

Aby Warburg : gènes génie. Essai d'« utraquistique » en iconologie

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans Marine Riguet et Ugo Batini (dir.), Le Génie : autopsie d'un monstre, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontre », 2020, p. 283-310 (version corrigée)

Génie : « talent, inclination ou disposition naturelle pour quelque chose d'estimable, et qui appartient à l'esprit » (Dictionnaire de l'Académie française, 1762). Par extension, se dit également d'un peuple ou d'un collectif d'êtres humains, voire d'une entité non humaine (« le génie du christianisme »), et désigne alors le caractère propre à ce dont on parle. Ainsi, Aby Warburg écrit-il à propos du palais Schifanoia de Ferrare, en 1912, que « le nouveau grand style que nous a apporté le génie artistique italien s'enracinait dans la volonté sociale de dégager l'humanisme grec de la gangue de la “pratique” médiévale et latine d'inspiration orientale¹. » Le terme vient du latin *genius* : « démon tutélaire qui préside à la conception puis à la destinée d'un être humain » ; mais l'étymologie remonte au grec ancien : *gennán* (engendrer, former), *génos* (naissance, race) – qui ont donné « géniteur », « génération », « genèse », « génital », « gens ». Et – comme nous y viendrons – « gène » (1909), néologisme inventé par le biologiste danois Wilhelm Johannsen dans la langue allemande (*Gen*).

Le but de ce texte tient en quelques mots : expliciter chez Warburg le passage d'une conception empruntée, reprise et embarrassée, du *génie de l'artiste* (qui vient d'une tradition avec laquelle Warburg va précisément rompre), mais dont on peut trouver ici ou là, comme dans la citation du paragraphe précédent, quelques vestiges dans certains textes, non nécessairement de jeunesse (pas de positivisme linéaire), vers une conception tout à fait originale des « gènes » *des images*. Ou plus exactement, puisque les images ne sont pas des organismes : d'une vie des images, formule sur laquelle cet article reviendra abondamment, notamment à partir de la célèbre « survivance [*Nachleben*] » des expressions visuelles d'une époque à une autre, mais dont on peut déjà dire pour lancer mon hypothèse qu'elle ne sera plus conçue à partir d'une *généalogie de l'héritage*, à savoir sur le modèle *humain* (le droit juridique de la succession), mais comme une forme d'énergie proprement incommensurable, excédant nos capacités humaines, *dont l'homme sera foncièrement absent*, pensée de préférence à partir d'une *générosité de l'hérédité*² – que la biologie du début du XX^e siècle découvrait alors avec exaltation. Pour cela, il faudra décorréliser l'étude de Warburg de l'histoire de l'art (Winckelmann, Burckhardt) pour proposer une approche de Warburg peut-

¹ WARBURG, Aby, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare » [1912], *Essais florentins*, trad. fr. Sybille Müller, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1990, p. 216.

² Je suis longuement revenu sur ce point autrement ainsi que sur la pensée warburgienne des images dans DURAFOUR, Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2018. La théorie de Warburg est dans le présent texte supposée connue du lecteur dans ses grandes lignes.

être inattendue, en relation avec les théories contemporaines de la nouvelle biologie génétique.

Au lecteur également d'accepter de me suivre dans des détours qui lui donneront parfois l'impression, à la fois juste et inexacte, de quitter la question locale du génie pour digresser vers d'autres abords. Qu'on ne s'y trompe pas ! Si nous nous éloignerons de plus en plus du génie comme sujet, comme personne, esprit extérieur aux images, ce sera pour mieux en pister les surprenantes transhumances des *fonctions* rapportées, aux ajustements exigés, au sein des images.

Le lieu des génies

Les occurrences du mot « génie » dans le corpus warburgien, très hétéroclite et disparate, ont pourtant ceci de toujours relever des lieux communs désuets sur la définition du génie *en deçà* des déchainements du *Sturm und Drang* puis du Romantisme allemand. La dernière page du texte sur le palais Schifanoia est, à ce titre, très révélatrice et je m'y limiterai pour l'essentiel dans les réflexions à venir tantôt. Après avoir rappelé le problème posé par son intervention – « Dans quelle mesure faut-il considérer l'événement de la transformation stylistique de la figure humaine dans l'art italien comme le résultat d'une confrontation internationale avec les figures survivantes de la civilisation païenne des peuples de la Méditerranée orientale ? » – Warburg ajoute :

Le sentiment d'émerveillement et d'enthousiasme devant ce phénomène incompréhensible qu'est le génie artistique ne peut que devenir plus intense, si nous reconnaissons que c'est en même temps une grâce et la mise en œuvre consciente d'une énergie critique et constructive³.

Sur ce point, les textes de Warburg affichent une certaine cohérence dans le temps malgré le « laboratoire⁴ », le lieu de recherche et d'expérimentation, qu'est son écriture « avec ses brusques détentes, ses contractions, ses audaces et parfois ses métaphores incompréhensibles, ses accumulations et ses répétitions⁵ ». Ainsi peut-on lire dans l'un des *Fragments sur l'expression* de 1891 : « Ce que l'artiste crée consciemment, c'est l'élément monstratif (ce qui diffère personnellement) ; s'il crée consciemment l'élément socialiste, c'est alors ce que nous appelons manière ; s'il le crée inconsciemment, c'est le style⁶. » Dans l'*Atlas Mnémosyne* (1924-1929), à l'autre extrémité de sa vie, le « lieu psychique » du génie se tient « entre Dionysos et Apollon », entre « la dépossession pulsionnelle de soi et la maîtrise consciente de la création formelle⁷ ».

Dans la conférence prononcée au Congrès international d'histoire de l'art de Rome, le génie revêt lexicalement le sens apparemment contradictoire d'une faveur surnaturelle

³ WARBURG, Aby, *Essais florentins*, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », *op. cit.*, p. 216.

⁴ WARBURG, Aby, *Fragments sur l'expression (Écrits III)* [1888-1905], trad. fr. de Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2015, p. 289. « De l'arsenal au laboratoire » est le titre d'un court texte autobiographique écrit par Warburg le 29 décembre 1927.

⁵ GHELARDI, Maurizio, *Aby Warburg et la « lutte pour le style »* [2012], trad. fr. Jérôme Nicolas, Paris, L'Écarquillé, 2016, p. 20.

⁶ WARBURG, Aby, *Fragments sur l'expression (Écrits III)*, *op. cit.*, p. 130.

⁷ WARBURG, Aby, *Atlas Mnémosyne (Écrits II)* [1929], avec un essai de Roland Recht, trad. fr. de Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 56.

impénétrable (le vocabulaire est théologique), par laquelle nous oublions notre être personnel, une *ingénuité*, et simultanément d'une *ingénierie* par l'exercice personnel des facultés naturelles de l'entendement et du corps (élaboration, production, mise en service, etc.). C'est le sens du génie que l'on trouve très tôt chez Johann Georg Sulzer, un disciple de Wolf et de Leibniz, auteur entre 1771 et 1774 d'une *Théorie générale des beaux-arts* aujourd'hui oubliée. Dès « L'évolution du concept de génie » (1757), si le génie est « un degré supérieur de l'activité de l'âme⁸ », une « sensation ardente⁹ », Sulzer éloigne tout irrationalisme : le génie est d'abord – à la suite des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Jean-Baptiste Dubos (1719) – « l'habileté à réaliser certaines choses bien et facilement¹⁰ », une aisance dans la conduite de l'esprit. Non seulement Sulzer place le génie sous le primat de la raison (on sait ce qu'en feront les Romantiques : chez Novalis, par exemple, le génie est n'importe qui, *le premier venu*¹¹, le « sauteur par excellence¹² », s'éclaircit dans la pluralité anonyme des hommes), mais il ne distingue pas – comme le fera Kant dans la *Critique de la faculté de juger* – le génie, « opposé à l'esprit d'imitation¹³ », du métier et de la dextérité nécessaires mais non suffisants (pour Kant, en revanche, le génie permet, par le jeu de l'imagination et de l'entendement, de donner à l'art ses règles, par « l'expression d'idées esthétiques¹⁴ », sans que l'art consiste à appliquer des règles [le beau n'est pas prévisible] ; « le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles¹⁵ »).

Le génie, tel que l'entend Warburg, est caractérisé par l'invention et la puissance de nouveauté, et diffère tout autant du sublime avec lequel le génie kantien partage beaucoup (liberté par rapport aux contraintes, originalité absolue, simplicité¹⁶), mais aussi au possédé schillerien, holderlinien ou schopenhauerien, dont l'inspiration abroge la personnalité, contemplatif, fiévreux, incompris, fatalement novateur, en ce qu'y est exigée la « conscience critique » de celui qui reste toujours présent à soi-même, travaille, fournit des efforts importants, et ainsi de suite. En ce sens, Warburg s'inscrit dans les pas de Nietzsche qui avait largement amorcé – Hegel avait déjà incliné vers un génie seulement en partie inné¹⁷ – la critique du « culte du génie » légué par les penseurs préromantiques ou romantiques :

⁸ SULZER, Johann Georg, « Die Entwicklung des Begriffs vom Genie » [1757], *Vermischte philosophische Schriften*, New York, Georg Olms Verlag, 1974, p. 313.

⁹ SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [1771-1774], *op. cit.*, p. 367.

¹⁰ SULZER, Johann Georg, « Die Entwicklung des Begriffs vom Genie » [1757], *op. cit.*, p. 319.

¹¹ NOVALIS, *Le Brouillon général* [1798-1799], frag. 63, trad. fr. Olivier Schefer, éd. revue et augmentée, Paris, Allia, 2015, p. 34 : « Une personne véritablement *synthétique* est une personne qui est en même temps plusieurs personnes – un génie. Chaque personne est le germe d'un *génie infini*. »

¹² *Ibid.*, frag. 183, p. 58.

¹³ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], § 47, *Œuvres philosophiques*, tome II, éd. sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 1090. Cette idée se trouvait déjà chez Samuel Johnson et était relativement courante dès le milieu du XVIII^e siècle.

¹⁴ *Ibid.*, § 49, p. 1102.

¹⁵ *Ibid.*, § 46, p. 1089. D'où le refus par le génie de ce qui manque de « naturel ». Les *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764) avaient déjà approché cette idée par le biais de la naïveté.

¹⁶ Éléments que Kant a retenus sans doute de Winckelmann : ce qui menace l'art est déjà ce qui a perdu l'art des Anciens, à savoir la chute dans le raffinement superflu. « La noble simplicité et la grandeur sereine des statues grecques sont aussi la caractéristique des écrits grecs des meilleures périodes : ceux de l'école de Socrate » (WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture* [1755], trad. fr. Marianne Charrière, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Legs », 1991, p. 38.

¹⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique* [1835], vol. 1, trad. fr. de Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 56.

Le génie ne fait rien que d'apprendre d'abord à poser des pierres, puis à bâtir, que de chercher toujours des matériaux et de toujours les travailler. Toute activité de l'homme est une merveille de complication, pas seulement celle du génie : mais aucune n'est un "miracle"¹⁸.

La définition romantique du génie, relevant de la « superstition religieuse¹⁹ », doit être neutralisée pour parvenir à ce que l'intervention sur le palais Schifanoia « formule en termes ampoulés [dans] la dernière phrase de la conférence, une éducation²⁰ ».

On peut déjà noter ceci que la suite de ce texte éclaircira : ce qui va se jouer de manière insolite chez Warburg, c'est que les énergies dynamogrammatiques (pour employer un terme de sa préférence) vont passer *du côté des images et des œuvres d'art*²¹ – disons-le ainsi pour l'instant – selon des mécanismes dont nous ne pouvons que juger des effets de surface dans ce qui est à voir. C'est notamment toute la théorie de la « survivance » des « formules de pathos [*Pathosformeln*] » : une même formule expressive peut revenir, par exemple entre l'Antiquité païenne et la Renaissance italienne, avec un contenu modifié, voire complètement inversé (Ménade grecque réapparaissant en Salomé dansante, Laocoon en Christ flagellé chez le Moderno, Victoire d'un arc de triomphe romain en servante portant une corbeille de fruits chez Ghirlandaio). C'est-à-dire sans qu'il y ait pour cela intervention délibérée ni intentionnelle, d'une conscience humaine (artistes, apprentis, commanditaires...). Alors que la notion de génie s'est médicalisée abusivement depuis plusieurs décennies – soit vers la physiologie (Réveillé-Parise, Moreau de Tours)²², soit vers la psychologie expérimentale (Bautain, Binet) – Warburg va proposer de *se défaire le plus possible du corps et de l'esprit humains* au profit – l'expression est encore à ce stade énigmatique (l'auteur lui-même l'emploie entre guillemets) – d'une « "psychologie historique de l'expression humaine" » rapportée à des « catégories évolutionnistes adéquates²³ ». Notons le vocabulaire délibérément darwiniste²⁴ – qui va revenir tout au long de cette page – et qui nous place déjà du côté de la biologie. Pour cela, il faut, poursuit Warburg, se débarrasser de la notion de génie dont les avatars romantiques et postromantiques (même si certains, comme Nietzsche, avaient déjà contribué à la démystifier) nuisent, si ce n'est à la compréhension pleine et entière des procédures transformistes des images par elles-mêmes (la majeure partie de la vie des images nous échappe), ne serait-ce – *a minima* – qu'à ce que l'esprit humain est capable d'en appréhender. Non seulement parler de génie *personnalise* le rapport aux images et aux œuvres

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain* [1899], suivi de *Fragments posthumes (1876-1878)*, § 162, *Œuvres philosophiques complètes*, tome III, trad. fr. de Robert Rovini, éd. revue par Marc de Launay, Paris, Gallimard, p. 143. Nous ne croyons dans le génie que par amour-propre : nous sommes tellement enclins à penser du bien de nous que nous ne pouvons placer ce qui est exceptionnel que dans « un prodige vraiment au-dessus de la moyenne » (p. 142) pour ne pas avoir à réviser notre image de nous-mêmes à la baisse.

¹⁹ *Ibid.*, § 164, *op. cit.*, p. 145.

²⁰ WARNKE, Martin, « Aby Warburg (1866-1929) », *Revue germanique internationale*, vol. 2, 1994, p. 134.

²¹ Le projet warburgien pose comme un réquisit de considérer toutes les images, quels que soient leur origine, leur support, etc., comme « des documents de l'expression de dignité égale » (WARBURG, Aby, *Essais florentins*, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », *op. cit.*, p. 216).

²² CHEMINAUD, Julie, *Les Évadés de la médecine. Physiologie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2018, p. 81-147. Il y avait eu des définitions physiologiques du génie dès le début du XVIII^e siècle (Dubos).

²³ WARBURG, Aby, *Essais florentins*, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », *op. cit.*, p. 215, pour les deux citations.

²⁴ Sur les liens entre Warburg et Darwin, cf. notamment DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 224-248. ; DURAFOUR, Jean-Michel, *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Aix-en-Provence, Rouge profond, coll. « Débords », 2017, p. 58-60 notamment.

d'art, mais, pis, cela l'*anthropomorphise* en rabattant tout ce qui arrive aux images sur des administrations typiquement humaines : préméditations, intuitions, choix, etc. Or s'il existe une relation entre l'homme et les images, il existe également une vie des images *au-delà de l'humain*²⁵, et c'est même dans cet au-delà de l'humain que se joue le plus important de la vie des œuvres de l'art et de toutes les images quelles qu'elles soient, dans la mesure où Warburg ne s'intéresse pas qu'aux images de l'art ni aux images de l'art comme à des images de l'art, mais aux images comme documents de la culture. L'homme doit d'abord déterminer sa juste place devant les images. « Théories du génie » (romantiques et postromantiques) et « schématismes de l'histoire politique » (Gottfried Semper : le style est déterminé par le matériau, la technique et la fonction²⁶) sont alors immanquablement dénoncés comme les deux tendances – la première par abus de l'homme (« par trop mystique » : les dieux inspirant un génie surhumain), la seconde par manque d'homme (« par trop matérialiste ») – empêchant l'histoire de l'art de « porter un regard global sur l'histoire universelle » : au milieu d'eux, l'histoire de l'art « tâtonne [...] à la recherche de sa propre théorie de l'évolution²⁷ ». Deux lignes plus bas, l'accusation est encore plus grave : les théories du génie individuel et le matérialisme dialectique des superstructures « intimid[ent] » et « terroris[ent]²⁸ » l'analyse iconologique. C'est en limitant les prétentions du génie, c'est-à-dire – comme nous l'avons vu – en lui retirant ce qui doit revenir aux images et en infléchissant sa qualification en deçà des excès romantiques (plus d'enthousiasme, c'est-à-dire étymologiquement de capture par les divinités) que l'histoire de l'art pourra paradoxalement rendre « plus intense » *notre* « enthousiasme²⁹ », notre transport *devant* le génie artistique.

Pour cela, il faudra déplacer la question capitale, celle de la force énergétique d'invention, de l'homme vers des entités *par excellence sans conscience ni inconscient* : les images. C'est l'image qui agit chez Warburg au titre de ce que Karl Sierck appelle une « instance d'intervention³⁰ » ; et d'ajouter subtilement : « Cela, Aby Warburg ne l'a jamais dit de cette manière. Mais ses écrits le racontent³¹. »

Que racontent-ils exactement ?

La gêne des images : intermède avec Riemann et Lovecraft

Il nous faut donc inévitablement en passer par le régime de la fiction théorique. Au même moment où Warburg élabore ses propositions iconologiques – dont nous allons voir désormais

²⁵ Sur cette notion complexe, je renvoie de nouveau à DURAFOUR, Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, *op. cit.* Je reviens également plus bas sur la distinction kantienne entre *penser* et *connaître* essentielle sur ce point.

²⁶ Cf. SEMPER, Gottfried, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, trad. fr. de Jacqueline Soullou avec Nathalie Neumann, Marseille, Parenthèses, 2007.

²⁷ WARBURG, Aby, *Essais florentins*, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », *op. cit.*, p. 215, pour toutes les citations de cette phrase.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 216.

³⁰ SIERCK, Karl, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, trad. fr. de Pierre Rusch, préface de Raymond Bellour, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2009, p. 15.

³¹ *Ibidem.*

de plus près la nouveauté drastique – de nombreuses postures théoriques sont venues, chacune à sa manière, mettre un accent partagé sur *une certaine part inaccessible de l'expérience* : chez Sigmund Freud (l'hypothèse de l'inconscient), Max Planck (la physique des quantas), Martin Heidegger (l'analyse de l'outil), parmi de nombreux autres. Entre la fin du XIX^e siècle et les vingt ou trente premières années du XX^e a eu lieu un événement épistémologique, une sorte de « contre-révolution copernicienne », que je propose de nommer ici *tournant virtuel*, ou *tournant au-delà de l'humain*. Son étude circonstanciée demanderait un tout autre texte. Je remarque seulement ceci : pour l'essentiel, la réalité n'est pas en acte sous nos yeux phénoménaux ; l'homme ne peut plus occuper, dans l'univers, la place centrale de l'idéalisme triomphant depuis les postkantians, et se révèle aveugle à la plus grande partie de ce qui s'y passe.

La thèse principale d'Aby Warburg – au moins la plus connue – est sans doute celle de la « survivance » des images, d'abord forgée dans ses travaux concernant la circulation des engrammes pathiques entre l'Antiquité et la Renaissance (italienne, allemande). Mais il ne faut pas se tromper sur le sens de cet opérateur. Dans les *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* de 1899, Warburg écrit à propos de l'image : « Tu vis et tu ne me fais rien³². » Que peut bien signifier une telle phrase, souvent citée à tort et à travers ? Je propose de la lire ainsi : l'image vit, mais ce qui concerne sa vie n'a pas d'effet sur moi, sur tout « moi » en général, ne parvient pas jusqu'à l'être humain que je suis. On ne doit pas confondre la vie non accessible des images et leur « survivance », à savoir ce qui, de la vie des images, est étudié par l'iconographe et l'iconologue – à le dire vite – qui sont d'abord des êtres humains. La « survivance » n'est pas la vie, mais ce qui vient « après [*nach*] » elle, c'est-à-dire aussi ce qui n'est que « d'après [*nach*] » elle, comme une réverbération ou une « image de la vie ». Dans cette lecture, la « survivance » n'a rien d'une fantômachie (les fantômes sont associés à Burckhardt dans sa tour d'ivoire), mais désigne – à condition de changer aussi de traduction (elle a été imposée par Gombrich de l'allemand en anglais [*survival*] en connectant Warburg sur Burnet-Tylor³³) – la part restreinte de la vie des images engagée dans la relation entre les images et les êtres humains et faisant signe vers l'abîme de l'autre côté. Si j'en garderai le nom pour des raisons d'usage désormais établi et pour ne pas perturber la lecture d'un texte déjà complexe, je demande au lecteur d'en modifier aussitôt la signification dans la direction que je lui propose ici.

En déconnectant le geste warburgien de l'histoire de l'art traditionnelle, la « survivance » bien comprise revient à affirmer qu'il existe une vie des images ne regardant qu'elles, c'est-à-dire que *seules les images peuvent regarder*, dont nous ne constatons ici ou là que des répercussions sensibles pour nous, comme par exemple la résurgence d'expressions visuelles avec d'autres contenus à plusieurs siècles d'intervalle. Les images peuvent initier des séries causales autonomes de la sphère d'appartenance ou d'action humaines ; les formules passionnées circulent souterrainement par une vie littéralement inhumaine. Robert Klein, dans *La Forme et l'intelligible* (1970), fera remarquer que la science warburgienne des images, radicalisant et bouleversant le projet wölfflinien d'une « histoire de l'art sans noms

³² Cité in BREDEKAMP, Horst, *Théorie de l'acte d'image. Conférence Adorno, Francfort 2007*, tr. fr. de Frédéric Joly en collaboration avec Yves Sintomer, Paris, La Découverte, coll. « Politique et Sociétés », 2015, p. 17.

³³ GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle* [1970], trad. fr. de Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015, p. 37.

propres³⁴ », est elle-même « sans nom³⁵ », combinant anthropologie, psychologie, philosophie, et ainsi de suite, à savoir – compléterais-je – sans nom dans une langue humaine. La majeure partie de la vie des images est inaccessible à l'être humain et se déroule dans des dimensions excédant ses possibilités de perception et d'intellection. Est-ce pour autant qu'il faut renoncer à la penser ? Toute l'entreprise de Warburg montre à l'évidence que non³⁶. Pour les *Fragments sur l'expression*, il écrit en décembre 1891 : « L'esthétique est la théorie des moyens d'isolement des mouvements mimiques³⁷. » Ces « mouvements mimiques » se substituent, *du côté des images*, aux opérations mimétiques de l'activité du génie humain.

Kant avait distingué dans la *Critique de la raison pure* (1781), la « chose en soi [*Ding an sich*] », ou « noumène » (selon la perspective : ontologique ou cognitive), inabordable, non apparaissant, du phénomène, c'est-à-dire cela seul que nous pouvons connaître, puisque toute la connaissance repose sur l'expérience. En revanche, il avait également indiqué que, pour inconnaissable qu'elle soit, la chose en soi – comme l'âme ou le monde – n'en demeurerait pas moins *pensable*. De même, ce n'est pas parce que nous ne pouvons pas connaître la vie exacte des images que nous devons nous interdire de la penser (ne serait-ce que pour la prétendre inconnaissable). Nous ne pouvons pas nous en débarrasser à peu de frais : comme il n'existe pas d'endroit sans envers, *notre expérience des images nous vient toujours avec tout ce qui des images ne peut pas être expérimenté par nous*. L'image – comme tous les objets – a toujours au moins « une de ses parties dans le virtuel, et y plong[e] comme dans une réalité objective³⁸ ». Il existe une expérience catastrophique et invivable du virtuel, de notre point de vue plus *insistante* qu'existante.

De nos jours, il s'agit de l'un des principaux engagements de l'Ontologie orientée vers l'objet principalement nord-américaine : les objets ne se limitent pas à la corrélation hommes-objets, mais il nous faut tenir compte de la vie souterraine des objets, de ce que les objets sont comme des « pieuvres qui se retirent derrière un jet d'encre en s'enfonçant dans des ténèbres ontologiques³⁹ », en défendant un « réalisme spéculatif⁴⁰ ». Je n'ai pas l'intention de revenir en détail sur ces analyses : je me contente de souligner l'importance de Warburg – qu'on oublie généralement de citer comme une étape décisive dans ces matières, contrairement à Husserl ou Heidegger, voire Whitehead – dans une pensée de type « anticorrélationniste⁴¹ ». Pour ce qui m'occupe ici, Bryant propose de distinguer entre ce qu'il appelle les « manifestations locales [*local manifestations*]⁴² », qui peuvent être assimilées au phénomène traditionnel, c'est-à-dire à la manière dont l'objet nous apparaît, est actualisé dans notre

³⁴ WÖLFFLIN, Heinrich, « *Pro domo*. Justification de mes "Principes fondamentaux de l'art" » [1920], *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. fr. de Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997, p. 43.

³⁵ KLEIN, Robert, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1970, p. 224.

³⁶ Pour des développements plus détaillés sur ce paragraphe et les suivants, cf. DURAFOUR, Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, op. cit., p. 123-287.

³⁷ WARBURG, Aby, *Fragments sur l'expression (Écrits III)*, op. cit., p. 156. P. 120 : « La mimique est un mouvement du corps sans changement de place. »

³⁸ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003, p. 269.

³⁹ MORTON, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », 2013, p. 3-4.

⁴⁰ BRASSIER, Ray, « Speculative Realism : Presentation by Ray Brassier », *Collapse : Philosophical Research and Development*, vol. 3, 2007, p. 308-333.

⁴¹ Le mot « corrélationnisme » vient de MEILLASSOUX, Quentin, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2006.

⁴² BRYANT, Levi R., *The Democracy of Objects*, Londres, Open Humanities Press, coll. « New Metaphysics », 2011, p. 69, pour les deux citations.

perception, et l'« être authentique virtuel [*virtual proper being*] », qui correspond à ce qui de l'objet ne peut se replier sur les événements et les qualités sensibles, l'objet inexpérimentable.

Quand Warburg entre en scène, le même type de problème se rencontrait depuis le milieu du XIX^e siècle dans les mathématiques – qui ont peut-être été pionnières sur ce point – avec les géométries n-dimensionnelles, auxquelles la physique einsteinienne de la relativité venait d'offrir une tribune publique élargie. On doit à Bernhard Riemann, le promoteur de la géométrie non euclidienne sphérique par un des textes les plus remarquables de toute l'histoire de la géométrie (après les travaux de Gauss sur la courbure), « Sur les hypothèses qui servent de fondement à la géométrie » (1854), d'avoir étendu le concept de géométrie non euclidienne (*stricto sensu* : qui ne respecte pas l'axiome des parallèles d'Euclide⁴³) à un nombre de dimensions arbitraires. La géométrie non euclidienne telle que je l'entends dans ce texte sera uniquement celle des *dimensions supérieures aux trois dimensions de nos capacités perceptives et du monde par nous expérimentable*. Au-delà de trois dimensions, aucune intuition de l'espace n'est possible. Nous ne pouvons au mieux qu'avoir une impression de quatrième dimension (les coordonnées ana et kata de Charles Howard Hinton), déplier un objet en quatre dimensions (un hypercube devient une croix à trois dimensions composée de huit cubes⁴⁴) ou visualiser par ordinateur la projection en deux ou trois dimensions d'objets quadridimensionnels. Mais ce qu'il faut comprendre, c'est que l'espace à trois dimensions n'est déjà en rien la restitution du réel, il est le résultat d'une opération de *réduction* effectuée *par notre entendement* eu égard à ses capacités : l'espace est tridimensionnel si l'on choisit comme élément de l'espace le point, mais tétradimensionnel si l'on part de la ligne, pentadimensionnel, de la figure formée par la ligne et un point sur cette ligne, et ainsi de suite⁴⁵. Les objets ne *sont* donc nullement de telle ou telle dimension⁴⁶.

D'une certaine manière, Warburg n'affirme rien d'autre, même si son langage et son champ d'expertise sont très différents : nous ne voyons des images – comme de tous objets – que la partie actualisable par nos économies perceptives d'une entité non euclidienne majoritairement virtuelle (réelle mais non actuelle). En ce sens, il est très proche – autre voisinage demeuré jusqu'à présent inaperçu – de la démarche littéraire de Howard Phillips Lovecraft. Il peut paraître curieux au premier abord de rapprocher la « survivance » du « mythe de Cthulhu », mais je crois que les affinités entre les deux sont *a contrario* nombreuses : ils appartiennent, avec Freud, Riemann ou Whitehead, au même tournant au-delà de l'humain. On a longuement insisté sur l'influence des mathématiques de son temps sur l'imaginaire de Lovecraft (personnellement peu à l'aise avec les mathématiques), qui cite souvent Riemann ou Einstein dans ses textes. Lovecraft utilise *expressis verbis* à plusieurs reprises l'adjectif « non euclidien » pour caractériser, par exemple, les édifices cyclopéens ou les corps des « Grands Anciens » – ces divinités extraterrestres polymorphes et toujours se

⁴³ On sait depuis l'Antiquité que la géométrie euclidienne n'est qu'un modèle abstrait mal applicable dans la nature principalement composée de courbes. Ont été nommées non euclidiennes les géométries qui contrevenaient au cinquième postulat des *Éléments* d'Euclide (par un point distinct d'une droite il passe une et une seule droite parallèle à la première) : ou bien par une courbure positive (géométrie sphérique : il n'y a aucune parallèle), ou bien par une courbure négative (géométrie hyperbolique : il y a une infinité de parallèles). Ces géométries ne respectent pas l'« axiome des parallèles » mais s'inscrivent néanmoins dans un espace tridimensionnel.

⁴⁴ Comme dans *Corpus hypercubus* (1954) de Salvador Dalí.

⁴⁵ Cf. POINCARÉ, Henri, *Des fondements de la géométrie* [1898], Paris, Étienne Chiron, 1921.

⁴⁶ Ce que montrerait également la question du point de vue (qui est au fondement des fractals) : un fil à coudre est de dimension 1 si je le regarde posé sur ma table, mais de dimension 3 pour le puceron qui le gravit, de dimension 0 si je m'en éloigne suffisamment pour ne quasiment plus l'apercevoir, etc.

reconfigurant, se livrant des guerres cosmiques incessantes et pour lesquelles l'humanité n'est rien, dépassant notre entendement, irreprésentables et dont seule une description approximative, inadéquate voire déplacée, peut donner un aperçu de la nature intraduisible dans la langue : Nyarlathotep (le « Chaos Rampant⁴⁷ »), Yog-Sothoth amas de globe iridescents vivant dans les interstices de l'espace-temps et ouvrant sur les autres dimensions de l'univers⁴⁸), Shub-Niggurath (la « Chèvre Noire des Bois aux Milles Chevreux⁴⁹ »), Azathoth (« sultan-démon stupide » vivant dans « les vortex noirs et spiralés du vide ultime »⁵⁰, vibrant aux sons de flûtes et de tambours). Dans les deux sens du terme : non euclidien mais à l'intérieur d'un espace toujours tridimensionnel, par des géométries hyperboliques ou elliptiques (« angle aigu qui s'était comporté comme un angle obtus », « géométrie complètement erronée ⁵¹ » de la ville de R'lyeh); non euclidien – c'est évidemment ce qui m'intéresse le plus ici – dans sa portée n-dimensionnelle : dans « Les montagnes de la folie », par exemple, on finit par appeler « solides sans fenêtres à cinq dimensions⁵² » des constructions se présentant tour à tour comme « des cônes à tous les degrés d'irrégularité et de troncature ; des terrasses de toutes les sortes de disproportions provocantes ; des cheminées aux bizarres renflements bulbeux ; des colonnes brisées curieusement groupées ; et des arrangements à cinq pointes ou cinq arêtes d'un grotesque dément⁵³ ». Ailleurs Lovecraft parle d'une « géométrie cosmique inconnue sur Terre⁵⁴ », d'une pierre noire taillée selon « des principes géométriques exotiques [*outlandish*]⁵⁵ ». Chez Lovecraft – un héritier majeur de Kant – l'horreur surgit d'abord de la finitude de notre condition humaine, des « bords du monde [*rim of the cosmos*]⁵⁶ ». C'est même dans la capacité à rendre compte « des images formant des suppléments plutôt que des démentis à l'univers visible et mesurable⁵⁷ », que se situe le génie : « La vision unique et la perspective avec laquelle on voit l'univers possèdent cette individualité inimitable et ce pouvoir sélectif qui font le génie⁵⁸. »

⁴⁷ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Nyarlathotep » [1920], *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, éd. de S. T. Joshi, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 1999, p. 31. – Je cite Lovecraft d'après le texte anglais, aucune traduction française n'étant à ce jour satisfaisante.

⁴⁸ LOVECRAFT, Howard Phillips, « The Dunwich Horror » [1929], *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, éd. de S. T. Joshi, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2001, p. 219.

⁴⁹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « The Whisperer in the Darkness » [1931], *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, *op. cit.*, p. 220.

⁵⁰ LOVECRAFT, Howard Phillips, « The Dream in the Witch House » [1933], *The Dream in the Witch House and Other Weird Stories*, éd. de S. T. Joshi, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2005, p. 329.

⁵¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « The Call of Cthulhu » [1927], *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, *op. cit.*, p. 167.

⁵² LOVECRAFT, Howard Phillips, « At the Mountains of Madness » [1931], *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, *op. cit.*, p. 339.

⁵³ *Ibid.*, p. 289.

⁵⁴ LOVECRAFT, Howard Phillips, « The Dunwich Horror » [1928], *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, *op. cit.*, p. 224.

⁵⁵ LOVECRAFT, Howard Phillips, « The Whisperer in Darkness », *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, *op. cit.*, p. 214. Deleuze et Guattari font expressément référence quant à eux aux aventures de Randolph Carter (*Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 293).

⁵⁶ LEIBER, Fritz, « A Literary Copernicus » [1949], in JOSHI, S. T. (éd.), *H. P. Lovecraft. Four Decades of Criticism*, Athens, Ohio University Press, 1980, p. 51.

⁵⁷ Lovecraft, cité in JOSHI, S. T. (éd.), *H. P. Lovecraft*, Mercer Island (Washington), Starmont House, coll. « Starmont Reader's Guide », 1982, p. 58.

⁵⁸ LOVECRAFT, Howard Phillips, *Selected Letters (1911-1924)*, Lettre à Clark Ashton Smith du 27 septembre 1922, vol. 1, éd. de August Derleth et Donald Wandrei, Arkham House, 1965, p. 197.

Mais, pour Warburg ou Lovecraft, la notion de génie – qui nous rabattrait sur l’humainement commensurable – a-t-elle encore véritablement un sens ? N’est-elle pas un archaïsme de la pensée plus conservé pour sa commodité signalétique que pour sa valeur informative ? En réalité, on doit bien admettre que le génie devient plutôt *génant* en ce qu’il concentre indûment l’attention sur l’homme, là où il nous faut au contraire détourner les yeux de l’homme pour regarder là où nous ne pouvons pas voir, pour regarder – ce qui ne peut être qu’un idéal contradictoire dans les termes – l’abyssale réalité où il n’y a pas d’hommes. Chez Warburg, les images – les œuvres d’art, mais toutes les images en général – palpitent d’une existence pour nous sans abordage, comme des analogues des extraterrestres lovecraftiens : incultes, chthoniennes, hétérospatiotemporelles, immondes. On sait, chez le dernier Warburg, celui-là même qui est le plus contemporain des grands contes de Lovecraft, l’importance de la « tension polaire⁵⁹ » dans les faits culturels et le comportement psychique, entre l’unité et les « conflits », entre l’ordre et « l’irrationnel », entre la création et la destruction, entre la beauté et les « phobies » – tous termes récurrents sous sa plume. Entre « la contemplation calme et la ferveur orgiaque⁶⁰ ». Entre « la “Nymphé” extatique (maniaque) » et « la divinité fluviale en deuil (dépressive)⁶¹ ». Pour l’exprimer, Warburg, qui a baptisé le drame psychique de la culture « dialectique du monstre [*Dialektik des Monstrums*] comme fondement d’une théorie sociologique de l’énergie⁶² », détourne la locution latine « par des sentiers ardu jusqu’aux étoiles [*per aspera ad astra*] », qui relève précisément de la question de l’atteinte humaine, en « *per monstra ad astra* » : des monstres aux étoiles. Deux modes de l’inaccès. (Ces deux mots sont également, mais tout autrement – ils en proposeraient comme le chemin inverse –, typiquement lovecraftiens : des monstres *des* étoiles.) Il n’est pas inintéressant de constater combien, chez Warburg, l’articulation des « étoiles » et des « monstres » déplace *dans les images* celle, rencontrée il y a peu, qui unit dans le génie humain Apollon et Dionysos. Il n’y a là évidemment aucun hasard. L’entreprise warburgienne – rappelle Georges Didi-Huberman que je suis sur ce point – relève avant tout, dans la continuation de Burckhardt, de la « psychopathologie⁶³ » : « Faire de l’histoire une *symptomatologie*, voire une *pathologie du temps*⁶⁴. » Quant aux « formules de pathos », elles sont « les cristallisations corporelles de la dialectique du monstre⁶⁵ ».

Le génie – ou ce qu’il en reste, une tâche, une métamorphose indéchiffrable – est passé dorénavant de l’homme aux images. Mieux : l’homme, qui ne fait que marcher dans l’image, devient *in fine* ce sur quoi les images peuvent également opérer. « Les produits de l’art sont les mises en forme de l’homme contemplateur sous la pression comparativement plus forte de la matière contemplée⁶⁶. » Warburg écrit encore :

Les dynamogrammes de l’art antique sont transmis dans un état de tension maximale mais non polarisée par rapport à la charge énergétique active ou passive, à l’artiste qui peut réagir, imiter ou se souvenir⁶⁷.

⁵⁹ WARBURG, Aby, *Atlas Mnémosyne (Écrits II)*, op. cit., p. 54.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Warburg (*Tagebuch*), cité in GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 279.

⁶² Warburg (*Briefmarke*), cité in *ibid.*, p. 238.

⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L’Image survivante*, op. cit., p. 284.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁶⁶ WARBURG, Aby, *Fragments sur l’expression (Écrits III)*, op. cit., p. 156.

⁶⁷ Warburg (*Allgemeine Ideen*), cité in GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 235.

Mais quel nouveau visage positif va revêtir ce « génie de l'image » ? Pour y répondre, il nous faudra passer de nouveau dans une autre science, la biologie, en un mouvement supplémentaire de rencontre de champs scientifiques apparemment très distants mais auquel nous incite Warburg lui-même en pensant constamment les images au carrefour – au moins – de l'histoire de l'art, de la psychologie, de l'anthropologie ou de la linguistique. Sándor Ferenczi, toujours au même moment, avait baptisé « utraquistique » (*utraque* : « l'un et l'autre ») la méthode consistant à utiliser les modèles d'une science pour en comprendre une autre, en l'occurrence, la psychanalyse et la biologie⁶⁸. J'ai pour ma part proposé de nommer une variante personnelle de cette manière de réfléchir le « nexialisme⁶⁹ ».

Le temps des gènes

La biologie n'a pas échappé au tournant au-delà de l'humain. Déjà Darwin avait remis l'homme à sa place et l'avait décentré dans la nature. Si les rapprochements entre Warburg et Freud, autour de l'inconscient notamment, ont déjà été souvent analysés⁷⁰ (Warburg par ailleurs emprunte le terme clé d'« engramme » à la neurobiologie : il s'agit de la trace laissée par un événement dans le fonctionnement bioélectrique du cerveau), il n'en va pas de même des rapports, sinon entre ses textes qui n'en disent rien, du moins entre sa manière de penser, très éloquente quand on veut entendre, d'une part, et, d'autre part, les avancées de la biologie de son temps.

Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, un vent tenace et régulier de « biologisme » souffle sur les sciences de l'homme. L'étude des raisons en serait ici inopportune. On se contentera de remarquer que ce moment positiviste et indiciaire, de refus du dogmatisme et de la métaphysique, est d'abord celui d'une expectative méthodologique : faire pour l'anthropologie, pour l'histoire de l'art, et ainsi de suite, *comme* les Lamarck, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire ou autres Richard Owen ont fait pour les sciences du vivant, qui croisent autrement l'homme et sont tenues pour plus rigoureuses. Ainsi, de la même manière que la biologie a opéré, depuis Lamarck, sa révolution épistémologique à partir de l'ancienne histoire naturelle, mais aussi de la botanique ou de l'anatomie, de même on attend que l'étude de l'homme accède à un statut scientifique supérieur en empruntant aux sciences de la nature leur manière de procéder.

En France, le fait est patent chez Hippolyte Taine qui, comme Ernest Renan, vient après le rêve de Michelet d'une connaissance unifiée sous la bannière des sciences de la nature (pour Michelet, la géographie), et qui en même temps va proposer une lecture analogiste plus rigoureuse que celle de leurs aînés. Dans la préface de la deuxième édition des *Essais de critique et d'histoire* (1866), Taine – en un vocabulaire qui n'est plus le nôtre – indique que l'histoire humaine, et en particulier de l'art et des styles esthétiques, possède des « lois, toutes très précises et très générales, et qui correspondent à celles que l'on a trouvées dans la science

⁶⁸ FERENCZI, Sándor, *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle* [1924], trad. fr. de Judith Dupont et Myriam Viliker, présentation de Nicolas Abraham, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2018, p. 51.

⁶⁹ Pour plus de détails, cf. DURAFOUR, Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'économie, op. cit.*, p. 26-31.

⁷⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante, op. cit.*, p. 273-334 notamment.

des corps vivants⁷¹ ». Dans le même temps qu'il développe une conception « subjective » du génie comme « vive sensation spontanée⁷² », dans une voie de l'émotion, du sentiment et de la sensation comme « hallucination vraie⁷³ », Taine emprunte *a priori* une tout autre voie en se définissant expressément comme un « anatomiste⁷⁴ » qui aux pinceaux substitue les scalpels. Ainsi, comme les organes d'un corps vivant dépendent les uns des autres (loi de la connexion des caractères de Cuvier), « les diverses attitudes et inclinations d'un individu, d'une race, d'une époque sont attachées les unes aux autres de telle façon que l'altération d'une de ces données observée dans un individu voisin, dans un groupe rapproché, dans une époque précédente ou suivante, détermine entre eux une altération proportionnée de tout le système⁷⁵ ». Ou bien encore : comme dans un même embranchement zoologique le même plan d'organisation est présent dans toutes les espèces (théorie des analogues et de l'unité de composition de Geoffroy Saint-Hilaire : la nageoire de la baleine et l'aile de la chauve-souris sont des pattes de mammifères), pareillement

chez un même artiste, dans une même école, dans un même siècle, dans une même race, les personnages les plus opposés de condition, de sexe, d'éducation, de caractère, présentent tous un type commun, c'est-à-dire un noyau de facultés et d'aptitudes primitives qui diversement raccourcies, combinées, agrandies, fournissent aux innombrables diversités du groupe⁷⁶.

Taine conclut par la sélection naturelle de Darwin, dans laquelle il a puisé sa célèbre théorie du « milieu artistique » :

L'ascendant du milieu amène sur la scène de l'histoire les artistes, les philosophes, les réformateurs religieux, les politiciens capables d'interpréter ou d'accomplir la pensée de leur âge et de leur race, comme il amène sur la scène de la nature les espèces d'animaux et de plantes les plus capables de s'accommoder à leur climat et à leur sol⁷⁷.

Ce dernier point est particulièrement intéressant car il conduit Taine à parler régulièrement des œuvres d'art en les comparant à des « formes vivantes⁷⁸ », aux parties interdépendantes et organisées par un principe directeur, et plus spécifiquement à des plantes. L'esthétique est « une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines⁷⁹ », qui ne va pas sans un certain déterminisme causal encombrant (« La philosophie de l'histoire humaine répète comme une fidèle image la philosophie de l'histoire naturelle⁸⁰ »).

⁷¹ TAINE, Hippolyte, « Les choses morales ont, comme les choses physiques, des dépendances et des conditions » [1866], *Philosophie de l'art*, suivi de *Voyage en Italie* et *Essais de critique et d'histoire*, textes présentés et annotés par Jean-François Revel, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Hermann, coll. « Arts », 2008, p. 173-174.

⁷² *Ibid.*, *Philosophie de l'art* [1866], p. 55.

⁷³ TAINE, Hippolyte, *De l'intelligence* [1870], tome I, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1892, p. 31.

⁷⁴ TAINE, Hippolyte, *Sa Vie et sa correspondance*, tome II, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1904-1905, p. 161.

⁷⁵ TAINE, Hippolyte, « Les choses morales ont, comme les choses physiques, des dépendances et des conditions », *op. cit.*, p. 174.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁷⁸ TAINE, Hippolyte, *Philosophie de l'art* [1865], Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1985, p. 46.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁰ TAINE, Hippolyte, « Les choses morales ont, comme les choses physiques, des dépendances et des conditions », *op. cit.*, p. 174.

Plus proche de notre sujet, on peut revenir, à la suite de Carlo Severi attirant l'attention sur les métaphores biologiques chez Aby Warburg⁸¹, vers les anthropologues de la « biologie des images », comme Augustus Pitt-Rivers ou Hjalmar Stolpe. Pour Pitt-Rivers, il existe entre les peuplades actuelles et « l'homme primitif » un rapport analogue à celui qu'il existe, dans la science du vivant, entre le paléontologue et le zoologue darwinien⁸². L'ethnologue peut ainsi ajouter :

Les idées humaines, en tant qu'elles sont représentées par les divers produits de l'industrie humaine, sont susceptibles de classification en genres, espèces et variétés de la même manière que les produits des règnes végétal et animal, et dans leur développement de l'homogène à l'hétérogène ils suivent les mêmes lois⁸³.

Chez Taine ou chez Pitt-Rivers, il n'y a nulle identification des sciences de l'homme aux sciences de la nature ; il n'est question que d'approfondir la spécificité de l'histoire ou de l'anthropologie : « Notre science ne s'occupe pas de l'homme envisagé comme animal⁸⁴ ». Cela passe par la comparaison entre les sciences, méthode autorisée par le fait même que la comparaison est revendiquée comme une méthode à l'intérieur des sciences du vivant (anatomie comparée, théorie des analogues, etc.). Il n'y a donc qu'une analogie de méthodes : absolument pas un rapprochement entre les objets au titre d'une vie non analogique des images. Warburg, il est vrai, a parfois eu recours à ce geste métaphorologique, pour parler comme Hans Blumenberg, notamment botaniques, comme dans le texte d'introduction à l'*Atlas Mnemosyne*, où il stigmatise les « esthètes hédonistes » qui « se content[ent] d'une flore composée de plantes les plus belles et les plus odorantes » au détriment d'« une physiologie du cycle végétal et de la montée de la sève », c'est-à-dire d'une pensée des « racines souterraines⁸⁵ » de l'image. Même usage de la métaphore dans cette ébauche du projet de correspondance fictive avec André Jolles au sujet de la figure de la nymphe dans la Renaissance italienne :

Je comprends que tu ne saches pas ce qu'il y a derrière cette image, pour cette raison j'essaierai de tourner mon regard philologique vers le terrain d'où elle provient, en me demandant avec étonnement : « Cette plante curieuse et délicate plonge-t-elle vraiment ses racines dans l'austère terre florentine ? »⁸⁶.

Mais la vie warburgienne des images ne va pas se limiter à ce seul registre métaphorique. Et si Severi a raison de rappeler une certaine influence des « biologistes de l'image », et par-delà plus généralement du comparatisme de la génération antérieure, sur Warburg, il n'est pas

⁸¹ SEVERI, Carlo, « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire », *L'Homme*, n° 165, janvier-mars 2003, p. 77-128. J'ai également proposé une discussion de leurs thèses en regard de la pensée warburgienne des images dans DURAFOUR, Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'économie*, Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2018, p. 173-176.

⁸² PITT-RIVERS, Augustus, « Principles of Classification » [1874], *The Evolution of Culture and Other Essays*, éd. de J. L. Myres, Oxford, Clarendon Press, 1906, p. 18.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ RENAN, Ernest, « Des services rendus aux sciences historiques par la philologie » [1878], *Œuvres complètes*, tome 8, Paris, Calmann-Lévy, 1947-1961, p. 1228.

⁸⁵ WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne (Écrits II)*, op. cit., p. 55, pour toutes les citations de cette phrase.

⁸⁶ WARBURG, Aby, « Ninfa Fiorentina » [1908], *Werke in einem Band*, éd. de Martin Treml, Sigrid Weigel et Perdita Ladwig, Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 203.

exact d'en conclure que « c'est sur ce terrain que quelques notions les plus connues [...] ont pris naissance⁸⁷ ».

Chez Taine, les œuvres d'art sont comme des plantes – et c'est là tout. Avec Warburg, elles ne deviendront pas des plantes, bien entendu, mais elles se retrouveront dotées d'une *forme de vie non organique* qui leur conférera *autrement* une vie *au même titre* que celle que les plantes ont sur le mode organique. Pour le dire autrement : il ne s'agira plus de prétendre que *les images sont comme des plantes vivantes*, mais que *les images, comme les plantes, sont vivantes* (même si elles ne le seront pas de la même vie que les plantes). S'il existe une vie des images, celle-ci n'est évidemment pas organique, l'erreur courante étant de replier la vie sur l'organisme⁸⁸. À plusieurs reprises, Warburg a recours au terme « biomorphe » – qui a la forme de l'organisme sans en être un – pour parler des images : dans ses notes pour la conférence sur le rituel hopi du serpent, il évoque un imaginaire « biomorphe » et « anorganique⁸⁹ » ; l'adjectif sert également de fil conducteur pour l'histoire de l'astrologie dans un texte dédié au médecin et physiologiste Franz Boll (Warburg avait commencé par entreprendre des études de médecine) à propos de l'influence de la *Sphaera barbarica* de Teucros de Babylone sur les tentatives occidentales d'orientation dans le cosmos⁹⁰.

Ceci a une conséquence d'importance que les continuateurs de Warburg (Saxl, Panofsky, Gombrich surtout) ont patiemment cherché à limer : si vie des images il y a, et que cette vie n'est pas connaissable en tant que telle par les êtres humains, alors elle ne peut pas être repliée, comme ils l'ont pourtant fait, sur le concept d'*héritage*, en occultant – entre autres aspects – ce qui dans la survivance est hideur et terreur en regard de l'existence humaine. L'héritage est un concept juridique typiquement humain. Or la « survivance » n'a rien à voir avec l'héritage (qui est plutôt ce que l'on trouve chez Burckhardt), mais elle ressemble en revanche beaucoup à une autre notion qui avait alors le vent en poupe et qui vient justement des nouvelles théories scientifiques de la vie : *l'hérédité*. L'héritage va conceptuellement de pair avec la *renaissance* (terme burckhardtien). En effet, hériter par un héritage suppose le décès de celui dont on hérite, tout comme il n'y a pas de renaissance sans un trépas préalable, réel ou symbolique. Hériter et renaître ont la mort en partage comme condition. Il n'en va pas du tout ainsi avec la « survivance » warburgienne, ce type particulier d'« au-delà » (dans la traduction de l'allemand courant), qui ne présuppose aucune mort. Survit précisément ce qui ne meurt pas. Ainsi la théorie de Warburg – ou ce qui en tient lieu – n'a rien à voir avec l'héritage, mais tout avec l'hérédité. Car, contrairement à l'héritage, l'hérédité permet d'hériter sans que meurent ceux dont on hérite, mieux : une part de ce qu'ils sont reste à jamais vivante, sous des cures de variations, à travers leur descendance. Dans l'introduction à *l'Atlas Mnémosyne*, Warburg écrit que les « engrammes de l'expérience passionnée [...] survivent dans la mémoire comme patrimoine héréditaire⁹¹ », ou encore que « c'est avec une

⁸⁷ SEVERI, Carlo, « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire », art. cit., p. 88.

⁸⁸ Sur ces questions, cf. DURAFOUR, Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, op. cit., p. 124-184.

⁸⁹ WARBURG, Aby, « Souvenirs d'un voyage en pays pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur "le rituel du serpent" » [1923], cité in MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement* [1998], Paris, Macula, coll. « La Littérature artistique », 2012, p. 290.

⁹⁰ WARBURG, Aby, « Die Einwirkung der *Sphaera barbarica* auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes » [1925], *Bilderreihen und Ausstellungen (Gesammelte Schriften, tome II. 2)*, éd. de Uwe Fleckner et Isabella Woldt, Berlin, Akademie Verlag, 2012, p. 19-55. Boll avait publié un ouvrage sur la *Sphaera barbarica* en 1903.

⁹¹ WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne (Écrits II)*, op. cit., p. 55.

ambivalence particulière que la Renaissance italienne a tenté d'assimiler psychiquement ce patrimoine héréditaire d'engrammes phobiques⁹². » Warburg utilise le mot allemand *Erbmasse*, composé de *Masse* (masse, fonds) et de *Erbe* (héritage), qui donnera aussi *Erbgut* (génome, patrimoine génétique).

Il n'est pas dans mon intention, à partir d'ici, de résumer l'histoire d'un concept aussi complexe, plastique et mobile que celui d'hérédité. On peut toutefois rappeler que, non sans une certaine ironie, l'hérédité vient d'abord métaphoriquement... de l'héritage (*hereditas*) juridique : au milieu du XVIII^e siècle, on passe d'une logique de la création de chaque vivant individuel – préformationnisme, etc. – à celle de la reproduction des espèces. L'hérédité finira par s'en détacher complètement dans sa phase de solidification scientifique au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle (première mention du sens moderne dans les *Principes de biologie* de Herbert Spencer en 1863) en passant du statut d'ensemble *ad hoc* de phénomènes observés capricieusement à celui d'objet scientifique au sens plein du terme et relevant d'une discipline spécifique⁹³. À partir de 1900, suite à la redécouverte des travaux de Mendel sur le *Pisum sativum* (lois d'uniformité des hybrides de première génération, de pureté des gamètes, et d'indépendance des caractères héréditaires) par De Vries, Correns ou von Tschermak-Seysenegg (l'hybridation devient un cas particulier de la procréation en général), puis de la théorie chromosomique de Boveri et Sutton (1902), des études de Morgan sur la mouche du vinaigre (1910), etc., les théories de l'hérédité allaient conduire à la naissance de la génétique moderne. Pour Johannsen, relèvent de l'hérédité « toutes les expériences analytiques sur des questions concernant la génétique⁹⁴ », « la présence de gènes identiques dans les ancêtres et les descendants⁹⁵ ».

Soutenir qu'il existe une vie des images, quand bien même il s'agit d'une vie non organique, c'est-à-dire sans gène (on verra qu'il y a un « équivalent de gène » chez Warburg), c'est se donner *la possibilité de penser la vie des images à partir du paradigme de la biologie*, non pas parce que biologie et iconologie auraient entre elles des rapports privilégiés (on n'en trouve nulle trace dans les écrits de Warburg), mais parce que nouvelle biologie et science warburgienne des images relèvent toutes les deux de la nouvelle *épistémè* du tournant virtuel au-delà de l'humain. On doit à William Bateson – également le promoteur des termes « allèle » « homozygote », « hétérozygote » – de baptiser la nouvelle science génétique [*genetics*] en 1906, tandis que Wilhelm Johannsen invente le mot « gène [*Gen*] » en 1909 dans les *Elemente der exakten Erblichkeitslehre*, avant de forger en 1911 « génotype » et « phénotype ». On le voit : l'époque était riche en trouvailles terminologiques. C'est qu'il fallait de nouveaux mots pour nommer tout ce nouveau pan de la réalité lui aussi seulement accessible à l'être humain par ses effets visibles et indirects⁹⁶. Chez Johannsen, le gène désigne ce qui « exprime seulement le fait que [...] de nombreuses caractéristiques de l'organisme se manifestent par des “états”, des “fondements”, des “attachements” spéciaux,

⁹² *Ibid.*, p. 56.

⁹³ Cf. RHEINBERGER, Hans-Jörg et MÜLLER-WILLE, Staffan, *Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2009, p. 20. En allemand, *Vererbung* peut se traduire aussi bien par « héritage » que par « hérédité ».

⁹⁴ JOHANNSEN, Wilhelm, « The Genotype Conception of Heredity », *American Naturalist*, vol. 45, n° 531, mars 1911, p. 131.

⁹⁵ *Ibid.*, p.159.

⁹⁶ L'observation microscopique des gènes ne sera effective qu'à partir des années 1950.

séparables et donc indépendants⁹⁷ ». Contrairement au « pangène » de De Vries (dont il est d'abord le diminutif), au « gemmule » de Darwin ou au « biophore » de Weismann, le gène de Johannsen n'est pas qu'une hypothèse spéculative mais une entité objective⁹⁸, et – ajoute-t-il dans la seconde édition de 1926 – « de nature inconnue mais avec des effets familiaux⁹⁹ ».

Johannsen, un essentialiste qui cherchait dans la physiologie des haricots *Phaseolus vulgaris* des « lignées pures », avait très vite conclu à la distinction nécessaire entre ce qu'il allait appeler « génotype » et « phénotype », et qui jusque-là n'étaient pas distingués, sauf peut-être chez Weismann avec l'articulation entre le « plasma germinal » et le « soma », voire dans « l'idioplasme » de Nägeli. Le génotype correspond à l'ensemble des allèles possédés par un individu, c'est une base de données. *A contrario*, le phénotype désigne l'ensemble des caractères observables et singuliers de l'individu en question (par exemple la couleur des yeux, une prédisposition pour telle ou telle maladie). Le génotype est une structure anhistorique : pour la plupart des biologistes de l'époque, l'individu n'était qu'une version agrandie de la collection de « pangènes » contenus dans le noyau de l'œuf fécondé. Pour en arriver là, Johannsen s'est notamment inspiré de certains travaux de Francis Galton. Ce cousin de Darwin, captivé par les retours aux situations ancestrales tout comme – inversement – par l'apparition brutale chez les individus de caractères non reconnus chez les parents, et dont on sait par ailleurs les convictions eugénistes (on lui doit le vocable) de sinistre descendance, exposées dès 1869 dans *Hereditary Genius*¹⁰⁰, a proposé, dans une série d'articles de la décennie 1870¹⁰¹, une distinction qui, sur le plan strictement scientifique, se révélera extrêmement féconde – quand elle sera redécouverte (Galton publiait beaucoup chez des éditeurs non spécialisés, voire pas du tout) – entre ce qu'il nomme « *stirp* » (la lignée d'ascendance à partir d'un ancêtre commun) et « *nature versus nurture* [inné contre acquis] ». Dès 1909, un autre biologiste, Richard Woltereck établit qu'un même génotype pouvait produire, dans des conditions environnementales variables, des phénotypes sensiblement différents d'un individu à un autre : ce qui est transmis par l'hérédité n'est qu'une « norme de réaction¹⁰² ».

Les relations entre génotype et phénotype seront postérieurement – à un moment où l'acide désoxyribonucléique sera identifié comme le vecteur de l'information biologique (1943) – au cœur de *l'épigénétique* (*epigenetics*) de Conrad Hal Waddington, un disciple de Morgan, réinvestissant l'ancienne théorie de l'épigénèse – opposée au préformationnisme – pour laquelle l'embryon continuait de se former en dehors de l'œuf¹⁰³. De l'épigénétique je dirai ceci qui suffira : elle est la science des variations ostensibles dans les phénotypes d'individus de même espèce, à savoir de même lignée, de même génotype, en fonction de leur

⁹⁷ JOHANNSEN, Wilhelm, *Elemente der exakten Erblichkeitslehr*, Iéna, Gustav Fischer, 1909, p. 124.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 640.

⁹⁹ Johannsen, cité in ROLL-HANSEN, Nils, « Wilhelm Johannsen and the Problem of Heredity at the Turn of the 19th Century », *International Journal of Epidemiology*, vol. 43, n° 4, août 2014, p. 1011.

¹⁰⁰ Signe de plus que la notion de génie traversait alors un fâcheux moment ?

¹⁰¹ Cf. notamment GALTON, Francis, « A Theory of Heredity », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 5, 1876, p. 329-348.

¹⁰² WOLTERECK, Richard, « Weitere experimentelle Untersuchungen über Artveränderung, speziell über das Wesen quantitativer Artunterschiede bei Daphniden », *Verhandlungen der deutschen zoologischen Gesellschaft*, vol. 19, 1909, p. 110-172. Je me limite ici pour des questions de place, l'essentiel de mon propos pouvant être compris avec ces exemples. Pour plus de détails l'histoire de la théorie du gène à partir du début du XX^e siècle, cf. Ernst Mayr, *Histoire de la biologie. Diversité, évolution et hérédité* [1982], trad. fr. de Marcel Blanc, Paris, Fayard, 1989, p. 719-747.

¹⁰³ WADDINGTON, Conrad H., « The Epigenotype », *Endeavour*, n° 1, janvier 1942, p. 18-20. L'adjectif est déjà attesté chez Aristote.

environnement développemental. L'épigénétique témoigne de la plasticité du vivant à l'intérieur d'une espèce donnée. Quoique le *contenu* du message génétique soit identique chez tous les individus (comme chez Morgan des mouches drosophiles : le sujet d'expérience le plus prisé des généticiens), son *expression*, telle l'interprétation d'une partition musicale, peut varier d'un individu à un autre en fonction des circonstances de croissance (en l'occurrence, l'exposition à des vapeurs d'éther ou à des chocs thermiques brutaux entraîne des altérations physiologiques sur plusieurs générations même quand les larves ne sont plus exposées). Au bout d'un temps plus ou moins long de retour aux conditions environnementales non perturbées, les variations disparaissent : il n'y a pas de mutation génétique¹⁰⁴. C'est cette distinction capitale, entre message et expression, qui a permis à Waddington de rester fidèle à l'orthodoxie néodarwiniste de la biologie de son temps – sous la houlette d'August Weismann – en évitant le « fourvoisement » lamarckien selon lequel un individu pourrait transmettre à ses descendants un certain nombre des caractères qu'il aurait acquis au cours de son existence (en bon néodarwinisme, on ne peut transmettre que ce que l'on a soi-même hérité).

La « survivance » warburgienne fait-elle autre chose avec les images ? Voici une note non publiée de 1927 : « En essayant de placer *génétiquement* sous vos yeux les fêtes françaises qui imitent les classiques entre un milieu de table de Pesaro de 1475 et un timbre-poste anglais moderne dessiné par un Australien, j'espère vous avoir montré que l'un des aspects du baroque consiste à séparer les valeurs expressives de la forge de la vie réelle en mouvement¹⁰⁵. » Le pari de ce texte est qu'il n'y a pas là qu'une simple métaphore. L'iconographie est une génétique. À l'exception notable, déjà soulignée, qu'il n'y a pas de gène des images : pas de fonds, par d'archétypes (Warburg n'est ni Goethe ni Semper), ce qui varie dans l'image est toujours déjà une variation. Il n'existe pas de formule visuelle patrimoniale ; mais comme il existe cependant un « patrimoine héréditaire » des images, les images peuvent malgré tout être pensées sur le modèle des théories de l'hérédité. Il existe des *analogues de gènes* : les « formules de pathos » elles-mêmes, avec dans certains cas « un renversement radical (inversion) de la signification¹⁰⁶ ». Leur expression est modifiée, dans le temps ou l'espace, par l'environnement iconique des images (artistique, théologique, scientifique, etc.). Nous ne voyons jamais que l'une des variations d'une « formule de pathos » en tant que telle non manifestable, y compris quand elle apparaît *pour la première fois* (primauté, d'ailleurs, le plus souvent largement invérifiable). Et, comme pour l'épigénétique, toutes les variations sont adaptatives, réversibles et transmissibles. Le travail de l'iconologue consiste à déconstruire l'ensemble de ces épigénétiques iconiques. Warburg fait de l'épigénétique avant l'heure et dans un autre domaine. L'anachronisme n'est pas invalidant : d'une part, parce que, dès 1909, Johannsen et Woltereck expriment les questions qui deviendront *ceteris paribus* celles de l'épigénétique waddingtonienne ; d'autre part, parce que, chez Warburg, la « survivance », déconnectée de l'humain, obéit « à un enchaînement disparate, non causal et achronologique¹⁰⁷ ». La notion plastique de la « survivance » des formules passionnées est, bien comprise, ce qui a permis à Warburg de *penser génétiquement* la fonction du génie (sa puissance d'innovation) déplacée dans les

¹⁰⁴ Pour plus de détails, cf. DURAFOUR, Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, op. cit., p. 165-167.

¹⁰⁵ Warburg (« Bayonne »), cité in GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 249. Je souligne.

¹⁰⁶ Aby Warburg (*Allgemeine Ideen*), cité in GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 235.

¹⁰⁷ SIEREK, Karl, *Images oiseaux*, op. cit., p. 31.

images, à savoir de rendre compte des métamorphoses iconographiques des formules visuelles *sur fond d'une vie inhumaine et impénétrable des images*, aux antipodes de toute une autre biologie du génie, celle de sa psychologisation et de sa somatisation massives dans le corps humain tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui tournait le dos au nouveau paradigme de la réalité et de la place révisée de l'homme dans le nouveau monde déhiscent.

Bibliographie

- BRASSIER Ray, « Speculative Realism : Presentation by Ray Brassier », *Collapse : Philosophical Research and Development*, vol. 3, 2007.
- BRYANT, Lévi R., *The Democracy of Objects*, Londres, Open Humanities Press, coll. « New Metaphysics », 2011.
- CHEMINAUD, Julie, *Les Évadés de la médecine. Physiologie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2018.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Images survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- DURAFOUR, Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2018.
- FERENCZI, Sándor, *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, trad. fr. de Judith Dupont et Myriam Viliker, présentation de Nicolas Abraham, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2018.
- GALTON, Francis, « A Theory of Heredity », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 5, 1876.
- GHELARDI, Maurizio, *Aby Warburg et la « lutte pour le style »*, trad. fr. Jérôme Nicolas, Paris, L'Écarquillé, 2016.
- GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, trad. fr. de Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, vol. 1, trad. fr. de Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979.
- JOHANNSEN, Wilhelm, « The Genotype Conception of Heredity », *American Naturalist*, vol. 45, n° 531, mars 1911.
- JOHANNSEN, Wilhelm *Elemente der exakten Erblichkeitslehr*, Iéna, Gustav Fischer, 1909.
- JOSHI, S. T. (éd.), *H. P. Lovecraft. Four Decades of Criticism*, Athens, Ohio University Press, 1980.
- JOSHI, S. T. (éd.), *H. P. Lovecraft*, Mercer Island (Washington), Starmont House, coll. « Starmont Reader's Guide », 1982.
- KANT, Emmanuel, *Œuvres philosophiques*, tome II, éd. sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.
- KLEIN, Robert, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1970.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Selected Letters (1911-1924)*, vol. 1, éd. de August Derleth et Donald Wandrei, Arkham House, 1965.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, édité par S. T. Joshi, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 1990.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, édité par S. T. Joshi, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2001.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *The Dream in the Witch House and Other Weird Stories*, éd. de S. T. Joshi, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2005.
- MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, coll. « La Littérature artistique », 2012.
- MORTON, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain, Œuvres philosophiques complètes*, tome III, trad. fr. de Robert Rovini, éd. revue par Marc de Launay, Paris, Gallimard, 1988.
- NOVALIS, *Le Brouillon général*, trad. fr. Olivier Schefer, éd. revue et augmentée, Paris, Allia, 2015.

- PITT-RIVERS, Augustus, *The Evolution of Culture and Other Essays*, éd. de J. L. Myres, Oxford, Clarendon Press, 1906.
- POINCARÉ, Henri, *Des fondements de la géométrie*, Paris, Étienne Chiron, 1921.
- RHEINBERGER, Hans-Jörg et MÜLLER-WILLE, Staffan, *Verehrung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2009.
- RENAN, Ernest, *Œuvres complètes*, tome 8, Paris, Calmann- Lévy, 1947-1961.
- ROLL-HANSEN, Nils, « Wilhelm Johannsen and the Problem of Heredity at the Turn of the 19th Century », *International Journal of Epidemiology*, vol. 43, n° 4, août 2014.
- SEMPER, Gottfried, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, trad. fr. de Jacqueline Soullillou avec Nathalie Neumann, Marseille, Parenthèses, 2007
- SEVERI, Carlo, « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire », *L'Homme*, n° 165, janvier-mars 2003.
- SIEREK, Karl, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, trad. fr. de Pierre Rusch, préface de Raymond Bellour, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2009.
- SULZER, Johann, *Vermischte philosophische Schriften*, New York, Georg Olms Verlag, 1974.
- TAINÉ, Hippolyte, *De l'intelligence*, tome I, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1892.
- TAINÉ, Hippolyte, *Sa Vie et sa correspondance*, tome II, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1904-1905.
- TAINÉ, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1985.
- TAINÉ, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, suivi de *Voyage en Italie et Essais de critique et d'histoire*, textes présentés et annotés par Jean-François Revel, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Hermann, coll. « Arts », 2008.
- WADDINGTON, Conrad H., « The Epigenotype », *Endeavour*, n° 1, janvier 1942.
- WARBURG, Aby, *Essais florentins*, trad. fr. Sybille Müller, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1990.
- WARBURG, Aby, *Werke in einem Band*, éd. de Martin Treml, Sigrid Weigel et Perdita Ladwig, Berlin, Suhrkamp, 2010.
- WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne (Écrits II)*, avec un essai de Roland Recht, trad. fr. de Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2012.
- WARBURG, Aby, *Bilderreihen und Ausstellungen (Gesammelte Schriften, tome II. 2)*, éd. de Uwe Fleckner et Isabella Woldt, Berlin, Akademie Verlag, 2012.
- WARBURG, Aby, *Fragments sur l'expression (Écrits III)*, trad. fr. de Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2015.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. fr. de Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997.
- WOLTERECK, Richard, « Weitere experimentelle Untersuchungen über Artveränderung, speziell über das Wesen quantitativer Artunterschiede bei Daphniden », *Verhandlungen der deutschen zoologischen Gesellschaft*, vol. 19, 1909.