirmée par la poésie de Pétrarque, par la philosophie néoplatonicienne de Marsile Ficin, et par la peinture de Botticelli. Cependant, comme souvent chez Warburg, à cette conception régressive de la *moresca* s'accompagne une évaluation positive qui fait des représentations bourguignonnes et nordiques de cette danse un signe qui va dans le sens de la survivance du pôle dionysiaque de l'Antiquité classique, selon le mode de la libération du mouvement³⁰.

La table 32 de l'Atlas *Mnemosyne* semble liée à cette idée : on y retrouve les exemples de *moresca* que nous avons cités, associés, entre autres, à une « danse des singes » de Dürer, et à une « lutte entre carnaval et carême » de Hyeronimus Bosch qui nous renvoie indirectement à l'occasion carnavalesque de l'*Orphée* de Poliziano. Un groupe de dessins de Francesco Cossa et les fresques de Arcetri, attribués à Pollaiolo (Fig. 9) constituent le point de médiation entre la distorsion grotesque de la *moresca* des saucisses et le retour de la *Pathosformel* antique du combat des nus, élaborée par Pollaiolo. Combat repris dans un dessin de Dürer, et montré dans la planche 57 de *Mnemosyne* (Fig. 10), à côté de la *Mort d'Orphée*. Par le montage des images dans cette planche, Warburg exhibe à la fois la différence et la continuité entre les images qui témoignent de la survivance de rites populaires et celles qui reprennent des formules gestuelles antiques.

Un élément nouveau, pouvant prendre une place importante dans la recherche commencée avec l'article sur le dessin de Dürer en 1906, et ensuite élaborée dans l'Atlas *Mnemosyne* par le montage des images a été introduit par Erwin Panofsky dans le bref texte consacré à ce même dessin dans sa monographie de 1943³¹. Sans se référer directement à Warburg, Panofsky confronte le dessin de Dürer à

29. *Mnemosyne* est le nom de l'atlas composé essentiellement d'images auquel Warburg travailla à partir de 1923. Laissé inachevé, l'Atlas a été reconstitué par Marianne Koos, Gudrun Swoboda, Wilfried Pichler, Werner Rapp, pour une exposition itinérante, accompagnée d'un catalogue. Cf *Mnemosyne...*, *op. cit.*, 1998. Une édition plus complète est parue, *Aby Warburg, Gesammelte Schriften: Studienausgabe II. Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. par Martin Warnke & Claudia Brink. Berlin, Akademie Verlag, 2000.

30. Sur Warburg et l'image en mouvement, cf. P.-A. Michaud, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1998.

31. Erwin Panofsky, *The Art and Life of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1943, *La Vie & l'art d'Albrecht Dürer*, trad. fr. par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1987.

une gravure tirée d'un *Ovide moralisé* imprimé à Bruges en 1484 (huit ans avant le dessin de Dürer). L'image (Fig. 5) montre deux fois le personnage d'Orphée : une première fois tandis qu'il fait la cour à un jeune homme et une deuxième fois lorsqu'il gît, frappé par deux bacchantes. L'intention didactique du texte et de son illustration est la condamnation du vice de l'homosexualité. Ici, la mise à mort d'Orphée est une punition méritée et non pas, comme dans le texte de Poliziano, une punition démesurée qui s'acharne sur le héros tragique. Panofsky insiste sur la distance qui sépare la composition compliquée de l'illustration de la « puissance de tragédie classique du dessin de Dürer », en soulignant la valeur de la nudité qui « dévoile non seulement la nature du corps humain, mais aussi la nature des pulsions humaines : en dépouillant l'homme de son "costume", elle le libère du manteau protecteur des conventions »³².

Cette phrase développe les idées de Warburg dans un sens plus explicitement freudien : l'effet subversif du retour du nu antique dans *La Mort d'Orphée* de Dürer serait dû à la figuration de pulsions féminines sadiques qui étaient censurées, refoulées par les conventions sociales. Bien que cette clarification soit un peu rapide et réductrice dans le contexte de sa monographie, l'argumentation de Panofsky a pour nous une valeur spécifique, puisqu'elle nous permet d'enrichir ultérieurement l'argumentation de Warburg de la façon suivante : Mantegna, le graveur anonyme et Dürer, se seraient trouvés confrontés à une façon insatisfaisante de représenter l'épreuve tragique subie par Orphée, exemplifiée par l'*Ovide moralisé* de Bruges. L'élaboration et la transformation radicale du schéma iconographique traditionnel et de l'interprétation qu'il véhicule s'accomplissent à travers la reprise d'une formule gestuelle antique. Selon Warburg, le retour de cette formule serait en mesure de devenir une forme « pathétiquement intensifiée » car, comme Nietzsche, il semble reconnaître aux Grecs à la fois une proximité avec une forme d'affectivité archaïque et une première mise à distance de cette même affectivité dans le théâtre tragique³³. Comme Freud, dont il connaissait quelques travaux³⁴, il semble également croire que l'affectivité la plus civilisée prend appui sur une strate pulsionnelle archaïque qui demeure toujours en instance de retour. Dans l'art occidental la *Pathosformel*, d'origine grecque serait donc un agent d'intensification parce qu'elle est une forme capable de remettre en jeu la tension originelle, et toujours active, entre l'archaïsme pulsionnel et sa mise en forme dans le rite et dans l'iconographie.

À propos de cet aspect décisif de la théorie warburgienne, Salvatore Settis a suggéré de situer la *Pathosformel* entre l'*ethos* et le *pathos*. L'*ethos* étant l'ensemble des mécanismes de contrôle de soi que les individus d'une société partagent pour les avoir intériorisés dès la première enfance ; le *pathos* est ce qui échappe à cette

32. *Ibid.* : 62.

33. Sur Warburg et Nietzsche, voir le texte du séminaire sur Jacob Burckhardt, et l'analyse de G. Didi-Huberman, « Sismographies du temps... », *op. cit.*, 1999.

34. En l'absence d'études spécifiques, nous ne savons pas exactement ce que Warburg avait lu de Freud. Sûrement *Totem et Tabou* (1913) qu'il regrette de ne pas avoir à portée de la main lors de la préparation de sa conférence sur le rituel du serpent. Cf. les « Notes inédites... », publiées par P.-A. Michaud en annexe à son livre, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1998 : 266.



Fig. 8 Daniel Hopfer, *Moresque burlesque*, ca 1530 (Hanover, NH, Dartmouth College)



Fig. 9 Antonio Pollaiuolo, *Danseurs*, fresque d'Arcetri, Villa Galletti, Florence



Fig. 10 Aby Warburg, Planche 57 de l'Atlas Mnemosyne

instance de contrôle³⁵. Les individus le perçoivent comme une épreuve de perte de soi. Les rites auxquels les formules gestuelles pathétiques sont toujours liées ont affaire à une instance de contrôle des affects qu'il faut constamment renouveler car l'affectivité qu'ils essaient de mettre en forme n'a pu être intériorisée, n'a pu devenir *ethos*. Comme Giorgio Agamben l'a si bien montré, la *Pathosformel* grecque n'est pas une formule archétype a-historique³⁶. C'est, au contraire, une tentative de solution, voire de thérapie de la « schizophrénie de l'homme occidental »³⁷ qui s'est produite à un moment déterminé de son histoire et que son histoire n'a pas cessé de reformuler. La *Pathosformel* est la mise en forme d'une situation existentielle qui se mesure à la limite de la condition humaine telle qu'elle est conçue en Occident, elle présente la figuration plastique, textuelle ou performative d'une *épreuve* et propose une modalité de la compréhension du « destin », que les Grecs appelaient *pathei matos* : une sorte de travail du deuil étendu à l'intelligibilité du monde.

Ce que Warburg semble vouloir dire avec son étude de *La Mort d'Orphée* de Dürer est que le retour de la *Pathosformel* antique à la Renaissance correspond à un moment particulièrement intense de la prise en compte de la condition tragique de l'homme occidental³⁸. L'autre élément décisif est que dans la culture occidentale post-grecque les moments de prise en compte de la condition tragique se manifestent sous la forme du *nachleben*, à savoir, comme le dit Agamben, de la *vie posthume* de la civilisation païenne, de ses formules gestuelles et de ses rites. Dans cette perspective, les formes les plus « hautes » de l'élaboration des mythes antiques (celles empruntées par Poliziano et par Dürer) peuvent rencontrer les survivances folkloriques païennes (celles de la *moresca* carnavalesque du cœur des bacchantes). L'intensification pathétique, dont ces formes se chargent, trouve son origine dans la co-présence de valeurs opposées : la cruauté et la jouissance des bacchantes, leur domination sur le héros masculin, le sacrifice de celui-ci, sa souffrance, son inversion sexuelle, la punition démesurée qu'il subit, son effet cathartique. Le développement de l'argumentation composée par Warburg autour du dessin de Dürer montre comment la reprise d'un geste antique peut « faire revenir » quelque chose qui était éloigné dans le temps, mais qui était demeuré toujours présent. L'orchestration du dialogue entre le théâtre et les survivances folkloriques, que le spectacle de cour capte et transforme, nous a permis de saisir un moment important de la mise en forme de ce « quelque chose » que

35. Cf. Salvatore Settis, « Pathos und Ethos... », *Vorträge aus dem Warburg-Haus...*, vol. I, *op. cit.*, 1997.

36. Giorgio Agamben, « Aby Warburg e la scienza senza nome », *Aut-aut*, 1984, 199-200 : 51-66, trad. fr. par Marco dell'Omodarme in Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998 : 9-43.

37. Giorgio Agamben reprend ici les mots employés par Warburg dans une note de son journal (3 avril 1929) publiée par E. H. Gombrich, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1986 : 303 : « Souvent, il me vient à l'esprit que, en tant que psycho-historien, je cherche à établir la schizophrénie de la civilisation occidentale à partir de ses images par un réflexe autobiographique : la nymphe extatique (maniaque) d'un côté, et le dieu fluvial mélancolique (dépressif) de l'autre », trad. fr. par P.-A. Michaud, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, 1998 : 234.

38. Au sujet de la découverte du *Laocoon* en 1506 : « On ne fit que trouver ce qu'on avait depuis longtemps cherché, et donc déjà trouvé, dans l'Antiquité : la forme stylisée en sublime tragique, susceptible d'exprimer des valeurs-limite de l'expression mimique et physiognomique » (A. Warburg, « Dürer... », in *Essais florentins...*, *op. cit.*, 1990 : 164).

Warburg nommait « la conception de la vie » de l'homme de la Renaissance. Nous avons constaté que cette formulation est une re-formulation puisqu'elle passe par la reprise moderne d'une formule gestuelle et d'un récit mythique inventé par les Grecs et « moralisé » par le Moyen Âge chrétien. Cette re-formulation a pu devenir une *forme intermédiaire* dans la *Favola d'Orfeo* du Poliziano en se greffant sur la survivance du rite du carnaval dont elle épouse savamment la forme.

Après la période d'intense retour de la forme tragique « à la grecque » de la fin du Quattrocento, époque que Warburg considérait comme exemplaire du *nachleben* de l'antique, la *Pathosformel* n'a pas cessé de resurgir, bien que sous des formes différentes.

Nous allons essayer de le montrer en composant un ensemble de textes et d'images reliés dans un réseau comparable à celui de « la mort d'Orphée ». Il s'agit de « la mort de Clorinde », un épisode de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1581), poème épique qui a engendré un nombre important de tableaux, de gravures, de pièces de théâtre et de ballets³⁹. Comme la *moresca*, la *Jérusalem délivrée* est une version du combat entre les chrétiens et les Maures. L'énorme succès populaire de ce poème sophistiqué est lié à son rapport avec des formes ritualisées du récit mythique des croisades comme les *maggi*, une fête encore aujourd'hui vivante dans le nord et dans le centre de l'Italie et sous une forme différente en Espagne, en Corse et en Amérique latine⁴⁰. L'épisode de la mort de Clorinde raconte comment le héros chrétien, Tancredi, tue dans un duel son aimée, la guerrière musulmane Clorinde, qu'il a prise pour un homme puisqu'elle était cachée sous une armure anonyme. Comme les interprètes du poème n'ont pas manqué de le souligner, il s'agit d'un épisode qui correspond au plus parfait des schémas de la tragédie réussie selon Aristote : celui qui associe dans un seul moment critique la péripétie, l'agnition, et le pathos (l'effet violent provoqué par un assassinat sur la scène). *L'amartia* de Tancredi, son erreur dans l'identification de l'ennemi, est la matrice de l'ambiguïté de l'épisode et de la superposition paradoxale de valeurs opposées qui caractérise le duel. Il faudrait analyser dans le détail l'ensemble du récit avec ses prémisses et ses conséquences⁴¹ ; nous nous limitons ici à rappeler comment, une fois abandonnées les règles courtoises du combat chevaleresque, le duel dégénère en un affrontement bestial où les figures de la pulsion érotique se mélangent à celle de l'élan destructeur le plus

39. Cf. *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, Giovanni Careri, ed., Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999, et Giovanni Careri, *Gestes d'amour et de guerre : le Tasse aux origines de l'image-affect*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, à paraître.

40. Sur les relations entre les *maggi* et la *moresca*, voir Gian Paolo Borghi, Romolo Fiori & Giorgio Vezzani, « La moresca e il maggio drammatico : appunti e documenti », in R. Lorenzetti, *La Moresca...*, *op. cit.*, 1991 ; Roberto Lorenzetti, « La moresca, permanence et variations d'un rituel européen », in *Moresca images et mémoire...*, *op. cit.*, 1998 ; Giorgio Vezzani, « Théâtre populaire en Italie : il maggio drammatico », in *ibid.*

41. J'ai proposé une première lecture de l'épisode dans « Tancredi et Clorinde : surprise, pressentiment, répétition », in *La Surprise. Actes du 6^e colloque du Cicada ; textes réunis par Bertrand Rougé*, Pau, Presses universitaires de Pau (« Publications de l'Université »), 1998. Je prépare actuellement une lecture plus articulée pour mon livre, *Gestes d'amour et de guerre...*, *op. cit.*, à paraître. Une autre lecture « aristotélicienne » du combat a été proposée par Stefano La Via, « Le combat retrouvé. Les "passions contraintes" du "divin Tasse" dans la représentation musicale de Monteverdi », in *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie...*, *op. cit.*, 1999 : 109 sq. et n. 39.

extrême, jusqu'à la « reconnaissance » de l'identité de Clorinde qui révèle à Tancredi la disjonction tragique entre son désir d'amoureux et son destin d'homicide. Ce moment correspond à la conversion religieuse de l'héroïne : Tancredi découvre son visage alors qu'il se prépare à lui administrer le baptême qu'elle lui a demandé.

Le héros est alors engagé dans l'épreuve tragique : il ne peut accorder son passé d'amoureux avec son présent d'homicide et d'administrateur du sacrement. Une formulation figurative de cette lacération soudaine du temps, qui est consubstantielle à cette épreuve, est à la base de la composition du tableau de Domenico Tintoretto (1602) (Fig. 13)⁴². Il est construit à partir d'un principe de « crase visuelle »⁴³ qui se manifeste dans la rencontre de deux ellipses : une ellipse dynamique renfermée entre l'élan homicide de Tancredi et le don du baptême, et une ellipse statique renfermée dans la superposition, chez Clorinde, de la posture de la mort violente avec celle de la conversion. L'extraordinaire raccourci condense dans la figure de Tancredi celui qui donne la mort et celui qui donne la vie, l'assassin, l'amant et le témoin malheureux de l'effet fatal de sa propre action. La condensation de plusieurs formules iconographiques dans la figure de Clorinde fait de l'héroïne *une figure composite* : le guerrier mort en bataille, la femme violée, la convertie et la martyre chrétienne. Dans le tableau, l'image du combat et du viol se fond dans l'image du baptême. Le poète décrit Clorinde blessée comme « la vierge transpercée », soulignant ainsi l'ambiguïté du combat. La complexe condensation des figures dans le tableau pousse plus loin encore le seuil de cette ambiguïté. Mais la construction du dialogue entre l'image et le poème s'enrichit ultérieurement si nous introduisons le point de vue de la *Pathosformel*. Pour en rendre compte, nous allons nous arrêter sur les vers qui décrivent la dernière blessure subie par Clorinde :

« *Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e'l sangue avido beve ;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve
l'empie d'un caldo fiume.* »

« Il touche son beau sein de la pointe de son fer, / qui s'y plonge et boit avidement son sang ; / et la précieuse étoffe, brodée d'or, /qui enveloppait ses seins d'une caresse légère, / est inondée par un flot tiède. »⁴⁴

Nous pouvons considérer ces vers comme la réécriture d'un passage de *L'Italie délivrée par les Goths* de Trissino (1547), poème épique dans lequel Turrismunde tue Nicandra sans le vouloir :

« *Deliberossi far la sua vendetta
e pose in resta una possente lancia
e gli percosse acerbamente il petto
sotto la poppa manca e trapassollo
onde la stese moribunda al piano.* »

« Il décida d'accomplir sa vengeance dressa sa lance puissante et lui toucha le sein sous la mamelle gauche et le transperça en la faisant tomber mourante au sol. »

42. Cf. S. Marinelli, *Tancredi battezza Clorinda*, in *Tasso e le arti figurative*, a cura di Andrea Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa, 1985 : 247-248 ; Carolyn Wilson, « Domenico Tintoretto's *Tancredi Baptizing Clorinda* : A Closer Look », *Venezia Cinquecento* (Rome), 1993, 6 : 121-138.

43. Crase, du grec *krasis*, « mixture » : indique en grammaire l'opération qui unit deux termes de façon si intime que l'on ne perçoit qu'un seul son.

44. *Jérusalem délivrée...*, *op. cit.*, 1999 : XII, 65, 66.

Ces vers peuvent jouer dans l'argumentation le même rôle de repoussoir que la gravure de Bruges dans l'analyse de Panofsky du dessin de Dürer : il s'agit d'une formulation insuffisamment pathétique que le poète peut intensifier en introduisant une antique formule du pathos. Et en effet le Tasse a réutilisé et condensé dans sa blessure trois blessures de l'*Énéide* de Virgile. L'épée qui « boit avidement le sang » provient de la mort de Camille dans le onzième livre, la précieuse étoffe brodée d'or et tachée de sang vient de la mort de Lausus dans le dixième livre et le « fleuve tiède » de la mort de Sulmon dans le neuvième livre. Ces trois blessures virgiliennes ont en commun une forte dimension tactile et visuelle ainsi que l'insistance sur l'acte de blesser conçu comme une forme de pénétration. La résurgence des blessures de Camille et de Lausus transporte dans la blessure de Clorinde le souvenir de deux célèbres victimes d'une violence masculine déchaînée et bestiale : la belle vierge et le jeune garçon, victimes particulièrement pathétiques non seulement par leur faiblesse mais aussi par leur attirante beauté. Après avoir tué Lausus, Enée fait interrompre la bataille pour lui donner des funérailles solennelles, comme si, par ce rituel, il voulait revenir à une forme civilisée de guerre après avoir cédé à un élan agressif excessif. Dans le poème du Tasse, le baptême de Clorinde joue un rôle civilisateur comparable aux funérailles de Lausus, en transformant la mort de l'héroïne musulmane en une forme singulière de martyre chrétien. Dans les deux cas l'expérience douloureuse de la mort violente est convertie par le rite en une « belle mort » : « mort mémorable du jeune et courageux guerrier » pour Lausus, « mort joyeuse de la femme convertie et sauvée » pour Clorinde.

En poursuivant notre expérimentation nous pouvons considérer le tableau comme l'élaboration d'une gravure de Augustin Carrache (Fig. 11) réalisée en 1590, à partir d'un dessin de Bernardo Castello. Dans la construction de notre argumentation la gravure occupe la même position que les vers de Trissino : une forme insatisfaisante que le peintre intensifie en réutilisant une formule gestuelle pathétique antique : celle du *Galatée mourant* du musée archéologique de Venise⁴⁵ (Fig. 12). Comme le *Galatée*, la Clorinde de Domenico Tintoretto n'est ni tout à fait vivante ni tout à fait morte. La jambe gauche semble encore tendue, mais elle pourrait aussi être simplement posée sur une aspérité du terrain. Le sang coule encore de la blessure, les yeux sont ouverts, mais la couleur du visage est livide. La présence à la fois de la vie et de la mort est l'une des caractéristiques majeures du *Galatée* dont la tête abandonnée contraste avec la tension musculaire du corps. Domenico Tintoretto a transposé dans la posture de Clorinde l'ambiguïté du *Galatée*, en la traduisant dans le langage chrétien de l'extase à travers l'intégration d'une troisième formule gestuelle : celle de la conversion de saint Paul, telle qu'elle apparaît, par exemple, dans la *Conversion de saint Paul* de Jacopo Tintoretto ou dans celle de Francesco Salviati. La posture de conversion soudaine

45. L'association de la figure de Clorinde à celle du *Galatée mourant* du Musée archéologique de Venise est due à Carolyn Wilson, « Domenico Tintoretto's *Tancredi Baptizing Clorinda* : A Closer Look... », *Venezia Cinquecento...*, op. cit., 1993. Je remercie Anna Vivante de m'avoir autorisé à reproduire sa photographie « tintorettesque » du *Galatée* de Venise.



Fig. 11 Agostino Carracci, d'après Bernardo Castello, *Baptême de Clorinde*
(in Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, Genova, Guastavini, 1590)

Pages suivantes : Fig. 12 Galatée mourant
(sculpture hellénistique du Musée archéologique, Venise)
Fig. 13 Domenico Tintoretto, *Baptême de Clorinde*, ca 1602
(Houston, Museum of Fine Arts, Samuel H. Kress Collection)





en réponse à une manifestation divine puissante et inattendue est particulièrement adaptée à la représentation de la soudaine conversion de Clorinde. Celle de Saul, est, par ailleurs, la formule iconographique typique de la « conversion de l'ennemi », comme pour Clorinde⁴⁶. Dans les vers du Tasse, et de façon plus explicite dans le tableau de Domenico Tintoretto, le baptême devient le transit à travers la mort décrit par saint Paul comme une participation à la mort et à la résurrection du Christ. Le passage entre le rouge sombre et l'argent éclatant renforce le sens sacrificiel de la scène. L'abandon de Clorinde ouvre pourtant une autre forme d'ambiguïté : la guerrière est allongée sous son ennemi-amant dans une posture érotique troublante qui rappelle la « vierge transpercée » du poème. La présence de l'image du viol à l'intérieur de celle du baptême est symptomatique d'une interprétation radicale qui ne cache ni la violence du « retour à l'ordre » dont Clorinde a été l'objet, ni la dimension sadique de la scène. Le chevalier qui ne connaît pas la peur est transformé en « femme », la musulmane devient chrétienne et celle qui ne voulait pas aimer est maintenant amoureuse de Dieu ainsi que de celui qui l'a mortellement blessée. L'administration du sacrement convertit l'agression en don de salut éternel et achève ce retour à l'ordre, aussi radical que soudain.

La reprise de la figure du *Galate* mourant transporte dans le tableau de Domenico Tintoretto l'image troublante d'une violence sensuelle, d'une posture qui exprime à la fois la souffrance et la jouissance. Transformée par le sacrement du baptême, et reformulée à travers son montage avec la figure de la conversion de saint Paul, la formule pathétique antique devient une forme positive d'intense contact avec le divin, sans perdre pour autant son ambiguïté.

Nous avons constaté que l'un des « ponts » qui relie le poème et le tableau consiste en la gestualité ritualisée du baptême, une configuration susceptible de réactiver chez le lecteur et le spectateur le souvenir de l'expérience sacramentelle du salut, bien qu'il s'agisse d'un rite représenté et non pas d'une action rituelle proprement dite. Par ailleurs, la présence de la figure de saint Paul dans le montage qui compose la posture de Clorinde renforce la valeur de « conversion » du sacrement et sa signification de mort et renaissance, un motif auquel la figure du saint était fortement liée dans des contextes rituels réguliers, contrôlés par l'Église, mais aussi dans des contextes moins réguliers, comme celui des « *tarantolati* » des Pouilles dont saint Paul est le patron⁴⁷. Par rapport à la mort sans rédemption d'Orphée, la mort de Clorinde peut être considérée comme une transformation radicale. Il faut cependant rappeler que Tancredi semble vouloir résister à la solution rédemptrice et demeurer dans une condition tragique « à la grecque ».

46. Je remercie Daniel Arasse d'avoir attiré mon attention sur cet aspect de la conversion de Clorinde lors d'un séminaire commun du Centre d'histoire et théorie des arts de l'EHESS de Paris en 1998.

47. Cf. Paul Vandembroeck, *Vols d'âmes...*, op. cit., 1997 : chap. 6 : « La chute. St Paul patron de la taranta » ; Vittorio Macchioro, *Orfismo e paolinismo*, Montevarchi, Casa editrice cultura moderna, 1922 ; G. Di Mitri, « Le radici orfiche e l'innesto paolino sul tronco del tarantismo. Ipotesi e indizi per un'archeologia del sapere », in *Scritti di storia pugliese in onore di Feliciano Argentina*, ed. Michele Paone, Galatina, Editrice Salentina, 1996, I : 11-18.

« *Vivro' fra i miei tormenti e le mie cure,
mie giuste furie, forsennato, errante ;
paventaro' l'ombre solinghe e scure
che 'l primo error mi recheranno innante,
e del sol che scopri' le mie sventure,
a schivo ed in orrore avro' sembante.*

*Temero' me medesimo ; e da me stesso
sempre fuggendo, avro' me sempre appresso. »*

« Je vivrai avec mes tourments, mes angoisses,
mes justes furies, forcené, vagabond ;
dans l'effroi de la solitude et des ténèbres
qui me représenteront ma première erreur,
et j'aurai en horreur et en exécration l'image
du soleil qui m'a révélé mes malheurs.
J'aurais peur de moi-même ; et me fuyant
toujours je serais toujours poursuivi de moi-
même. »⁴⁸

Face à cette attitude, Pierre l'Ermitte essaie, par un long sermon, de convaincre Tancrède à se repentir de sa véritable faute – avoir aimé une infidèle –, déplaçant ainsi sur le désir le poids de son erreur tragique « à l'antique » : ne pas l'avoir reconnue. Le « réseau mort de Clorinde » fait donc émerger une forte tension entre une forme tragique chrétienne, fondée sur les notions de péché et de rédemption et une forme tragique « à la grecque ». La démesure « à l'antique » entre la punition de Tancrède et son erreur est en effet en partie comblée par une deuxième « erreur » : l'élan fatal de sa pulsion érotique qui trouve sa manifestation ambiguë dans le combat. Cette correction chrétienne de la forme tragique implique un déplacement significatif de l'obscur source du destin tragique. De la volonté des dieux inexplicable, mystérieuse et extérieure, elle se déplace dans une source affective intérieure, elle aussi mystérieuse et inexplicable⁴⁹.

La confrontation entre *La Mort de Clorinde* et *La Mort d'Orphée* nous permet donc d'amorcer une réflexion sur la christianisation de la forme tragique à l'époque de la contre-réforme. Du point de vue de Warburg, on pourrait la décrire comme un nouvelle forme de travestissement chrétien des formules pathétiques antiques retournées par les auteurs de la Renaissance, phénomène, par certains aspects, comparable à l'antiquité du Moyen Âge chrétien par rapport à l'Antiquité classique. Cependant, comme nous avons essayé de le montrer, la résurgence des formules textuelles et figuratives antiques engendre dans le cas de la mort de Clorinde une forme d'intensification comparable à celle de la mort d'Orphée. La reprise de la figure du *Galatée mourant* et des blessures virgiliennes charge d'ambiguïté et le texte et le tableau. Elle permet le retour d'une formulation gestuelle de la souffrance qui entre en tension avec les gestes du rite chrétien du baptême et fait surgir l'image des survivances folkloriques des rites païens d'origine achaique qui se sont reconstitués autour de la figure de la conversion de saint Paul.

On pourrait nous objecter, à juste titre, que la relation à l'action rituelle est dans ce deuxième cas moins directe que dans le premier, puisqu'elle repose uniquement sur une représentation du rite et non pas sur une action réellement exécutée. D'autre part, le tableau de Domenico Tintoretto n'est pas un tableau d'église ni un objet rituel au sens propre. Cependant la figuration du rite a été si profondément modifiée dans sa forme, que le tableau ne peut être interprété que comme un « discours en peinture » sur le rite du baptême et sur la conversion. Ce

48. *Jérusalem délivrée...*, op. cit., 1999 : XII, 77.

49. Cf. Giorgio Bàrberi Squarotti, « Il tragico tassiano », in *Torquato Tasso e l'Università*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997 : 3-31 ; Paola Mastrocola, « Tasso e la teoria della tragedia », in *ibid.* : 279-288.

« discours » comporte un allusion indirecte à l'intensification de l'expérience mystique des femmes, caractéristique de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, et plus particulièrement à la participation des sens et de l'imagination dans le rapport à l'action de grâce⁵⁰. Étant intégrée dans une fiction littéraire, en dehors des règles plus strictes de la peinture d'église, la représentation du rite dans *Le Baptême de Clorinde* a été l'occasion pour le peintre de faire apparaître à la limite du figurable l'ambiguïté du désir engagé dans la relation au divin. Agent involontaire de l'action de grâce, Tancrède ne se satisfait pas de ce rôle, comme cela arrive dans d'autres tableaux sur le même sujet⁵¹; son déséquilibre et sa chute imminente figurent la tension non résolue entre le « tragique chrétien », déterminé par la figure de la conversion, et la survivance du « tragique à la grecque », tel que la première Renaissance l'avait redécouvert.

À côté d'interprétations, radicales, élitaires et néanmoins significatives, comme *Le Baptême de Clorinde* de Domenico Tintoretto⁵², la *Jérusalem délivrée* du Tasse a été aussi à l'origine d'un certain nombre de spectacles, et notamment de ballets de cour, qui permettent d'affronter plus directement la question de la *forme intermédiaire* puisqu'ils ont tous les caractères d'une action ritualisée. Nous allons nous arrêter sur *La Délivrance de Renault*, ballet dansé par Louis XIII en 1617⁵³. Dans cette pièce, la dialectique entre l'allégorie morale et la satire joue un rôle déterminant non seulement par la présence d'éléments burlesques entremêlés à des composantes dramatiques et allégoriques, mais aussi par l'ambiguïté carnavalesque qui caractérise le spectacle. Le ballet burlesque proprement dit ne s'est développé pleinement que pendant la décennie suivante et, en particulier, entre 1624 et 1627⁵⁴. Mark Franko a mis en relief la portée subtilement subversive de ce genre de spectacle, souvent parodique, par rapport aux productions commanditées par Richelieu. Les traits dominants du ballet burlesque sont la forme ouverte, inaccomplie, anti-allégorique, proche du non-sens et de la gestion carnavalesque du mouvement du corps du danseur et de ses costumes. *La Délivrance de Renault*, ballet commandité par le roi, est, par contre, caractérisé par une forme dramatique assez bien construite, une importante composante allégorique et par des figures de danse assez conventionnelles. Cependant, bien que sous une forme atténuée, le burlesque et l'ambiguïté carnavalesque non seulement demeurent, mais sont l'objet d'une élaboration particulièrement intéressante, liée à la présence du corps du roi sur la scène du ballet. En effet, alors que la représenta-

50. Cf. Jacques Le Brun, « Rêves des religieuses. Le désir, la mort et le temps », *Revue des Sciences humaines*, 1988, 211 : 27 sq. ; G. Careri, *Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990 : chap. II.

51. Cf. par exemple *Le Baptême de Clorinde* d'Ambroise Dubois (1600) au Musée national du château de Fontainebleau et *Le Baptême de Clorinde* de Sisto Badalocchio (1601) de la Galleria Estense de Parme.

52. J'analyse un certain nombre de ces tableaux dans *Gestes d'amour et de guerre...*, à paraître.

53. Cf. P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri II à Louis XIV (1581-1652)*, Paris, 1868-1870 ; repr. Genève, Slatkine, 1968, II : 100-135, ballet dit de *La Délivrance de Renault* (livret d'Estienne Durand) bien que le livret original s'intitule *Discours au vray du Ballet dansé par le Roy, le dimanche XXIX jour de janvier...*, À Paris, par Pierre Ballard imprimeur.

54. Mark Franko, *Danse as Text Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 : 63 sq.

tion du « corps politique » du roi par l'écrit et par l'image se fonde sur l'absence de son corps naturel, dans le ballet le corps politique du roi et son corps naturel se trouvent exceptionnellement réunis⁵⁵. L'épisode auquel le ballet se réfère raconte comment deux émissaires de Godefroy, le chef de l'armée chrétienne qui assiège Jérusalem, arrivent à délivrer Renaud que la magicienne musulmane Armide avait transporté sur son île pour jouir avec lui des plaisirs de l'amour. À la fin de *La Délivrance de Renault*, Louis XIII danse le rôle de Godefroy ; son corps naturel et son corps politique se trouvent associés en une seule entité. Si l'on considère l'ensemble du ballet, il faut cependant tenir compte du fait que le roi danse aussi le rôle d'un démon du feu au service d'Armide. Sa personne est donc partagée entre deux personnages, prise dans un jeu qui fait apparaître un image royale double et ambiguë. Selon la terminologie de Blaise Pascal, réélaborée par Louis Marin et réutilisée à son tour par Mark Franko, la figure du roi en *démon du feu* n'est pas une représentation de son pouvoir mais une figure énergétique non codifiée de sa *force* : à savoir de quelque chose qui d'ordinaire est « mis en réserve » dans les signes du pouvoir⁵⁶.

D'après la lecture pascalienne de Louis Marin il ne faut pas penser le pouvoir royal comme une entité préexistante que les représentations ne feraient que reproduire par l'écrit ou par l'image. Le pouvoir est représentation, il n'existe qu'à travers l'efficace de ses signes. Pour Pascal, l'idée de la préexistence du pouvoir par rapport à sa représentation relève de la croyance en une fable, une sorte de mythe fondateur qui raconte un affrontement violent et généralisé dans lequel le plus fort (le roi) a triomphé. Le monarque se présente comme ayant renoncé à user de cette *force* absolue. Les statues équestres, les grandes fresques, les médailles, les écrits historiques, les grands aménagements urbanistiques sont les signes qui représentent le *pouvoir* du roi en remplaçant sa *force*. La représentation est donc pour Marin l'opération qui met la *force* « en réserve » dans les signes, en transformant *la force* en *pouvoir*, lequel n'est que la manifestation de la capacité de l'usage légitime de la force exprimé en forme symbolique. Le roi peut ainsi limiter l'usage effectif de la force aux situations les plus extrêmes, confiant dans le pouvoir de la représentation pour maintenir et étendre son autorité. Selon Franko, le ballet de cour serait donc une exception notable à travers laquelle les figures de la *force* (agressive et érotique) du roi se manifestent parfois en tant que telles. Cela particulièrement dans certains ballets dansés par Louis XIV qui a assumé, entre autres, les rôles d'une furie et d'une coquette⁵⁷.

55. Mark Franko « The King Cross-Dressed : Power and Force in Royal Ballets », in Sara Melzer & Karthryn Norberg, eds, *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth Century France*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996 : 64-84. Louis Marin, *Le Portait du roi*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, et « Discours du pouvoir / pouvoir du discours : commentaires pascaliens », in *Discours Pouvoirs*, textes réunis par Ross Chambers, Ann Arbor, MI, Michigan Romance Studies, 1982 (réédité in *Pascal et Port-Royal*, Paris, PUF-Collège international de philosophie, 1997).

56. Cf. Mark Franko, « La théâtralité de Louis XIII et Louis XIV dans leurs rôles travestis dans les ballets de cour du XVII^e siècle », contribution au colloque Molière : du masque au caractère, organisé par le Centre de recherches Cultures et civilisations du XVII^e siècle européen, Université de Bourgogne, Dijon, 20 mars 1999.

57. M. Franko, « The King Cross-Dressed... », in Sara Melzer & Karthryn Norberg eds, *From the Royal to the Republican Body...*, op. cit., 1996.

Avec *La Délivrance de Renault* nous avons plutôt affaire à un objet complexe dans lequel *l'exhibition de la force et la représentation du pouvoir* se côtoient. En reprenant une notion utilisée par Le Tasse dans l'*Allégorie du poème*⁵⁸ on pourrait dire que la figure du démon du feu qui présente la *force* du roi relève de son *irascibilité*, à savoir d'un potentiel affectif indifférencié et non encore soumis à un contrôle. La maîtrise de cette force est mise en forme par le passage du rôle de démon du feu au rôle de Godefroy, par lequel s'affirme la renonciation au plaisir et au déploiement de l'agressivité. Elle correspond à la mise en réserve de la force du désir qui permet le retour à l'ordre symbolique de la représentation du pouvoir.

Le ballet de *La Délivrance de Renault* est porteur d'intentions de propagande politique mais il est aussi chargé de motivations moins explicites, non moins fondamentales, liées à sa dimension carnavalesque et à la mémoire rituelle séculaire qui lui est associée. Il est donc pris dans une double actualité : une actualité politique, à laquelle il fait allusion à travers l'allégorie, et une actualité « anthropologique » liée au carnaval, période durant laquelle le ballet a été dansé. Cela implique la coexistence d'une temporalité carnavalesque, réglée par la régénération cyclique des énergies naturelles et humaines, avec une temporalité historique immobile, réglée par l'impératif politique de confirmer l'ordre établi (la référence aux événements contemporains n'étant que l'affirmation exemplaire de la capacité royale de rétablir l'ordre dans une temporalité figée, imperméable aux changements).

La signification politique du ballet a été considérée comme l'élément dominant par Margaret McGowan ; elle a interprété ce spectacle comme une annonce de la prise de pouvoir du jeune roi⁵⁹, de la disgrâce de la reine Mère et de son « ministre », le favori Concino Concini. L'entrée qui clôt le ballet, avec Louis-Godefroy placé au sommet d'une pyramide (Fig. 14) et adoré par ses courtisans, laisse peu de doute quant à la signification politique du sujet, choisi par le roi lui-même. Sans doute Louis XIII a-t-il voulu signifier à la reine Mère et à son favori sa détermination et adresser un message de fermeté au parti des Grands et aux protestants du sud du pays. La distribution des rôles confirme cette lecture « politique », puisque le personnage de Renaud a été dansé par de Luynes, gentilhomme favori du roi, très actif dans l'assassinat de Concini dont il obtiendra les biens et les fonctions.

Margaret McGowan a, d'autre part, insisté sur le fait que le jeune héros du ballet se soustrait au pouvoir d'une femme (Armide), tout comme le jeune roi se prépare à se soustraire au pouvoir de sa mère. La part importante prise par la ridiculisation de la perte des pouvoirs magiques d'Armide a aussi été interprétée dans ce sens. Cette lecture, centrée sur l'analyse du contenu narratif du ballet et sur le rapport à l'actualité politique immédiate, ne doit cependant pas faire oublier

58. Placée à l'ouverture du poème l'*Allégorie* est un bref texte qui décrit le poème comme un corps humain formé et composé de différents membres et puissances qui sont incarnés par les divers personnages. Le rôle de la tête, qui signifie la puissance supérieure de l'intellect, est attribué à Godefroy. Le rôle de la main, qui signifie une puissance inférieure, mais nécessaire à la réussite de l'entreprise est nommée « puissance irascible ». Elle est interprétée par Renaud. Cf. André Rochon, « Les pièges de l'érotisme dans la Jérusalem délivrée », in *Au Pays d'Éros. Littérature et érotisme en Italie, de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1986 ; G. Careri, « Le retour du geste antique : amour et honneur à la fin de la Renaissance », in G. Careri, ed., *La Jérusalem délivrée... op. cit.*, 1999 : n. 39.

59. Margaret McGowan, *L'Art du ballet de cour (1581-1643)*, Paris, Éditions du CNRS, 1964 : 101,



Fig. 14 Ballet de la délivrance de Renaud : Dernière entrée
Le roi accompagné de ses douze seigneurs
(Bibliothèque nationale de France)



Fig. 15 La montagne des démons,
le roi et les douze démons (BNF)



Fig. 16 Renaud découvrant le reflet de son visage dans l'écu,
arrache la chaîne qui le liait et rejoint ses sompagnons (BNF)



Fig. 17 1. Le roi en démon du feu ; 2. M. de Luynes... faisant Renaud; 3. Le Chevalier de Vendôme...., le démon des eaux ; 4. M. de Menpoullan en esprit de l'air (BNF)



Fig. 18 Bibliothèque nationale de France



Fig. 19 Le grand ballet final (BNF)



Fig. 20 Six monstres d'Armide
vaincus par les défenseurs de Renaud (BNF)



Fig. 21 Armide et ses démons (BNF)



Fig. 22 Tortues, limaçons, écrevisses dont surgissent les démons d'Armide (BNF)

l'importance de la danse elle-même (avec toutes ses composantes) et de l'actualité « carnavalesque » du ballet⁶⁰.

Elle décrit le ballet de *La Délivrance de Renaud* en le divisant en cinq scènes principales selon les changements du décor. Elle se fonde sur le *libretto* d'Estienne Durand et sur les cinq gravures d'auteur anonyme qui l'illustrent. La première scène (Fig. 15) représente une montagne percée de grottes dans lesquelles Renaud et les démons d'Armide se reposent. Le roi incarne le démon du feu, ses gentilshommes sont les démons de l'eau, de l'air, de la chasse, des fous, du jeu, des avareux, des villageoises, des Maures, de la guerre, et de la vanité. Certains d'entre eux sont les personnifications des défauts moraux d'Armide ou des effets néfastes des vices qu'elle incarne, d'autres personnifient les éléments naturels qu'elle manipule grâce à sa magie. Ces démons, récite le *libretto*, devaient remplacer Armide auprès de Renaud « avec charge de lui faire passer le temps en tous les délices imaginables ». Le roi et ses gentilshommes sont donc tout d'abord associés à la fois aux pouvoirs d'Armide et à l'état de captivité et de féminisation de Renaud⁶¹. La périπέtie dramatique du ballet (Renaud se voit dans le miroir, déchire ses habits et suit les chevaliers qui sont venus le délivrer, Fig. 16) comme aussi sa conclusion (le retour du héros dans les rangs des chevaliers qui entourent Godefroy) affirment la victoire de la vertu et de la masculinité sur la féminité et sur le vice, mais, comme l'a souligné Franko, les deux rôles joués par le roi ne sont pas indépendants⁶². Selon le modèle que nous avons exposé, le roi-Godefroy capte l'énergie ou la *force* qui le caractérisent en tant que démon du feu.

La continuité entre le roi-démon et le roi-Godefroy repose essentiellement sur les effets de lumière produits par les deux costumes⁶³. L'habit de démon du feu est un miroir fragmenté de flammes d'or et d'argent alors que le costume de Godefroy et, particulièrement, son masque sont en pierres précieuses. Dans les deux cas la réflexion de la lumière des torches éblouit le public qui, lors de l'apparition de Godefroy, est littéralement médusé : « Il fut douteux encore si les masques paroisoient immobiles pour l'estonnement de voir tant de beautez, ou si les beautez mesmes ne se mouvoient point de peur de se divertir tant soit peu de l'agréable veüe des masques ».

Louis-Godefroy est Louis-démon régénéré, c'est la force démoniaque du feu transformée et intensifiée en lumière du roi soleil. Le renouvellement de l'énergie primaire du feu et de la lumière prend en charge une des fonctions anthropologiques fondamentales du rite carnavalesque. Il s'agit, comme l'a montré

60. Cette perspective est mise en valeur par Mark Franko dans l'ensemble de ses publications et particulièrement dans *Danse as Text...*, *op. cit.*, 1993. Une réflexion théorique de caractère plus générale sur la dimension performative de l'action rituelle à partir des travaux de Gregory Bateson a été développée par Michael Houseman et Carlo Severi dans *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS Éditions-Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

61. Sur la féminisation de Renaud, cf. G. Careri, « Le retour du geste antique... », in *La Jérusalem délivrée...*, *op. cit.*, 1999.

62. Mark Franko, « Jouer avec le feu... », in G. Careri, ed., *La Jérusalem délivrée...*, *op. cit.*, 1999 : 161-177. Mon interprétation du ballet doit beaucoup à cet article et aux conversations que j'ai eues avec son auteur, que je remercie de m'avoir initié à un domaine de recherche qui m'était largement inconnu.

63. Comme l'a souligné Mark Franko (« Jouer avec le feu... », *op. cit.*, 1999).

Mikhaïl Bakhtine, d'un carnaval perverti aux fins du pouvoir, mais la renaissance qu'il provoque a néanmoins les effets d'un rite de renouveau : « tous ensembles se sentirent de la puissance que sa Majesté eust alors sur les esprits : car ceux qui n'avoient point de bonne fortune, en acquirent, et ceux qui en avoient les mirent en point de ne pouvoir estre perduës »⁶⁴. L'efficace rituelle de la danse du roi repose sur sa *grâce* : la grâce de ses pas, que les autres danseur *imitent*, mais aussi et surtout la grâce qui émane de sa présence lumineuse⁶⁵. La *force* de la grâce royale et ses effets de *conformation* sur ses sujets se déploient selon le modèle de diffusion du feu et de la lumière à partir de Dieu à travers des hiérarchies d'anges, selon le modèle de Denys l'Aréopagite⁶⁶.

Le roi dispose déjà de cette *force* lors de sa première entrée en scène en démon du feu, car, s'il a choisi de se couvrir de flammes, c'est parce qu'il savait « que les Esprits qui sont les plus proches de Dieu entre les hiérarchies célestes, estant appelez Séraphins, qui signifie feu eschauffant, il doit aussi affecter une qualité si agréable à Dieu mesme, comme estant le plus proche et le plus aymé de luy parmy les hommes »⁶⁷. La chaleur et la lumière quasi divines émises par le corps couvert de flammes du roi-démon veulent « faire voir à sa femme quelques représentations du feu qu'il sentoit pour elle, il se vestit encore de la sorte à desseing de tesmoigner sa bonté à ses sujets, sa puissance à ses ennemis, et sa Majesté aux estrangers : il sçavoit bien que c'est le propre du feu d'épurer les corps impurs et de réunir les choses homogènes et semblables, séparant l'or de l'argent de toute matière moins noble et moins riche, comme c'est le principal désir de sa Majesté de rappeler tous ses sujets à leur devoir et les purger de tous prétextes de désobéissance. Il sçavoit bien, dis-je, que le feu court après la matière combustible et ne consume rien en son lieu naturel ; ainsi sert à l'entretien des créatures inférieures et donne contentement à ceux qui le voyent d'une distance proportionnée : de mesme sa Majesté destruit facilement ceux qui l'outragent, et n'emploie son autorité qu'à la conservation de ses peuples, ou à l'agrandissement de ceux qui l'approchent avec le respect qui luy est deu. Bref il cognoissoit que le feu est le plus eslevé de tous les elements, comme luy le plus grand de tous les

64. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 : 198 sq.

65. Sur les effets érotiques produits par le roi-danseur sur les courtisans, cf. Mark Franko, *Dance as Text...*, *op. cit.*, 1993 : 74, 75. L'auteur cite notamment un commentaire du *Ballet de Madame* (1615) : « [J'espère que] Votre Majesté me permettra de luy dire [...] ce que m'en dicte le désir que j'ay de voir vos Lis triomphans espandre un flux perpetuel leur agreable liqueur par Tout l'Univers ». Franko insiste, à juste titre, sur la féminisation des courtisans en s'appuyant, entre autres, sur l'un des récits de ce même ballet : « Nous manquons, grand Soleil des Roys, / Nous ne recevons point de loix / Que de ta bouce charmeresse ; / O redoutable Majesté, / Chacun n'a que ta volonté / Pour sa glorieuse maistresse ! »

66. Pseudo Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, in *Œuvres complètes*, trad. et ed. par Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1980 : 183-253. Les grandes lignes de la tradition chrétienne de la ressemblance sont admirablement résumées dans l'article « Image et ressemblance » de Raphaël-Louis Oechslin dans le *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1971, VII : 1401-1463. J'ai essayé de montrer la pertinence de ce modèle dans G. Careri, *Le Bernin...*, *op. cit.*, 1990, et dans « La "divine projection" et la "ressemblance des amants". Introduction à deux motifs anciens du transport des images », in Dominique Païni, ed., *Projection : les transports de l'image*, Paris, Hazan/Le Fresnoy, AFAA, 1998 : 25-39.

67. Livre et du *Discours au vray du Ballet dansé par le roy*, par Estienne Durand, in P. Lacroix, *Ballets et mascarades...*, *op. cit.*, 1968 : 105.

hommes... ». Attribuée au roi, cette explication du costume du démon par Durand semble confirmer que la *force* du feu dont le souverain dispose en tant que démon est chargée d'ambivalences : elle peut manifester en même temps l'amour (pour sa femme et pour ses sujets) et la menace de mort (pour les ennemis et pour les sujets désobéissants). Elle peut donc projeter autour de lui une architecture de positions hiérarchiques fondées sur la distribution de la grâce, agrandissant ceux qui l'approchent avec respect, donnant du plaisir à ceux qui se placent à une distance proportionnée et détruisant ceux qui se placent trop près ou trop loin. Cette architecture virtuelle se manifeste concrètement à travers les figures de la danse en termes de proximité au roi-danseur et d'imitation de ses pas, lorsque, par exemple, le roi-feu domine par sa position centrale et avancée les démons de l'eau et de l'air (Fig. 17). Transformée en lumière éblouissante, la puissance d'engendrement de la grâce du roi est figurée par la pyramide de la dernière entrée (Fig. 14), et par le Grand Ballet final (Fig. 19) qui en renverse la forme en direction de l'assistance. Il s'agit, comme le dit à sa façon le livret, d'une figure matricielle d'engendrement de positions virtuellement infinies puisqu'elle prolonge ses effets dans le public des courtisans médusés et, par leur intermédiaire, au-delà jusqu'au dernier sujet du royaume et jusqu'aux étrangers (qu'il soient respectueux ou hostiles).

La péripétie par laquelle Renaud-de Luynes renonce à l'amour pour la guerre permet à Louis-Godefroy de s'emparer de la *force conformante* du démon du feu et de l'ensemble des pouvoirs d'Armide : de la capacité de destruction qu'elle a perdue et des effets de sa beauté médusante, qu'elle a également perdue. Le roi est virtuellement androgyne ou, plutôt, il capte les pouvoirs du féminin⁶⁸.

L'exclusion des femmes de toute possibilité d'assomption d'une force et d'un pouvoir efficaces⁶⁹ est confirmée par le fait que les gentilshommes qui dansent à la fois les démons d'Armide et les chevaliers de Godefroy n'assument pas les rôles grotesques des monstres, que la magicienne abandonnée appelle en vain à son secours. Car, s'ils ont dansé en démons avec le roi, c'est pour témoigner « la véritable envie qu'ils avoyent de le suivre en la mesme action qu'ils representoyent », donc de se *conformer* à lui. Ils avaient donc de bonnes raisons pour participer à la *force* du monarque-démon et au *pouvoir* du monarque-Godefroy, mais aucune d'être présentés comme des émanations de l'impuissance d'Armide. Pour contrer la détermination des chevaliers Charles et Ubalde à pénétrer dans l'île pour délivrer Renaud, elle ne dispose que de « monstres difformes » (interprétés par des danseurs professionnels) : « deux desquels avoyent la teste, les aysle et les pieds de hibous, avec le reste du corps couvert d'un habit de jureconsultes [...] deux autres avoyent la teste, les bras et les jambes de chien, le reste du corps rapportant à une païsan ; et les deux derniers ayant teste bras et jambes de singe, representoyent une fille de chambre jeune, parée selon l'usage present » (Fig. 20 et 21).

68. Sur l'androgyne du roi-danseur, cf. M. Franko « The King Cross-Dressed... », in S. Melzer & K. Norberg, eds, *From the Royal to the Republican Body...*, *op. cit.*, 1996.

69. Sur la situation juridique et politique de Marie de Médicis, cf. Fanny Cosandey, *Les Reines de France. Symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000 : chap. II.

Le combat de ces monstres avec les deux chevaliers habillés à l'antique donna lieu « à un Ballet de bouffonnerie et de gravité entresmeslées », dans lequel les deux héros épiques habillés à l'antique triomphent sans peine du désordre carnavalesque diabolique et hybride. Les deux chevaliers s'imposent face à des monstres composés de parties animales démoniaques, viles, ou burlesques (hiboux, chiens, singes) et de parties humaines également viles (paysans, filles de chambres) ou ridicules (jurisconsultes). Plus tard, lorsque Renaud s'apprête à l'abandonner, les démons qu'Armide appelle à l'aide sont devenus des tortues, des limaçons et des écrevisses (Fig. 22), des carapaces desquels sortent « des vielles depuis le nombril en haut et du nombril en bas [...] culottés à l'antique, du satin incarné brodé d'or, dont les canons decendoient jusqueus au bas des genoux, bottées et esperonnées ». Caractérisés à la fois par leur lenteur dans l'exécution des ordres de la magicienne (limaçons et écrevisses) et par leur sexualité « bizarre » (escargots, vielles esperonnées), ces êtres ridiculisent la *force* d'Armide. Leurs formes mal assorties indiquent qu'ils sont engendrés par une force déformante, par une figure matricielle dérégulée qui ne peut façonner que des monstres.

Il ne nous est pas possible de reconstituer ici le réseau des textes, des tableaux, des gravures et des spectacles dans lequel ce ballet prend alors pleinement son sens⁷⁰. Même ainsi tronquée, l'analyse suggère cependant quelques éléments intéressants pour une réflexion sur ces « ponts entre l'art et la vie » que Warburg appelait *les formes intermédiaires*. Les personnages de fiction du poème du Tasse, à maintes reprises représentés dans des tableaux, « s'incarnent » dans le ballet en personnes de chair et d'os. Ces « personnes » étant le roi et ses courtisans, un lien allégorique se tisse entre elles et les personnages qu'elles dansent⁷¹. À la suite de Mark Franko, nous avons souligné la complexité de ce lien et les transformations qu'il subit.

L'adaptation du poème au spectacle de cour n'est pas un simple acte de propagande politique. C'est un objet finalement assez complexe qui arrive à mettre en relation par l'action une interprétation figurée de l'actualité politique avec un rite d'intensification du pouvoir du roi entre *pathos* et *ethos*. La régénération et la maîtrise de l'énergie érotique et agressive que le monarque promet (et menace) de déployer se fonde sur la captation des formes du rite du carnaval et sur un dispositif de composition ou de montage de deux figures incarnant des valeurs opposées, comparable, du point de vue formel, au montage des figures qui composent l'image de Clorinde. L'analyse du ballet du point de vue de la *forme intermédiaire* complète l'analyse du tableau conduite du point de vue de la *Pathosformel* dans la mesure où ce qui « survit » ou « revient » dans le ballet n'est pas seulement la figuration d'une formule gestuelle mais la forme du rite carnavalesque, son ambiguïté constitutive et son efficacité régénératrice. Ce que le ballet en tant que performance arrive à mettre en forme se situe à la limite du figurable : là où l'affect « pousse » vers la forme, là où la force se convertit en pouvoir. Dans la perspective inaugurée par Warburg, le dessin de Dürer, le tableau de Domenico Tintoretto, et

70. Je développe l'analyse de l'ensemble de ce réseau dans G. Careri, *Gestes d'amour et de guerre...*, *op. cit.*, à paraître.

71. Cf. Jeanne-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine*, Paris, Éd. de Minuit, 1981 : 61.

le ballet révèlent leur œuvre sur « la vie » ; leur singularité complexe « d'œuvres d'art » est enrichie par la mise au jour des connexions qu'elles parviennent à tisser. D'autre part, les actions rituelles, réelles ou seulement représentées, s'ouvrent sur « l'art », et s'enrichissent à leur tour d'une complexité nouvelle. L'opposition entre la singularité de l'œuvre et la répétitivité du rituel devient ainsi une tension productive qui trouve dans les notions de *Pathosformel* et de *forme intermédiaire* des outils d'exploration adaptés et efficaces.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: Aby Warburg – art – survivance/*survival* – action rituelle/*ritual action* – ballet de cour/*court ballet*.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Giovanni Careri, *Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et formes intermédiaires*. — Dans la tradition iconographique occidentale certaines formules gestuelles resurgissent, après une longue période de latence, chargées d'une intensité affective nouvelle. Peut-on comprendre ce phénomène en se limitant à l'étude des images elles-mêmes ou faut-il plutôt tenter d'ouvrir la recherche sur les actions rituelles, les mythes et les récits qui accompagnent les figurations de ces gestes ? Comment envisager ces survivances du point de vue global, qui est celui de l'anthropologie de l'image, sans sacrifier aux généralités du « contexte social » la spécificité formelle singulière et complexe de « l'œuvre d'art » ? Au croisement de l'esthétique, de l'anthropologie et de l'histoire de l'art, ces questions ont été posées dès l'institution académique de cette discipline par Aby Warburg (1866-1929) qui compte parmi ses fondateurs. À partir de l'interprétation des présupposés théoriques d'un certain nombre de ses travaux, nous proposons dans cet article une nouvelle articulation de ses interrogations et deux exemples d'analyse qui montrent la valeur heuristique actuelle de la démarche.

Giovanni Careri, *Aby Warburg : Ritual, Pathosformel and Intermediate Forms*. — In Western iconographic traditions, certain patterns of gestures reappear after a long latent period but endowed with renewed affective intensity. Can this phenomenon be understood by limiting the study to the images themselves ? Or, instead, should research be oriented toward the ritual actions, myths and tales that go along with the performance of these gestures ? How to conceive of these survivals from the past from the global viewpoint of the anthropology of images but without sacrificing the formal specificity, both singular and complex, of the art work to the generalities of the « social context » ? At the crossroads between aesthetics, anthropology and the history of art, these questions were raised, when this discipline became an academic institution, by Aby Warburg (1866-1929), one of its founders. Based on interpreting certain theoretical presuppositions in art history, a new « articulation » of his interrogations and two examples of analyses are presented that prove the heuristic value such a procedure has at present.