

## Sommaire

4	Avant-propos
10	Chronologie
16	Préface par Georges Didi-Huberman
30	Introduction
44	New York. La scène cinématographique
76	Florence I. La circulation des mobiles
104	Florence II. L'espace de la peinture
158	Florence III. La scène théâtrale
186	Voyage en pays Hopi
244	Hambourg. La scène de l'histoire de l'art
268	Annexe I. Aby Warburg: Souvenir d'un voyage en pays pueblo, 1923
314	Annexe II. Aby Warburg: projet de voyage en Amérique, 1927
320	Mnémosyne I. <i>Zwischenreich</i> – <i>Mnémosyne</i> ou l'expressivité sans sujet
346	Mnémosyne II. Passages des frontières
360	Index des noms et des titres
XX	Index des lieux
XX	Index des motifs



62. Aby Warburg portant un masque de danseur kachina. Londres, Warburg Institute Archive.

## La mise à mort du serpent

Ô mes frères, j'ai entendu un rire qui n'était pas le rire d'un homme – et maintenant une soif me dévore, un désir qui ne s'apaisera jamais. Mon désir de ce rire me dévore : oh ! comment supporterai-je encore de vivre ? Et comment supporterai-je encore de mourir ?

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, III,  
« De la vision et de l'énigme »

Fewkes signalait que dans le village d'Oraibi, plus reclus et moins accessible aux influences extérieures, le rituel du serpent continuait à se dérouler, préservé de toute théâtralité, sous une forme austère et indéchiffrable : la cérémonie à laquelle il avait assisté à Walpi présentait déjà selon lui, dans sa légère emphase ornementale et démonstrative, des signes d'altération. Au cours des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, tandis que les dernières cultures vernaculaires indiennes entraient dans un processus de décomposition irréversible, le rituel du serpent, en se diffusant hors de l'espace protégé des *mesas*, allait devenir une attraction prisée des touristes et un argument commercial pour les *tour operators*. En 1920, à l'Ingle Side de Phoenix, Arizona, on pouvait photographier d'authentiques Indiens, des serpents vivants dans la bouche<sup>82</sup> (fig. 83). La démultiplication du rituel, désormais directement exécuté en vue de sa reproduction photographique, est le signe indubitable de sa disparition définitive sous l'effet d'un processus d'acculturation plus efficace que tous les sacrifices. Au caractère contemplatif de la cérémonie indienne se substitue la fausse violence de ses images recyclées dans un spectacle folklorique. Les cérémonies photographiées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Warburg, H. R. Voth ou George Wharton James montraient les danseurs enveloppés dans le halo produit par leurs mouvements qui les soustrayait encore à la pleine visibilité : la netteté des clichés réalisés dans les années 1920 et la pose frontale des modèles signalent la disparition irrémédiable de ce dont ils prétendaient conserver l'aspect.

82 William H. Goetzmann, *Les Premiers Américains*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995, p. 112. Marcel Mauss évoque en 1938 la danse des *kacinas*, encore pleine de vie selon lui à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme un spectacle désormais réservé aux touristes. « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de « moi » », *op. cit.*, p. 339.



83. Indien Hopi, 1924. Washington, Library of Congress.

En 1891, Fewkes avait enregistré, à l'aide d'un phonographe loué à la Pacific Phonograph Company, les seize chansons que les Antilopes chantaient dans la phase de consécration du serpent : un Indien nommé Ha-Ha-We les répéta pour lui quelques jours après la danse, hors de Walpi, dans le calme de sa chambre d'hôtel. Le danseur dénoua ses cheveux, frotta son corps et son visage d'oxyde de fer et de kaolin afin de se placer dans les conditions de la cérémonie. Il reprit les chansons une par une, et chaque fois qu'un enregistrement était fini, il voulut l'entendre. Ha-Ha-We fumait après chaque chanson et soufflait des nuages de fumée sur les cylindres phonographiques. Dans un ou deux cas, les cylindres n'étaient pas assez longs, mais l'Indien ne voulut pas interrompre son chant pour permettre à Fewkes d'enregistrer la totalité de la mélodie. Lorsque toutes les chansons furent gravées et les cylindres enveloppés dans du papier, il cracha sur eux et se déclara satisfait. Ha-Ha-We s'était prêté à la séance d'enregistrement comme à un rituel de sauvegarde : mais le phonographe et les rouleaux de cire qui permettaient de reproduire les chants, s'ils leur servaient de viatique, étaient aussi les symptômes de leur disparition.

Lorsqu'il séjournait à San Francisco en 1896, Warburg caressa un moment le projet de se rendre au Japon. Formons l'hypothèse que c'était pour y voir du théâtre kabuki.

Autrefois, lorsque le Kabuki, comme du reste le théâtre occidental, avait pour seul éclairage des bougies et des lampes à huile, les acteurs sur la scène jouaient presque dans le noir, compte tenu que la salle était éclairée à peu près normalement [...] Il arrivait alors qu'un serviteur de scène suive le protagoniste avec une longue perche à l'extrémité de laquelle était fixée une bougie sur une petite coupelle. Un tel expédient permettait d'éclairer constamment le visage de l'acteur et une zone un peu plus large comprenant le buste et les bras sans que l'assistant entre dans le champ visuel du spectateur. En dépit de cette astuce, il fallait donner le temps au public de saisir l'expression de l'acteur du moins dans les moments cruciaux du drame : expression difficile à saisir dans la pénombre pour un public souvent occupé par ailleurs à d'autres activités : manger, boire du thé, bavarder. Il semble que de cette situation soit née, chez les acteurs kabuki, l'habitude de s'arrêter, ou mieux de couper, comme on dit dans leur jargon, un mié, littéralement, montrer. Pourquoi couper ? La pose de l'acteur dans le mié est pour ainsi dire l'arrêt du film sur le photogramme où l'acteur montre un état de tension particulier : d'où le sens de « coupure » de l'action et de « blocage » dans une immobilité vivante<sup>39</sup>.

L'acteur du théâtre kabuki passe d'un *mié* à l'autre (fig. 109), d'un sommet de tension à un autre, immobilisé dans la plus haute intensité de son geste comme le *Laocoon* dont Goethe comparait le mouvement à un éclair immobilisé ou à une vague pétrifiée<sup>40</sup>. Warburg entreprend dans *Mnémosyne*, en collectionnant les *Pathosformeln*, de juxtaposer des figures au point culminant

39 Nicola Savarese, « Le théâtre dans la chambre claire », cité dans Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. L'art secret de l'acteur* [1990], Holstebro, International School of Theatre Anthropology, 1995, pp. 246-248.

40 Johann Wolfgang Goethe, « Sur le Laocoon » [1798], dans *Écrits sur l'art*, trad. par J.-M. Schaeffer, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 170.



109. Toshusai Saraku, l'acteur Otani Oniji en eitoku à l'instant du Mié. Détail du rouleau d'Edobei, 1794.

de leur expressivité en utilisant les réserves noires comme autant de ruptures visuelles, de disjonctions où se trouvent annulés les phénomènes de diminution ou de relâchement de l'énergie. Aussi, s'il fallait exprimer *Pathosformel* en japonais, peut-être faudrait-il choisir de le traduire par « mié », mouvement figé dans l'instant de sa plus haute intensité.

Au projet de fonder une histoire de l'art sans texte correspond une critique de la suprématie du langage dans la genèse des significations. Si le langage des gestes informe bien le projet de *Mnémosyne*, il faut en chercher l'origine non du côté de la langue, ni même des formes théâtrales qui s'articulent à la parole, mais du côté de la pantomime et du drame satyrique, au point de convergence de la *commedia dell'arte* et des rituels indiens. Dans sa conférence de 1923, Warburg raconte qu'il avait été frappé, à Oraibi, lors de la danse des Katcinas, par l'irruption des clowns-danseurs qu'il rapprochait de celle du satyre au sein du chœur tragique. Le clown Koyemsi, la katcina « mudhead », est aussi le parent d'Arlequin, dont il

partage la pratique des *lazzi*, l'obscénité (la batte est à l'origine un attribut sexuel hérité des phallophories antiques), la gloutonnerie, et, surtout, le masque noir dont l'usage, dans la comédie italienne comme dans les rituels indiens, permet de développer l'éloquence plastique du corps et de produire un répertoire expressif sans psychologie (fig. 110 et 111). Toujours à propos des clowns indiens, Warburg déclarait dans sa conférence de 1923 qu'il fallait s'empêcher de rire de leurs tours, sous peine de s'interdire d'en saisir la signification profonde. Le masque du comédien comme celui de l'acteur tragique efface la singularité de celui qui le porte : en dissimulant son visage, le porteur de masque s'arrache à l'ordre de l'humanité pour se transformer en non-humain. Donnant à voir un déploiement d'affects sans sujet, la pantomime remplace la performance de l'acteur sous l'angle de l'hallucination et de la peur – c'est la conclusion à laquelle parvenait Artaud, en 1931, au moment où il élaborait, à partir du théâtre balinais, la doctrine d'un théâtre pur, fondée sur le geste et sur le refus du drame psychologique : « L'hiératisme des costumes donne à chaque acteur comme un double corps, de doubles membres, – et dans son costume l'artiste engoncé semble n'être plus à lui-même que sa propre effigie<sup>41</sup>. » Cette dissociation qu'Artaud voyait se réaliser sur la scène du théâtre balinais, Warburg l'avait vue se produire dans les rituels indiens, avant d'en faire une voie d'accès à l'analyse de la figurabilité en peinture. Elle devait le conduire, avec *Mnémosyne*, à concevoir l'histoire de l'art à partir de cette « impulsion psychique secrète », impulsion qui est « la Parole d'avant les mots », et en laquelle Artaud voyait l'origine de la création théâtrale<sup>42</sup>.

Au II<sup>e</sup> siècle, à Rome, le sophiste Atheneus parle d'un célèbre acteur de son temps nommé Memphis, que l'on surnommait « le philosophe dansant » parce qu'il enseignait, au seul moyen des gestes, la philosophie pythagoricienne. Sur le modèle de l'acteur-philosophe d'Atheneus, en inventant avec *Mnémosyne* une histoire de l'art sans texte, Warburg modifie les lois de l'expressivité et, à travers le langage des gestes, réaffirme les droits du corps dans l'exercice de la pensée.

41 Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinais », dans *Le Théâtre et son double*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1978, t. IV, p. 56.

42 *Ibid.*, p. 57.



110. Koyemsi (*mudhead katcina*), bois peint, plumes et végétaux, h. 26 cm. Collection : Horst Antes.

111. Tristano Martinelli dans le rôle d'Arlequin, planche L tirée de *Compositions de rhétorique de M<sup>r</sup> Don Arlequin*, Lyon, 1601.