



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FRAMMENTO

a cura di Michela Gardini

ottobre 2012

RICARDO PÉREZ MARTÍNEZ

**Mnémosyne fragmentée:
planche 58 de Aby Warburg**

Nous avons soutenu qu'il ne doit y avoir aucun détail dans l'exécution d'un chef-d'œuvre, car son unité pourrait être menacée par la multiplicité. Cependant, nous avons également soutenu qu'un chef-d'œuvre est constitué par une multiplicité de détails qui ne sont d'ordinaire pas remarqués parce que l'artiste les a dissimulés ou parce que le regard du spectateur, dans lequel opère en toute sécurité l'oubli, n'a plus le même régime esthétique et culturel. La tâche de l'observateur critique est alors de découvrir ces éléments «invisibles» qui nous permettraient de voir l'unité d'exécution; comme affirmait Aby Warburg, «le bon Dieu est dans les détails». L'opposition apparente entre le fragment et l'unité artistique est dépassée de la façon suivante: les détails ne font rien d'autre que révéler la plénitude de l'exécution. En conséquence, nous définirons l'œuvre d'art de la «Renaissance» et du «Baroque» comme étant un agrégat de nombreux discours *in nuce* ou en détail qui, en s'affirmant et en se niant eux-mêmes, donnent lieu à l'unité organique de la composition, architecture fantastique et ruine culturelle.

À cet égard, l'une des vertus dans l'exécution de la *Mélancolie I* de Dürer [Fig. 1], œuvre de la Renaissance qui «cependant anticipe beaucoup le Baroque» (Benjamin 2007: 354) réside dans la combinaison harmonieuse de ses nombreux détails. L'étude iconographique de tels minimums nous a permis d'identifier les différents discours que la gravure réunit et fonde. Cependant, dans l'«Avant-propos» du célèbre livre *Saturne et la Mélancolie*, Klibansky a remarqué la chose suivante:



Fig. 2: Warburg, Mnemosyne Atlas, panneau 58.

qu'elle pourrait aussi être inspirée par les représentations de Saturne, mais ce n'est pas la relation que nous voulons mettre en valeur ici. La constellation d'Éridanus est la rivière céleste où Phaéton tomba, en étant frappé par Zeus, pendant qu'il conduisait le char de son père Hélios. Dans une miniature italienne des



Fig. 3:
Dürer, La Sainte Famille.



Fig. 4: miniature italienne des Aratea de Cicéron, Eridanus.

Aratea de Cicéron [Fig. 4] – d'entre IX et x siècles –, dans *Syntagma aratorum* de H. Grotius et dans le *Poeticon Astronomicum* de Hyginus, la constellation Éridanus est représentée comme une figure masculine qui est semi-couchée. Dans la dernière représentation mentionnée, il y a également une autre caractéristique qui est répétée dans plusieurs des personnages groupés par Warburg dans le panneau de 58: le visage incliné et la tête appuyée sur la main gauche. En effet, la position du corps semi-couché ou assis et la tête reposant sur la main gauche sont les principales caractéristiques de la position corporelle de l'ange dans la *Mélancolie I*. Ce que nous disent Klibansky, Panofsky et Saxl dans *Saturne et la Mélancolie*, à propos de «la tête penchée», est la chose suivante: «la signification première de ce très ancien motif, qui apparaît même dans les cortèges funèbres sur les sarcophages égyptiens, c'est le chagrin; mais cela peut être aussi la fatigue ou la pensée créatrice». (Klibansky 1989: 450) Cela peut être attribué à plusieurs figures: Saturne, l'homme d'État, le poète, le prophète, le philosophe, l'astronome, etc. D'après la relation que nous avons établie avec Eridanus, il est clair que ce qui est conservé dans les diverses représentations de la constellation, est la ligne principale qu'elle dessine dans le ciel: une ligne qui monte vers le plus haut et qui ensuite retombe vers le plus profond. Cette ligne est également le chemin qui a été suivi par la montée et la chute de Phaeton. Dans la gravure, la position corporelle de l'Ange peut être inspirée de cette ligne et peut représenter la nature de l'âme intellectuelle. L'âme intellectuelle était destinée à monter pendant l'antiquité et à chuter pendant le Baroque. La chute est sans doute l'un des topiques plus caractéristiques de l'époque Baroque; pour cette raison nous pensons, tout comme Walter Benjamin, que la gravure anticipe beaucoup cette période. La relation entre les étoiles et les hommes fonctionnait pour la Renaissance grâce à un système de similitudes et d'influences entre ces deux ordres différents; alors que pour l'Antiquité grecque, cette même relation fonctionnait, en plus du système de similitude et d'influences, grâce à l'idée de participation. L'âme intellectuelle de l'époque de la Renaissance à différence de l'âme intellectuelle d'Aristote ne parti-

cipe plus de la même substance que celle des constellations et des astres. Les hommes sont uniquement influencés par les corps célestes sans plus y participer. N'est-ce pas par l'intérêt pour la constellation de l'Éridanus et par la figure de Phaeton que la culture de l'époque a exprimé, peut-être inconsciemment, le fait que la substance de son intellect s'était entièrement séparée de la substance des constellations et des Idées célestes? Il s'est posé dans diverses occasions la possibilité que la gravure représente, dans son ensemble, la vanité de la connaissance, hypothèse que Klibansky a rejeté pour la raison suivante: «on a avancé l'idée que la *Mélancolie I* pourrait représenter la vanité de la connaissance humaine, oubliant la prédilection constante de l'artiste pour la valeur des sciences précises». (Klibansky 1989: 17) Nous croyons que le contresens que signale Klibansky est seulement apparent – et il n'est pas nécessairement contradictoire –. De plus, nous pensons que le détail de la gravure, que nous avons lié avec la constellation d'Éridanus, ne représente pas la connaissance en soi-même mais la nature mélancolique de l'intellect baroque. L'intellect baroque se savait fini et se savait aussi d'une nature diverse que celle des étoiles: «l'âme tombée du zodiaque et de la Voie Lactée jusqu'aux sphères inférieures» (Klibansky 1989: 238) ne pourra plus s'élever au ciel. D'après Aby Warburg – nous dit Didi-Huberman – la culture est une sorte «d'oscillation perpétuelle qu'y impriment la nymphe extatique (maniatique) d'un côté et le dieu fluvial en deuil (dépressif) de l'autre» (Didi Huberman 2002: 502): Renaissance et Baroque. Ce dieu fluvial qui représente le côté dépressif peut être identifié soit à Saturne qui était lié depuis l'antiquité aux rivières, l'humide et le froid, soit à la constellation d'Éridanus qui est la rivière céleste dont la trajectoire peut représenter très bien la montée de l'intellect que réfléchit aux choses plus hautes pour ensuite tomber en dépression. Dans la mémoire collective, la constellation d'Éridanus, aussi bien que celle de Saturne, qui dort dans sa chambre hors de toute visibilité, peut fonctionner comme le symbole d'une série de personnages dépositaires d'une sagesse antique et d'une puissance secrète, qui, par exemple, chez Kafka habitent dans des greniers si ce sont des



Fig. 5: Warburg, Mnemosyne Atlas, panneau 2.

juges ou dans des châteaux si ce sont des secrétaires, et bien que leurs positions soient les plus élevées, ils sont toujours en train de tomber et de s'approfondir. Pourquoi sont-ils endormis? Pourquoi sont-ils en train de tomber et s'approfondir? Sont-ils peut-être les descendants des vieux Atlantes qui ont soutenus le monde sur

leurs épaules (le panneau 2 de Mnemosyne Atlas, [Fig. 5])? Serait que l'ange de la mélancolie est aussi un symbole de ce chemin astral, le Gorgo céleste, à travers lequel l'âme humaine retombe avant de tomber? Nous ne le savons pas, ce que nous savons c'est que l'idée de monter et tomber, c'est une idée qui apparaît et qui disparaît du *continuum* de la mémoire collective d'une façon obsessionnelle. Chaque fragment abandonné, statique, est aussi un moment de dépression dans le flux de la mémoire culturelle, flux que chez Warburg été symbolisé par un dieu fluvial. Une image, en étant un fragment matériel de la culture, possède la capacité de nous rendre l'ensemble architectonique d'une époque ; peut-être la mémoire collective n'existe-t-elle que comme une ruine de laquelle nous ne possédons que des fragments. Dans l'image de la Mélancolie I, le détail formel de la position de l'ange contient *in nuce* toute la composition de la même façon qu'une monade représente la totalité de l'univers. Il ne doit pas nous surprendre qu'un cinéaste comme Lars Von Trier réinterprète, pour le grand public un détail de la même gravure: dans son film, une étoile dans le fond de la composition se convertira en un astre qui détruira la planète [Fig. 6].



Fig. 6: Scena tratta dal film di Lars Von Trier, Melancholia.

Bibliographie

- BENJAMIN W. (2007), "El Origen Del Trauerspiel Alemán" dans *Obras Libro I*, ed. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Abada Editores, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN G. (2002), *L'image survivante*, Les Editions de Minuit, Paris.
- FOUCAULT M. (1994), "La justice populaire" dans *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris.
- KLIBANSKY R, PANOFSKY E, SAXL F. (1989), *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, Paris.