

# Histoire de l'art



Viviane HUYS  
Denis VERNANT

# HISTOIRE DE L'ART

Théories, méthodes et outils

**2<sup>e</sup> édition**

**ARMAND COLIN**

Publié avec le concours du laboratoire Philosophie, Langage et Cognition  
de l'Université de Grenoble-Alpes.

Photo de couverture : Grotte de Lascaux 1 / Tête et enlure d'un cerf.  
Diverticule, paroi droite. Art Préhistorique Magdalénien/peinture pariétale -15000 av. JC.  
France, Montignac (Dordogne), Grotte de Lascaux 1 © AKG-IMAGES

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p> <p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>
	

© Armand Colin, 2019  
Armand Colin est une marque de  
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff  
ISBN 978-2-200-62235-0

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

*Pour Julie M.  
À nos étudiants, au contact desquels nous avons tant appris.*



# Remerciements

Nous tenons à remercier pour leur aimable prêt de cliché, l'Agence Paul et Peter Fritz et la Fondation des travaux de Carl G. Jung de Zürich ainsi qu'Annkathrin Wollert.

Nous sommes également reconnaissants à Marianne Gilly-Argoud, Sibylle Le Vot, Céline Martinet et Julie Mercieca pour le prêt photographique qu'elles nous ont généreusement accordé. Enfin, nous adressons notre reconnaissance à Martine Jacquet et à son équipe pour leur aide et leur accueil chaleureux lors des prises de vue au musée des Hospices de Beaune.

Nous sommes gré à Jean-Maurice Monnoyer d'avoir partagé avec nous ses considérables connaissances ; ses précieux conseils permirent d'apporter d'importantes précisions lors de la rédaction de certains chapitres de cet ouvrage. Nous adressons nos vifs remerciements à Madame Potherat et son époux pour avoir évoqué avec nous le parcours et les réalisations de M. Jacques Michot.

Enfin, nous disons notre gratitude à Anne Bayeart-Geslin et Évelyne Rebuffat pour leurs relectures attentives, à la fois exigeantes et bienveillantes.





# ■ Préambule

Cet ouvrage s'adresse aux étudiants en histoire de l'art ainsi qu'à tous ceux qui, engagés dans d'autres disciplines relevant notamment des sciences de l'Homme, ont été confrontés, à un moment donné de leur parcours, à la difficile question qui touche la perception et la réception des œuvres d'art.

Il nous a paru fondamental d'interroger à la fois les théories, méthodes et outils de l'histoire de l'art, mais aussi de mettre en perspective les différentes manières de la pratiquer afin d'en clarifier l'usage.

Si la philosophie, l'histoire, l'anthropologie, la psychanalyse, la sémiotique, la sociologie, et plus généralement le domaine des théories de l'art constituent les champs disciplinaires convoqués ici, c'est parce qu'ils s'avèrent les compagnons indispensables de l'histoire de l'art. Ainsi, tour à tour, leviers ou complices conceptuels, présentant des problématiques communes, ces disciplines fournissent souvent ses armes à l'histoire de l'art. Dès lors, celle-ci ne peut faire l'économie d'une explicitation méthodologique qui se construit à la fois avec et contre tous ces autres domaines issus des sciences de l'Homme.

Ainsi, après avoir de façon liminaire posé la question des rapports entre art et histoire afin de cerner à la fois l'appréhension historique de l'art et son historicité propre, nous aborderons l'esthétique et la philosophie de l'art qui nourrissent des aspects essentiels de la réflexion théorique sur l'art. Une approche anthropologique permettra ensuite d'élucider les racines universelles du besoin d'esthétique. Puis l'étude des méthodes iconographiques, formalistes, langagières et sémiotiques fournira une riche palette d'outils méthodologiques d'analyse du fonctionnement signifiant des œuvres d'art. L'examen des lectures psychanalytique, marxiste ou encore sociologique des productions et des dispositifs artistiques permettront de cerner les déterminants psychologiques, politiques et sociaux de l'art.

Enfin, après avoir examiné les différentes formes d'art issues du développement des techniques, nous concluons en revenant sur la question cruciale de l'*adéfinition* de l'art ainsi que sur les *contraintes épistémologiques* inhérentes aux objets et méthodes de l'histoire de l'art.

Nous verrons qu'il existe maintes façons d'interroger les phénomènes artistiques et que l'histoire de l'art n'a en ce domaine aucune prérogative à faire valoir. Elle est un point de vue, toutefois multiple puisque variable. Dès lors, il lui faut préciser les outils dont elle a besoin, les types de questionnement qui sont les siens : où commencent et où prennent fin ses analyses et pourquoi.

L'histoire de l'art en France est depuis plusieurs décennies en quête d'une identité scientifique parfois troublée par les interactions permanentes qu'elle entretient avec les autres disciplines. Cherchant à s'affranchir de certains académismes – voire

archaïsmes – doit-elle pour autant en oublier ses fondements ? Ne doit-elle pas plutôt procéder à leur relecture et en tirer les conséquences théoriques et méthodologiques qui s'imposent ?

C'est le projet de ce manuel que de procéder à ces nombreuses clarifications, à la fois conceptuelles et méthodologiques afin d'accompagner au mieux la révolution épistémologique dans laquelle l'histoire de l'art semble aujourd'hui déterminée à s'engager.

*Sapere Aude*<sup>1</sup>

---

1. « Ose penser par toi-même ! », injonction d'Horace devenue maxime de l'*Aufklärung*.

# Avertissement

La question des manières de pratiquer l'histoire de l'art ne pourra pas être abordée ici de façon exhaustive tant celles-ci sont nombreuses et variées. Les choix d'auteurs dont nous expliquons les méthodes et les théories ont donc été parfois difficiles. Ils reflètent notre volonté de rendre compte de cette diversité avec le souci de permettre au lecteur de développer sa réflexion critique et de se forger sa propre conception de l'art.

Autant qu'il est possible, nous donnerons la parole aux auteurs convoqués en les citant afin que le lecteur puisse avoir un accès direct à leur pensée.

Les analyses théoriques proposées seront utilement complétées dans chaque chapitre par une « Étude de cas » qui a pour objet d'illustrer notre propos à travers une application concrète permettant de détailler les choix méthodologiques présentés et de montrer leur fécondité comme leurs limites. Cette rubrique ne prétend en rien fournir une analyse complète des œuvres, mais se centre davantage sur les stratégies analytiques du ou des auteur(s) mobilisé(s) afin d'en tester la pertinence.

Enfin, une rubrique « Pour aller plus loin » fournira à la fin de chaque chapitre des références bibliographiques complémentaires permettant d'approfondir certains aspects qui n'auront pu être développés.



# ■ Chapitre 1

## Art et histoire

### Pour une histoire de l'art comparée

Tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, les historiens de l'art ont plus ou moins considéré que l'histoire, en tant que discipline englobante, devait structurer et organiser l'analyse des œuvres d'art. Prévalant souvent, elle constitue le cadre de référence chronologique ou événementiel qui permet de nommer et de classer des courants, des écoles, des régionalismes, etc. Il s'agit ainsi à partir de catégories historico-géo-politiques de dégager des réseaux d'influence, de découvrir des transferts de modèles pour comprendre, de façon à la fois macro et microscopique, la manière dont les échanges ont fonctionné entre les modèles artistiques et culturels circulant d'une région du monde à l'autre. Mais au-delà du débat concernant le statut de l'histoire, ce sont également la philosophie et l'esthétique qui ont eu affaire à l'histoire de l'art, cette dernière semblant devoir nécessairement être assujettie à l'une ou l'autre de ces disciplines. Or, c'est justement de la conquête de son autonomie ainsi que d'une réflexion sur sa méthodologie dont il sera question dans cet ouvrage.

L'histoire de l'art doit son origine et son développement à deux cultures européennes : l'italienne et l'allemande. Giorgio Vasari est le premier connaisseur à avoir engagé une histoire de l'art à travers les *Vite* qu'il publia en 1560<sup>1</sup>. En France, l'histoire de l'art de ce que l'on a nommé la Renaissance européenne passe nécessairement par Vasari et la connaissance qu'il avait des représentants de l'art de son époque. Cherchant à identifier, rapprocher, opposer ou opérer des filiations, à repérer des héritages, Vasari tissait ainsi une sorte de toile sur laquelle il disposait les différents artistes de son temps. En Allemagne, c'est Johan Joachim Winckelmann qui fut à l'origine de la formation de générations d'historiens de l'art : Wölfflin, Warburg et Panofsky doivent aux travaux de Winckelmann d'avoir placé une histoire des formes au centre de l'étude des objets de l'art, histoire cyclique cette fois<sup>2</sup>. Mais que ses fondements prennent racine dans l'Italie du xvi<sup>e</sup> ou dans la culture germanique du xviii<sup>e</sup> siècle, il faut reconnaître depuis lors à l'histoire de l'art une fécondité épistémologique jamais démentie. Roland Recht voit d'ailleurs dans la multiplicité de méthodes déployées jusqu'à ce jour en

---

1. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*.

2. Cf. Winckelmann, *De la description*, 1752.

histoire de l'art la preuve incontestable de la vitalité salutaire de cette discipline<sup>1</sup>. Mais à quoi doit-on cette richesse qui, tantôt spéculative, tantôt conceptuelle, est empreinte des tentatives méthodologiques observables dans d'autres domaines scientifiques ? Nous verrons que l'histoire de l'art témoigne avant tout de modèles cognitifs et culturels propres à certaines pratiques et qu'elle en reflète les fonctionnements, puis qu'avec l'arrivée des nouvelles techniques (notamment de la photographie au début du XIX<sup>e</sup> siècle), elle côtoie désormais un autre domaine : celui de l'histoire des images. Notre XXI<sup>e</sup> siècle montre combien la distinction entre ces deux champs est loin d'être faite et la question spécifique – et parfois polémique – de l'iconographie fait surgir de façon récurrente la prégnance iconique dans le domaine de l'art. De même, le rôle du visuel qui fut interrogé de manière aiguë dans les années 1960 et 1970 à l'intérieur d'un vaste spectre phénoménologique ne cesse de lutter pour conserver toute sa place au moment où les travaux de William John Thomas Mitchell, l'un des représentants de ce que les Américains nomment les *Visual Studies*, connaissent leurs premières traductions françaises. Enfin, nous verrons que l'archivage et le sauvetage patrimonial ont entraîné inévitablement une nouvelle conception de l'histoire de l'art au moment même où celle-ci étendait son champ des plus grands édifices meurtris par la guerre jusqu'aux miniatures les plus précieuses, faisant désormais de la discipline autre chose qu'une simple histoire des « Beaux-Arts<sup>2</sup> ». Puis, l'histoire des Hommes ayant repris ses droits, l'art devenait un moyen de parler d'elle, voire de l'exalter : l'art se mettant au service de l'histoire devint un moyen de l'expliquer, de la comprendre. Révélant enfin sa polymorphie, et soulevant la question des fonctions de l'art, celle des situations qui font qu'il y a « art », l'histoire de l'art s'autorise désormais à approfondir ce qu'il y a de réellement historique dans l'art. Parvenue à une sorte de maturité épistémologique, notre discipline affronte enfin pleinement les questions historiographiques de façon interdisciplinaire, ce qui constitue, selon nous, un signe d'excellente santé.

## 1. La dimension culturelle des fondements de l'histoire de l'art

Une bonne histoire des sciences devrait montrer, sans nationalisme aucun, que les choix et les propositions scientifiques peuvent être dictés, *aussi*, par des modèles qui relèvent de pratiques et de formations touchant d'abord à une histoire sociale et culturelle. Ainsi, l'un des moments charnières de l'histoire des sciences pourrait être celui du passage de la classification des objets à leur temporalisation. Les logiques en sont

---

1. Conférences du Collège de France, 6 janvier 2012, « Regarder l'art, en écrire l'histoire », cf. [http://www.college-de-france.fr/site/audiovideo/index.htm#q=\\_audiovideos.jsp?index=0&prompt=etfulltextdefault=motscles...etfulltext=regarder+%27art&fields=TYPE2\\_ACTIVITEY&fieldsdefault=0\\_0etTYPE2=video&p=http://www.collegedefrance.fr/site/roland-recht/course-2011-01-07-10h00.html](http://www.college-de-france.fr/site/audiovideo/index.htm#q=_audiovideos.jsp?index=0&prompt=etfulltextdefault=motscles...etfulltext=regarder+%27art&fields=TYPE2_ACTIVITEY&fieldsdefault=0_0etTYPE2=video&p=http://www.collegedefrance.fr/site/roland-recht/course-2011-01-07-10h00.html).

2. La question est posée de nouveau aujourd'hui de façon cruciale avec la numérisation des supports patrimoniaux (manuscrits, enregistrements sonores, etc.) : cette création de fonds numériques n'est pas sans rapport avec la notion de « patrimoine immatériel » qui désigne toutes les formes artistiques et patrimoniales non physiques (par exemple les questions liées à la mémoire collective, aux travaux ethnographiques, aux performances et à leur évanescence mais dont la trace demeure sur support vidéo, etc.).

fondamentalement différentes et constituent les emblèmes d'un changement que l'on pourrait qualifier de paradigmatique. Alors que Winckelmann s'inscrivait encore dans une collecte des témoignages de l'Antiquité, Heinrich Wölfflin s'attachait à détecter les formes qui traversent le temps et qui construisent les rapports formels à l'intérieur des œuvres<sup>1</sup>. Tout en les replaçant dans leur contexte historique, l'auteur interrogeait alors, dans le sous-titre même de son ouvrage, *Le Problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, la question de la succession des formes et de la manière dont les œuvres portent les traces de ces appartenances permettant une reconnaissance périodique. La pratique du classement a sans doute rendu possible celle de la périodisation car c'est en introduisant une nouvelle pièce dans les collections déjà constituées d'un musée, par exemple, que l'on mesure l'impact de cette méthode sur la lecture que l'on fait de l'ensemble, de la *série* qui peu à peu s'étoffe. Ce qui précède et ce qui succède s'affirment alors pour poser à travers une chronologie la question des interactions entre des formes antérieures et postérieures<sup>2</sup>. Modifiant parfois l'organisation d'une collection, le classement révèle des typologies ou des catégories souvent riches d'enseignement. Ainsi, la forme donnée par la collection, introduit de fait, peu à peu, un rapport spécifique entre l'objet, pris dans un ensemble, dans une famille d'objets, et une temporalité. L'action de classer conduit donc à une organisation de l'analyse des objets selon une chronologie pour déboucher sur une *histoire* de ces objets pris dans des temps différents.

## France et Allemagne, alliées malgré elles

Élisabeth Décultot<sup>3</sup> a fort bien discuté la question des interactions culturelles qui n'ont cessé de nourrir l'histoire de l'art en Europe et en particulier à travers les relations entre la France et l'Allemagne. Elle explique ainsi la façon dont Winckelmann a contribué peu à peu à la construction de la discipline outre-Rhin, dans un contact régulier et rapproché avec la culture littéraire et philosophique française. Certes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette dernière rayonne partout en Europe et cette hégémonie n'était pas sans irriter Winckelmann. Néanmoins, c'est bien sur des modèles français qu'il prit appui pour élaborer sa réflexion, à partir notamment de la fameuse querelle entre les Anciens et les Modernes. Relevant certains paradoxes alimentés par cette querelle, Winckelmann lui-même parviendra à la conclusion suivante : si le modèle grec doit inspirer les Modernes et en ce sens peut revêtir un caractère anhistorique puisqu'il dépasse les contingences qui l'ont vu se déployer, il est également intimement lié aux conditions historiques, climatiques, politiques qui ont contribué à son incroyable développement. Élisabeth Décultot rappelle ainsi la fortune des écrits de

---

1. Cf. *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art*, 1952.

2. C'est ce qu'Aby Warburg contestera à travers la méthode qu'il édifie lorsqu'il crée l'*Atlas Mnémosyne*. Il fait de la juxtaposition de photographies d'œuvres de façon non ordonnée la source d'une fécondité heuristique. Appliquant ce principe à l'installation des livres de sa bibliothèque mais aussi des fiches sur lesquelles il prenait ses notes, Warburg faisait d'un apparent « non-classement » le socle de sa méthode. Pour comprendre le fonctionnement de l'*Atlas*, cf. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai savoir inquiet*.

3. Cf. « Les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art ».

Winckelmann durant la période pré-révolutionnaire lorsque qu'il défendit l'idée selon laquelle c'est avant tout la liberté qui a pu servir de moteur à la formidable créativité et excellence des Grecs. Ajoutons à cela une « mode » grecque alors même que l'Antique devient synonyme du « bon goût » et voilà la France prête à accueillir plus que favorablement l'œuvre de Winckelmann<sup>1</sup>.

Si nous observons maintenant ce qui se joue dans le projet monumental et proprement révolutionnaire de l'*Encyclopédie*<sup>2</sup>, nous trouvons trace de ce tournant épistémologique qui fait de cette nouvelle organisation de la connaissance la pierre angulaire du dispositif que constituera l'histoire de l'art française. En effet, en défendant l'idée selon laquelle la mémoire est inférieure à la raison et à l'imagination, les encyclopédistes, Diderot en tête, montrent que l'érudition ne suffit pas à contribuer à la richesse de la pensée puisqu'elle ne dépend que de compétences mnémoniques. À l'inverse, une organisation des connaissances qui favorise la mise en relation des sujets et des problèmes qu'ils posent invite à davantage de réflexion, de comparaisons et rend possible une construction critique du savoir. Là où l'érudition consiste en une compilation, la réflexion engage une lecture historique et transversale des questions artistiques.

Alors que dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle l'histoire de l'art, en tant que discipline, en est à ses balbutiements, apparaissent pourtant déjà les futures difficultés liées à la construction de son identité. Parce que la philosophie et l'esthétique sont requises pour pouvoir accéder aux premières chaires allemandes d'histoire de l'art, et parce que d'autres institutions que les seules universités (École des Chartes, École du Louvre, École des Beaux-Arts, École normale supérieure, ...) constitueront en France à la fois des rivales mais aussi les gardiens du Temple de l'art, notre discipline n'a cessé – et ne cesse – de devoir justifier ses parentés, tantôt avec le champ de l'esthétique philosophique, tantôt avec celui de l'Histoire.

Ainsi, s'il paraît réducteur d'attribuer aux histoires singulières de tel ou tel pays la construction scientifique de l'histoire de l'art, nous pouvons défendre l'idée d'une co-construction disciplinaire du fait du nouvel éclairage produit par le siècle des Lumières dans le domaine des sciences humaines. Comme le souligne Élisabeth Décultot, « le projet winckelmannien est le fruit de complexes allers-retours qui interdisent toute lecture substantialiste du concept de culture nationale<sup>3</sup> ». Aussi nous faut-il considérer la constitution de l'histoire de l'art comme le fruit d'interactions entre philosophes qui affectaient à l'art, en tant qu'activité humaine, le statut d'objet scientifique. Les voies choisies pour défendre cette idée furent plus ou moins vite parcourues, les chemins empruntés et les thèses défendues certes différents, mais l'histoire de l'art était née.

---

1. L'auteure rappelle dans « Histoire croisée du discours sur l'art. Enquête sur la genèse franco-allemande d'une discipline », que *L'Histoire de l'art dans l'Antiquité* de Winckelmann, de 1764, fut traduite en français à trois reprises entre 1766 et 1794.

2. *Ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Denis Diderot et D'Alembert, 1751-1772.

3. « Les lectures françaises de Winckelmann », p. 65.



## L'Italie et les pays anglo-saxons

Giorgio Vasari est considéré comme le premier à avoir envisagé une histoire des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes de l'Italie de la Renaissance qu'il fait débiter au naturalisme de Cimabue au XII<sup>e</sup> siècle. Faut-il voir dans cette œuvre importante l'empreinte de l'activité commerçante de l'Italie d'alors, faite de rivalités entre grandes cités, d'échanges commerciaux intenses lorsque les artistes italiens vendaient leur talent à toutes les cours d'Europe, véritables ambassadeurs de régions qui se souvenaient de l'ancienne apogée de Rome ? Constellation de provinces qui devenaient les témoins privilégiés de l'Antiquité, qui l'avait vue pour ainsi dire naître et qui en reprenait désormais les codes et les motifs ? Vasari témoigne de tout cela à la fois et nous devons alors reconnaître dans son œuvre cette quête d'un idéal qui fournira à tout un pan de l'histoire de l'art certaines de ses armes. Celui qui cherchait, en vain, à rassembler dans certaines de ses peintures<sup>1</sup> (cf. Illustration 1, Hors-texte) les qualités graphiques d'un Raphaël et la puissance anatomique d'un Michel-Ange, le tout rehaussé de couleurs suaves et douces empruntées aux meilleurs Vénitiens, n'était-il pas un excellent « commercial » pour vanter les atouts de ce qui formait l'Italie d'alors ? On peut voir ici combien l'Italie qui avait le vent en poupe depuis que ses plus grandes familles et la papauté pouvaient s'offrir et offrir à leurs cités politiques ce qui se faisait de mieux dans le domaine des arts figure à l'arrière-plan de l'argumentaire de Vasari, devenu le porte-parole de générations d'artistes qui ont fait la puissance et la gloire des cités italiennes des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

C'est parce qu'on ne peut exclure les questions sociales et politiques de la structuration des disciplines que l'on doit également situer le véritable développement de l'histoire de l'art dans les pays anglo-saxons au moment de la Seconde Guerre mondiale lorsque nombre d'historiens de l'art, de philosophes et d'auteurs fuient l'Allemagne nazie. Erwin Panofsky, généralement les disciples d'Aby Warburg, décédé en 1929, suivant sa bibliothèque à Londres, Ernst Cassirer, ou encore Stefan Zweig ; la liste serait longue de tous ceux qui gagnent le nord de l'Europe ou choisissent de traverser l'Atlantique pour fuir les menaces qui pesaient sur l'Allemagne des années trente. On peut considérer dès lors que l'œuvre de Panofsky et avec elle celle d'Ernst Gombrich gagnent un territoire prêt à entreprendre une histoire de l'art tournée vers le visuel, élargissant la question de l'œuvre d'art à celle de l'image<sup>2</sup>. Le Nouveau Monde sera le refuge d'un grand nombre d'intellectuels et accueillera favorablement les idées novatrices. Le développement de la psychanalyse et de ses techniques contribuera sans aucun doute à celui d'une psychologie de la perception qui à son tour pourra prétendre

---

1. Nous songeons ici en particulier à une huile sur toile de 177 x 136 cm représentant la *Sainte Famille*. Réalisée aux alentours de 1544 par Giorgio Vasari, on peut la considérer comme une synthèse défendant, certes de façon quelque peu scolaire, la couleur vénitienne, la composition et l'harmonie raphaéliques ainsi que l'anatomie michelangelesque, cf. [http://www.museedegrenoble.fr/tpl\\_code/tpl\\_oeuvre/par\\_tpl\\_identifiant/73/951-antiquites.htm](http://www.museedegrenoble.fr/tpl_code/tpl_oeuvre/par_tpl_identifiant/73/951-antiquites.htm).

2. On a souvent pensé que Panofsky avait abordé les problématiques de son histoire de l'art de façon significativement différente après son exil aux États-Unis. Une étude poussée, chronologique et comparative de ses travaux, montre qu'il n'existe en réalité aucune scission marquant un avant et un après l'installation outre-Atlantique, cf. Audrey Rieber, *Art, Histoire et Signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*.

expliquer nombre de symptômes de l'art. Mais là encore il paraît difficile de cloisonner les temps et les espaces : Aby Warburg avait déjà foulé le sol américain et avait rapporté de son voyage en Arizona des outils d'analyse empruntés à l'anthropologie américaine<sup>1</sup>. Ainsi entrevoyait-il de possibles connivences et parentés entre les Indiens hopis et l'Antiquité occidentale. Si les travaux de Warburg n'eurent pas alors le retentissement qu'ils connaîtront plus tard, les emprunts qu'il fit aux scientifiques américains est notable. Cette volonté d'établir des relations entre deux temporalités de la construction de la psyché, mais aussi entre deux mondes, se manifeste également dans cette maxime devenue célèbre : « C'est un vieux livre à feuilletter, Athènes-Oraibi, tous cousins<sup>2</sup> ».

## 2. Histoire de l'art et patrimoine : sur les traces d'Émile Mâle

En un temps qui avait vu la destruction de monuments appartenant au patrimoine européen, en particulier français, nombre de scientifiques, conservateurs, inspecteurs du patrimoine considèrent que les œuvres constituaient avant tout une mémoire à la fois individuelle et collective. Individuelle, car elles rappelaient celles et ceux qui en étaient les producteurs, les commanditaires, les cautions théologiques, philosophiques ou intellectuelles. Collective, en ce qu'elles manifestaient une sorte de mémoire vivante des cultures dont l'empreinte signalait toute la puissance. Émile Mâle (1862-1954) fut sans doute l'historien de l'art le plus enclin à aborder les œuvres sous cet angle double de la mémoire.

La rencontre qui se tint autour de son œuvre en 2002<sup>3</sup> rendit compte de façon assez précise des tensions qui existent à l'intérieur même des recherches de l'historien de l'art français. Si l'accent est souvent mis sur les relations qu'il établit entre sources iconographiques et textes théologiques afin de repérer des constantes dans l'iconographie religieuse, notamment chrétienne, on oublie peut-être davantage qu'il interrogea également les méthodes d'investigation et d'enseignement. Ainsi souligne-t-il que « la photographie a permis de comparer, c'est-à-dire de faire une science<sup>4</sup> » ; ou encore déplore-t-il que l'« immense » travail accompli par Eugène Viollet-le-Duc, Arcisse de Caumont et d'autres « reste inconnu de l'Université<sup>5</sup> ». De même, la rencontre de 2002 a permis d'atténuer les contours de la vision nationaliste ou tout au

---

1. Cf. *Le Rituel du serpent*. Warburg dans les notes relatives à son voyage des années 1895 fait notamment référence à l'anthropologue Franck Hamilton Cushing considéré comme le plus grand spécialiste de culture indienne du Nouveau-Mexique.

2. Warburg met cette phrase en exergue à sa conférence de 1923, adaptant les vers du *Faust* de Goethe lorsque Méphitophélès « découvre que les démons de la Nuit classique de Walpurgis » sont apparentés à ses homologues allemands (les sorcières de Hartz) et s'exclame : « c'est un vieux livre à feuilletter. Du Hartz à l'Hellade, toujours des cousins » ainsi que le rappelle Joseph Leo Koerner dans l'introduction à l'édition de 2003 du *Rituel du serpent*, p. 45.

3. Ce grand colloque donna lieu à la publication d'actes en 2005 et permit d'évaluer l'impact des travaux d'Émile Mâle sur les générations actuelles d'historiens de l'art.

4. « L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université », 1894.

5. *Ibidem*, p. 14.

moins patriotique que l'historien de l'art pouvait avoir du patrimoine médiéval. Léon Pressouyre rappelle par exemple qu'Émile Mâle fut avant tout dreyfusard et ami de Jaurès, également « opposé au fascisme sur ses vieux jours ». Selon lui, il aurait été en réalité « pris en otage » durant la période qui suivit la Première Guerre mondiale dans un contexte de « surenchère nationaliste<sup>1</sup> ». Cela expliquerait le fait qu'il ait pu adopter une « version sublimée d'un art national<sup>2</sup> ». Daniel Russo évoque également l'impact des événements de guerre sur la pratique de l'histoire de l'art par Émile Mâle et remarque cette « exigence d'une vérité historique » peut-être due au souvenir de la défaite de 1870. Prenant appui sur ses *Souvenirs et correspondances*, Daniel Russo évoque ce sentiment développé par Émile Mâle lorsqu'il écrivait : « Je sentis qu'étudier cette vieille France serait le plus bel emploi d'une vie<sup>3</sup> ». Brossant une sorte de *tableau de la France*<sup>4</sup>, il défendait donc l'idée qu'une connaissance des arts et du patrimoine français participait « au même titre que l'histoire ou que la géographie à la construction territoriale d'un sentiment national<sup>5</sup> ». Une histoire de l'art s'est donc construite autour de ce prisme de la *Nation* comme force créatrice, support d'un génie français. Si l'on peut penser que cette approche des œuvres « date » quelque peu puisque prise dans la gangue réactionnaire qui suit toute guerre, on peut également penser qu'Émile Mâle réalisa l'étape nécessaire de collecte des données et sortit de l'ombre bien des monuments. Il fit également surgir les difficultés inhérentes à sa méthode en tentant de circonscrire les origines de l'art chrétien à partir de types iconographiques spécifiques.

## L'exemple de la médiévistique

Lorsque la communauté universitaire a décidé d'explorer l'origine et le traitement des sources historiques du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles, la *médiévistique* est née<sup>6</sup>. Cette approche critique de la constitution d'un pan entier de l'histoire occidentale du Moyen Âge a entre autres buts de soumettre à l'analyse les modalités de constitution des *corpus* historiques et notamment la place qu'y occupent les œuvres patrimoniales retenues alors pour illustrer le façonnement identitaire des cultures. Éric Michaud rappelle à ce propos que :

Le XIX<sup>e</sup> siècle avait postulé que l'identité politique d'un peuple ou d'une nation ne pouvait se fonder que sur une continuité spirituelle dont l'art aurait, au long des siècles, constitué le témoin le plus fiable<sup>7</sup>.

1. Cf. Émile Mâle, *La Construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, p. 308.

2. *Ibidem*, p. 307.

3. *Souvenirs et correspondances*, cité par Daniel Russo in « Émile Mâle, l'art dans l'histoire », p. 133.

4. En référence à l'ouvrage de Jules Michelet, *Tableau de la France*, 1833, qu'admirait Émile Mâle.

5. Daniel Russo, *op. cit.*, p. 271.

6. Cette dénomination provient du néologisme américain *medievalism*. Les *Cahiers de civilisation médiévale* ont publié plusieurs articles consacrés à la médiévistique, cf. 48<sup>e</sup> année, Janvier-Mars 2005 et notamment l'avant-propos de Martin Aurell « La médiévistique du XIX<sup>e</sup> siècle : bilan et perspectives », p. 3. Un colloque international fut également consacré à « La naissance de la médiévistique : les historiens médiévistes et leurs sources en Europe », Nancy, 8-10 novembre 2012. Plusieurs laboratoires associés à l'*Institut Universitaire de France* se sont regroupés autour du projet d'études médiévistiques tel le *Centre de médiévistique Jean-Schneider* de l'Université de Lorraine.

7. *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, p. 85.

Ainsi les chercheurs du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle, historiens et historiens de l'art engagent une réflexion sur les causes et les effets d'une certaine conception du Moyen Âge reposant sur un type d'archives, elles-mêmes abordées et étudiées sous un angle dont on suppose qu'il orienta des manières de voir. La médiévistique propose donc l'analyse de la « fabrication » de l'objet « Moyen Âge » nourrissant une historiographie qui observe le développement des sciences historiques de l'Homme.

Ce regard métahistorique sur les objets scientifiques qui ont façonné l'histoire de l'art, en particulier en France, manifeste non seulement le précieux travail historiographique qu'exige cette discipline, et donc son lien de dépendance à l'égard de l'histoire, mais aussi l'urgent besoin d'une analyse critique de la formation scientifique en histoire de l'art.

### 3. L'art pour expliquer l'histoire

L'art et l'histoire : toute la difficulté réside bien dans ce que l'on nomme « L'histoire de l'art » et dans la manière dont cette dernière entend entreprendre sa construction disciplinaire et scientifique. Mais aussi ce qu'elle peut devenir sur le plan épistémologique : comment pratiquer l'histoire de l'art ? L'une des manières d'user de l'histoire de l'art consiste en une analyse des œuvres qui viendrait éclairer l'histoire, en fournir une explication, tout du moins, permettrait de la comprendre. Georges Duby eut le grand mérite de mettre à la portée de tous une histoire du Moyen Âge révélée par les témoignages de ceux qui firent cette période. L'ambition n'était pas des moindres et dans une grande mesure l'objectif fut atteint : il s'agissait d'humaniser cette période dite obscure, d'en réveiller les images les plus lumineuses et les plus flamboyantes. Prenant appui sur le ciboire de Suger, sur les émaux, les plats de reliure d'ivoire, les bijoux et autres parures des premiers Rois de France, Georges Duby entreprit de montrer la couleur, le faste et la force créatrice des politiques et des stratégies de l'époque. Son *Histoire du Moyen Âge* en trois tomes traduisait un découpage chronologique : un premier volume intitulé *Adolescence de la chrétienté occidentale* allant de 980 à 1140, un deuxième nommé *L'Europe des cathédrales* de 1140 à 1280 et un troisième portant sur les *Fondements d'un nouvel humanisme* faisant se terminer la période en 1440<sup>1</sup>. Les œuvres choisies devaient être symptomatiques d'une progression elle-même annoncée par les titres des trois ouvrages. Ainsi, souhaitant sortir de la torpeur les périodes allant de l'an mil au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, mais aussi d'un certain stigmatisme, Georges Duby, par une approche anthropologique, sociale et sociétale de l'art, redéfinissait le cadre artistique qui avait nourri la période médiévale en lui restituant sa dimension matérielle, tangible et conférant à l'œuvre d'art un rôle d'acteur fondamental de l'histoire. Prenant appui sur le matériel et le mobilier liturgiques, par exemple, il entendait comprendre le projet de Suger à Saint-Denis à travers le faste voulu par ce grand intendant de l'abbaye royale.

---

1. Paru aux éditions Skira pour la première fois en 1984, l'ouvrage connut un grand succès et fut publié à de nombreuses reprises.

Ce travail est celui, dans une certaine mesure, de Jacques Le Goff qui aborde l'histoire à travers ses matériaux sensibles en ne se limitant pas à la seule archive, garante de la mémoire des actes passés. De même, Jean-Claude Schmitt<sup>1</sup> voit dans les œuvres et les images qu'elles véhiculent, la traduction de comportements, de choix de société, de représentations sociales. Dans tous les cas, les historiens médiévistes envisagent les œuvres et leurs images à l'instar d'autres sources archivistiques, d'autres témoignages ou témoins de leur temps. Elles constituent également un moyen précieux de retrouver la trace des ateliers, des cultures dont les interactions furent nombreuses au moment où une structuration de ce qui serait l'Europe était en train de se nouer parfois violemment. La modernité de la démarche, axée sur une histoire culturelle, s'attache aux formes artistiques et à leur place dans l'histoire. À travers l'observation des objets d'art produits durant le Moyen Âge, il s'agit alors de mieux comprendre une histoire passée susceptible d'en dire long sur une histoire actuelle et de s'affranchir des modes d'analyse voulus par des historiens de l'art dont les approches étaient jugées révolues. Cette volonté de rapprocher ces temps lointains de notre monde contemporain passe inévitablement par une proximité retrouvée avec ces œuvres méconnues et longtemps négligées à partir desquelles il devient possible d'entreprendre le récit d'une culture occidentale sans ignorer ses lointains héritages venus de l'Orient.

## Histoire de l'art et archéologie

Ce sont pour une bonne part les grandes campagnes de fouilles dirigées par des archéologues français, anglais et allemands qui sont à l'origine du développement des recherches et des départements d'histoire de l'art. Le colonialisme européen est pour beaucoup dans la prise en main par les Occidentaux de chantiers archéologiques en Amérique du Sud ou encore en Afrique. Les équipes d'universitaires qui participèrent aux grandes découvertes archéologiques du début du xx<sup>e</sup> siècle, en Égypte notamment, fournirent ainsi de nombreuses collections aux musées français ou anglais. Alimentant les *corpus* de spécialistes des mondes anciens, et plus particulièrement des grandes cités méditerranéennes antiques comme Rome ou encore des villes grecques, d'importantes collections plus ou moins monumentales enrichirent alors les fonds muséaux.

C'est ici que se situe le point de jonction entre archéologie et histoire de l'art. En effet, on a eu trop tendance à ne voir dans l'archéologie que le préalable à toute étude historique de l'art. À l'archéologue, la détection, l'inspection, les fouilles et l'établissement de repères chronologiques fournis par les objets trouvés et la datation au carbone quatorze ; à l'historien de l'art l'analyse fine, les études comparatives permettant de dégager finalités, fonctions et approche esthétique des découvertes.

Mais cette scission entre histoire de l'art et archéologie n'existe pas partout. En France, l'attribution des diplômes a longtemps porté la mention « Histoire de l'art et

---

1. Cf. *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, et *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*.

archéologie », les filières intégrant des enseignements de terrain : chantiers de fouilles, ateliers de taille de silex, analyse des techniques de datation des objets et traces humaines, études des relevés archéologiques de sites, etc. Si le contenu des enseignements paraît plus technique et concret en archéologie car il s'agit alors d'étudier topographies et matériaux, doit-on considérer qu'archéologie et histoire de l'art constituent deux disciplines distinctes ? Là encore, il convient avant tout de se demander de quoi l'objet étudié a besoin. S'il gît sous les mers par 3 000 mètres de fond ou à 200 mètres sous terre, nul doute qu'archéologie et histoire de l'art doivent nécessairement collaborer. S'il appartient à des collections nationales, sa vie, parfaitement retracée par les archives, depuis sa confection jusqu'à son lieu d'exposition actuel, alors l'archéologie n'aura pas à intervenir. À moins que ses techniques en matière de datation ou en termes de photographie infrarouge ne viennent à la rescousse d'obstacles auxquels se trouve confronté l'historien de l'art comme dans le cadre de la campagne de restauration du tableau de Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*. Ainsi, les procédures de restauration relèvent souvent d'une *archéologie de l'œuvre*, autrement dit, ont pour visée la compréhension des différentes strates qui ont conduit à sa production. Radiographier l'œuvre pour mieux comprendre ce qui se cache sous son ultime couche picturale et reconstituer *a posteriori* la démarche de l'artiste tâtonnant, testant divers pigments ou compositions, tout ceci présente de nombreuses similitudes avec la recherche archéologique. Comprendre ce qu'il y avait ici, bien avant ce que nos yeux perçoivent maintenant et depuis des siècles, voilà le principal travail de l'archéologie.

On aurait donc tort de ne voir dans l'archéologie qu'un travail préparatoire, précédant la « vraie » réflexion, celle que mènerait l'historien de l'art. L'enquête commence bien souvent par le relevé et une analyse structurelle du lieu qui abrite ou abrita un objet.

Mais c'est aussi parce que l'historien de l'art a peu à peu été assimilé à l'historien des images qu'ont été séparées archéologie et histoire de l'art. Or, si l'on considère la haute technicité des pratiques archéologiques, force est de constater la forte professionnalisation de ce secteur creusant l'écart entre une activité considérée comme davantage intellectuelle et une autre plus concrète. Les techniques numériques ont notamment conduit à la multiplication des outils capables de reconstituer les différents états d'un site par l'archéologie. Et bien souvent restaurateurs et archéologues mènent de concert les analyses chimiques permettant de restituer ce que furent certains grands ensembles iconographiques peints. De même, l'archéologie a souvent besoin de la sociologie ou de l'ethnologie pour saisir ce que furent certains comportements et processus sociétaux. L'archéologie, dans sa diversité (archéologie sous-marine, paléoanthropologie, micro-archéologie comportant de nombreuses spécialités : archéologie végétale, zoo-anthropologie, qui vont de pair avec la fouille archéologique) constitue en réalité un versant de l'histoire culturelle et se garde bien de juger ou d'évaluer ce qui fait art. Ce sont avant tout les productions humaines qui guident le travail de l'archéologie qu'il s'agisse d'urbanisme, d'architecture, de statuaire, de poterie, d'outils ou d'ensembles peints, dans tous les cas, elle s'attaque au puzzle formé de toutes ces pièces et n'évalue pas, ne calibre pas les productions humaines à l'aune de leur potentiel artistique.

## 4. Histoire de l'art et histoire des images

Depuis le début de ce chapitre et tout au long de cet ouvrage, on remarquera la difficile et parfois pernicieuse parenté (apparente) entre les œuvres et les images. Les œuvres sont-elles des images ? Les images sont-elles des œuvres ? Quels rapports entretiennent-elles ? Quelles distinctions opérer entre elles ? Il semble parfois que les historiens de l'art doivent choisir : on peut être historien des images et ne pas être historien de l'art et inversement. Georges Didi-Huberman a d'ailleurs reconnu en Aby Warburg, présenté comme historien de l'art, avant tout un historien des images. Lui-même entreprend le diagnostic de toutes les formes d'images, les comprenant comme le matériau qui assure la fabrication des œuvres parce qu'assurant aussi l'élaboration des rapports à la réalité. S'il ne s'agit pas de savoir, des deux, laquelle domine l'autre, le clivage existe bel et bien et le terme même d'image n'est pas sans poser quelques problèmes aux historiens de l'art. Si Georges Didi-Huberman a construit ces dernières années sa réflexion théorique à partir de l'œuvre d'Aby Warburg, c'est sans doute parce que ce dernier répond dans une grande mesure par la pratique qu'était la sienne aux questions qu'il entend poser aux historiens de l'art et aux philosophes de notre siècle débutant : quelle histoire de l'art voulons-nous ? Comment régler le problème identitaire qui nous taraude ? Comment distinguer, dans le tissu de propositions théoriques qui affluent depuis une décennie environ, les outils opératoires de ceux qui ne sont le fruit que de pures spéculations ? Quelle place accorder à la culture visuelle, aux singularités formelles, quel statut leur attribuer dans l'analyse des œuvres ? Ce sont toutes ces questions qu'entend aborder Georges Didi-Huberman, embrassant de façon anthropologique toutes les manifestations visuelles. Comprendre le processus à l'œuvre dans la création d'images, qu'elles soient graphiques, peintes, sculptées, physiques en somme, ou bien psychiques, c'est ainsi que l'auteur entend lier les différents niveaux de l'aventure visuelle vécue par l'Humanité. Cette démarche est également l'occasion de réhabiliter ce lien loin d'être superficiel entre étude de la psyché et mondes de l'art. Mais Georges Didi-Huberman intervient également sur un plan épistémologique en ce qu'il étudie de très près le caractère heuristique de l'œuvre warburgienne. Démontrant que comptent davantage les questions que les réponses, il insiste sur la dimension interrogative des propositions d'Aby Warburg qui ne cesse, de façon quasi ininterrompue de questionner ses propres analyses<sup>1</sup>, jamais en repos, dans une inquiétude continument féconde<sup>2</sup>. Critiquant l'approche indiciaire prônée par Carlo Ginzburg<sup>3</sup>, il conteste l'emprunt par Warburg des mêmes chemins que Sherlock Holmes,

---

1. Cf. « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne ».

2. Parce qu'« il s'agit de faire naître quelque chose contre son propre milieu natif » « le texte de Warburg sur le portrait florentin est un texte essentiellement clivé, divisé, inquiet par l'émergence de sa propre nouveauté », *ibidem*, p. 152. *Atlas ou le gai savoir inquiet* rappelle l'héritage nietzschéen et l'insécurité permanente de Warburg.

3. Notamment l'article de Ginzburg qui fait du paradigme indiciaire le modèle qui règle le rapport de l'Humanité à la connaissance, « Signe, Traces, Pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *vide infra*, chapitre 7.



l'enquêteur ne pouvant entreprendre d'analyse sans fin, alors même que Freud en fait le ressort de son modèle psychanalytique<sup>1</sup>. Mais dès lors que l'on aborde l'histoire de l'art à travers le prisme de ce qui structure profondément les rapports des cultures aux artefacts qu'elles créent, le tournant anthropologique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle nous oblige à interroger de façon significative la place qu'y occupent les archétypes. Si une uniformisation des problématiques liées à la formation de la pensée est impossible et si la psychanalyse même connut en son sein des oppositions à ce sujet (que l'on pense aux divergences de vues entre Carl Gustav Jung et Sigmund Freud, le premier concevant davantage le psychisme comme le lieu de l'expression de structures faisant intervenir avant tout les mémoires collectives à travers la notion d'« inconscient collectif<sup>2</sup> »), l'une des grandes trouvailles dont s'empara Ernst Cassirer fut la notion de « fonction symbolique ». Déplaçant la question philosophique de l'art pour faire de celui-ci le symptôme de fonctionnements plus primitifs et le placer au sein de dispositifs symboliques nécessaires à la vie de toute société humaine, Ernst Cassirer offrit aux historiens de l'art l'outil indispensable à la compréhension des phénomènes artistiques. Ouvrant la voie à une démarche structurale, il rappelle par exemple que :

Les termes « classique » et « baroque » n'étaient pas chez [Wölfflin] les noms de phases historiques déterminées, ils désignaient certains modèles structuraux généraux non limités à une époque particulière<sup>3</sup>.

La rencontre entre Aby Warburg et Ernst Cassirer est à ce titre fondamentale. Alors qu'il fait sa connaissance pour la première fois à Kreuzlingen, dans la clinique Bellevue où réside alors l'historien de l'art allemand, Cassirer comprend qu'ils posent tous les deux les problèmes de la même façon sans pour autant les résoudre en ayant recours aux mêmes méthodes. Sans doute avaient-ils tous deux conscience que « l'un des grands privilèges de l'art et l'un de ses attraits les plus profonds est de révéler le caractère inépuisable des aspects des choses<sup>4</sup> ». Car c'est bien cette étude sans fin qu'Aby Warburg entendait mener, par-delà tout cloisonnement temporel et spatial<sup>5</sup>. Les images possèdent une permanence qui alimente les mondes de l'art et en ce sens doivent donc être étudiées avec la même intensité et la même importance que les œuvres au service desquelles elles se mettent.

Pour Horst Bredekamp, ce qui définit une image ne peut qu'être tout au mieux « approché » « parce que l'objet accomplit des transformations permanentes, mais aussi

---

1. Georges Didi-Huberman revient ici sur les travaux fondateurs de ceux qui défendent le paradigme indiciaire rapprochant à la fois les méthodes de Sherlock Holmes détaillées par Sir A. Conan Doyle, les travaux de Sigmund Freud et ceux d'Aby Warburg. « Quand Sherlock Holmes a identifié le nom de son coupable, son enquête est pour ainsi dire close » écrit-il. Relevons toutefois que ce n'est pas la dimension « ouverte » ou « fermée » de l'enquête qui est relevée par les auteurs adeptes d'une théorie de l'indice, mais bel et bien la méthode d'investigation, cette quête permanente du détail. Que ce dernier conduise à clore les recherches ou à ne jamais les interrompre est une autre question.

2. *Vide infra*, notre chapitre 8 consacré aux relations entre psychanalyse et histoire de l'art.

3. *Essai sur l'Homme*, p. 105.

4. *Ibidem*, p. 207.

5. L'*Atlas Mnémosyne* constitue l'emblème de cette conception de l'espace et du temps dans le cadre des constructions épistémologiques. Comme Cassirer, Warburg concevait l'histoire non comme un tissu ininterrompu d'événements ou de formes inventées par l'Homme, mais comme quelque chose de discontinu susceptible de faire surgir rappels, résurgences ou survivances, la trame de fond étant constitutivement tissée de caractères humains, observables et vrais de tout temps.