Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 4 | 2013

Survivance d'Aby Warburg

Direction–dimension : *Ninfa et putti*

Bertrand Prévost

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2941>

DOI : 10.4000/imagesrevues.2941

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Bertrand Prévost, « Direction–dimension : *Ninfa et putti* », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2941> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2941>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Direction-dimension : *Ninfa et putti*

Bertrand Prévost

- ¹ On sait comment Warburg a donné figure à ce qu'il appelait « la schizophrénie de la civilisation occidentale » : par la dialectique de « la nymphe extatique (maniaque) d'un côté, et (du) dieu fluvial mélancolique (dépressif) de l'autre »¹ (Fig. 1-2).

Fig.1

Ménade dansant, Relief romain, IIe siècle ap. J.-C., Madrid, Musée du Prado.

Fig.2

Le Nil, Ier siècle ap. J.-C., Rome, Musées du Vatican

- 2 Il s'agit bien là d'une *polarité*, au sens pleinement warburgien du terme, et non d'une simple opposition, en ceci que la relation entre les deux pôles est d'une nature profondément dialectique : un terme ne va pas sans l'autre, les deux sont toujours dans un rapport de réciprocité. L'image du balancier voire du mouvement oscillatoire, utilisée par Warburg lui-même, est particulièrement éloquente : c'est une façon de dire que Ninfa et dieu-fleuve désignent les positions extrêmes d'un intervalle (*Zwischenraum*), à l'intérieur duquel les images sont toujours *et* ninfa *et* dieu-fleuve. Et si ces positions, en tant que formules de pathos (*Pathosformeln*) s'incarnent dans des attitudes corporelles, il faut moins y voir des stations (debout/couché) que des dynamismes plus profonds : se dresser/tomber, se relever/choir. Georges Didi-Huberman a magistralement mont(r)é cette dialectique dans sa *Ninfa moderna* puisque ce qu'il nomme le « déclin de Ninfa » n'est autre que sa souveraine dépression : façon de signifier quelque chose comme la permanente transformation mélancolique de Ninfa en dieu-fleuve (Fig.3), accouchant d'une Ninfa ruisselante comme l'onde d'un caniveau sorti d'un dieu-fleuve².

Fig.3

Domenico Ghirlandaio, *La Naissance de Saint Jean-Baptiste*, dét., Florence, Santa Maria Novella.

Fig.4

Giorgione, *Vénus endormie*, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

- 3 Pour autant, quand Warburg oppose dialectiquement « nymphe extatique » et « dieu-fleuve », cette opposition paraît davantage typique que structurale, pour le dire sans doute maladroitement. Je veux dire que, posée comme telle, l'opposition Ninfa-dieu-fleuve vise moins la Ninfa et le dieu fleuve comme des images *singulières* que comme des images *génériques*, des images théoriques voire allégoriques, des images d'images, quelque chose comme la double *formule canonique des formules de pathos*.
- 4 On voudrait ici faire un sort à un autre couple, qui relie tout aussi intimement deux images, mais qui tient moins de l'opposition dialectique que de l'inversion structurale. Il s'agit bien d'un « couple » d'images, mais il faudrait en réalité parler d'une fratrie, d'une bien étrange fratrie : celle que constituent les « Enfants de Dionysos », comme on parle des « Enfants de Saturne ». Car Ninfa n'est pas seule, elle a un petit frère, ou plutôt une myriade de petits frères : les *putti* (Fig.4). Pour autant, Dionysos et ses enfants ne sauraient constituer une famille, car leur conception n'est pas organique mais orgiaque, ou plus sobrement, elle touche à un engendrement d'image, par l'image, et pas n'importe quelle image, comme nous verrons³. On imagine facilement comment un historien de l'art iconologue comprendrait cette formule : « Ninfa et putti, enfants de Dionysos » : en les rabattant sur l'identique par une synthèse iconographique, en montrant qu'ils se déploient tous deux dans une même iconographie (que l'historien de l'art, toujours le même, dira plus volontiers « bacchique » que « dionysiaque » (ce qui en soi représente un choix évidemment très stratégique, puisqu'il en va, évidemment, d'un positionnement par rapport à Nietzsche) : de l'antique ménade en transe, dansant devant un satyre, aux putti jouant avec un bouc ou s'amusant à se faire peur avec un masque de Silène (Fig.5-6-7).

Fig.5

Titien, *L'offrande à Vénus*, Madrid, Musée du Prado

Fig.6

Bertoldo di Giovanni et Bellano, *Putti vendangeurs*, Florence, San Lorenzo.

Fig.7

Bartolomeo Sanvito, Frontispice d'Eusèbe, *Histoire de l'Eglise*, dét., Londres, British Library, fol. 2

- 5 Ce n'est donc pas au titre d'une iconographie commune qu'il faut articuler Ninfa et putti, pour la bonne et simple raison que les choses dionysiaques échappent par principe à tout iconographisme. Ce n'est pas là un point de détail ou pire, un trait privatif. C'est que Ninfa et putti ne renvoient pas plus à des êtres réels (une jeune fille, des petits enfants) qu'à des êtres fictionnels (les antiques nymphes, les petits Cupidons). Il peut bien y avoir un « rapport », iconographique, iconologique, littéraire ou poétique, mais ce rapport n'est pas génétique au sens qu'il ne préside pas à la genèse de ces deux images. Les nymphes savent très bien se passer des images pour danser ou fuir (dans la mythologie et la poésie) de même que les enfants n'ont évidemment pas besoin de la peinture pour jouer. Mais justement, Ninfa et putti ne sont pas nymphe et enfants, parce qu'ils n'existent pas à titre d'*individus*. Ce ne sont pas des individus substantiels, des sujets. Et c'est bien cela qui fait leur nature dionysiaque, si tant est que Dionysos préside à la « destruction du *principium individuationis* », pour parler comme Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*⁴. Il faudrait encore insister sur ce trait d'*impersonnalité* que Mallarmé attribuait à la danseuse : « A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, (...) et qu'elle ne danse pas (...) »⁵.
- 6 Le piège dans lequel on risquerait de tomber serait en effet celui d'une évidence picturale qui prêterait à Ninfa et aux putti la nature de personnages (« personnes » à la rigueur, si l'on se souvient que *persona* désigne en latin le masque). Il y a un danger à confondre l'*individualité apparente* d'une forme extensive qui se répète avec l'*unité* d'un devenir intensif ; un danger à décalquer une figurabilité comme « système vivant »⁶ sur une stabilité formelle, précisément peu stable. J'en veux pour preuve l'impossibilité de fixer Ninfa sur une individualité iconographique, puisqu'elle peut « être » tour à tour servante (Fig.8), Archange Gabriel (Fig.9), Salomé (Fig.10), Pallas (Fig.11), Hora (Fig.12), Judith (Fig.13), puisqu'elle peut occuper dans une même image deux positions iconographiques, deux sexes (Fig.14, où Ninfa est autant dans la mère retenant le soldat que dans le soldat lui-même).

Fig.8

Domenico Ghirlandaio, *La naissance de la Vierge*, dét., Florence, Santa Maria Novella

Fig.9

Baldovinetti, *Annonciation*, Florence, Galerie des Offices.

Fig.10 Filippo Lippi, *La danse de Salomé*, Prato, Duomo.**Fig.11** Botticelli, *Pallas*, dessin, Florence, Galerie des Offices

Fig.12

Botticelli, *La Naissance de Vénus*, dét., Florence, Galerie des Offices.

Fig.13

Botticelli, *Le retour de Judith*, Florence, Galerie des Offices.

Fig.14

Ghirlandaio, *Le massacre des Innocents*, dét., Florence, Santa Maria Novella

- 7 Parler d'ubiquité iconographique ou de pan-iconographisme pour Ninfa serait peut-être encore une façon de la fixer dans une individualité pour la redoubler.
- 8 On assiste à la même dissolution de toute individualité avec les putti. Une dissolution d'identité iconographique d'abord, puisque si le putto prend tour à tour les formes (il faudrait mieux dire « affecte ») de l'ange ou du chérubin chrétien, du Cupidon ou de l'Eros païen, du *spiritello* populaire, c'est bien qu'il leur est irréductible (Fig.15-16).

Fig.15

Botticelli, *Le printemps*, dét., Florence, Galerie des Offices

Fig.16

Mantegna, *L'Ascension*, dét., Florence, Galerie des Offices.

- 9 Mieux encore, les putti voient se dissoudre leur unité individuelle dans une fondamentale *existence de groupe*. « Le » putto demeure rarement seul (et c'est justement quand il est seul qu'il s'iconographie) : toujours en bande, en grappe, en paquet, en tas (Fig.17-18).

Fig.17

Michel Ange (d'après), *Bacchanale de putti*, dessin, Fr. 187.

Fig.18

Liberale da Verona, *Adoration des mages*, Vérone, Duomo.

- 10 Quand ils prennent la forme (d'identité) des *spiritelli d'amore*, ils deviennent la myriade des petits frères d'Eros. Fig.5). Il y aurait beaucoup à dire des nombreuses homologues structurales avec les multiplicités animales : essaim, troupeau, insectes volants, à penser dans une opposition structurale avec l'individualité de la mouche (*musca depicta*). Bref, les putti se donnent toujours comme du multiple, de cette multiplicité qualitative ou indénombrable chère à Bergson et Deleuze.
- 11 Mais alors, si Ninfa et les putti ne sont pas des individus, que sont-ils ? La question, dans une certaine mesure, porte en elle une contradiction puisqu'elle pose une question d'identité (que *sont-ils* ?) à des ensembles formels qui s'en défient totalement. Mais pourtant, Ninfa et putti ne sont pas n'importe quoi et renvoient bien à quelque chose de singulier, à des *singularités*. Le problème est que tout se passe comme si on ne nous donnait le choix qu'entre la détermination individuelle (le sujet iconographique) et l'indétermination chaotique (la peinture abstraite, faite de formes et de taches, ou plus exactement, une façon de concevoir la peinture abstraite), cette situation étant autant contraignante en histoire de l'art qu'en philosophie⁷. A lettre, on dira que Ninfa et les putti sont des *images*, rien que des images, tout à fait déterminées, mais dont la détermination ne tient pas à une individualité. C'est qu'il faut se défaire de cette longue histoire de la détermination artistique, de l'achèvement (qui puise bien entendu ses sources dans l'entéléchie d'Aristote), et qui parallèlement, ne peut que corrélérer l'indétermination avec l'inachèvement. Ninfa et les putti ont bien davantage partie liée avec ce que Gilbert Simondon décrivait sous le concept de pré-individuel, dessinant par là des figures tout à fait achevées, tout à fait singulières, mais dont la détermination n'est en rien individuelle, quelque chose, autrement dit, qui recoupe à peu près ce qu'il faudrait entendre par « figurabilité ».
- 12 Dionysos a donc engendré des images, ou mieux, des images filantes : des *devenirs*. Si Ninfa et les putti ne désignent pas des sujets, c'est bien parce qu'ils renvoient à de plus profonds devenir. C'est bien la raison pour laquelle il faut absolument s'interdire de parler d'eux comme de « *pures images* », car le devenir ne peut précisément se penser que comme impureté, que comme hétérogenèse. Qu'est-ce à dire ? que pas plus Ninfa que les putti ne tiennent tous seuls, comme des substances, « à l'état pur », mais qu'ils ne peuvent s'éprouver que « dans » les types ou figures iconographiques *qu'ils font devenir* (et non pas dans lesquels ils s'incarnent). C'est dire qu'ils possèdent une puissance d'affection, d'insertion voire de précipitation ; en tout cas, puissance transitive. Ils sont ce qu'ils font. Leur histoire est une histoire d'image, et leurs actions héroïques ne consistent qu'en des actes de peinture, qu'en des événements visuels.
- 13 Il peut certes arriver que les deux lignes se rencontrent et donnent lieu à un étrange composé : ainsi, cet étonnant *putto-ninfa* que donne à voir la *Pala Baglioni* peinte par Raphaël (Fig.19).

Fig.19

Raphaël, *Pala Baglioni*, dét., frise intermédiaire, Pérouse, Galerie nationale de l'Ombrie.

- 14 Raphaël ne s'inscrit pas dans la tradition de l'angelot : ses premières œuvres urbinates et ombriennes présentent, comme chez Péruugin, des anges adolescents, musiciens ou non (*Crucifixions*, *Couronnement de la Vierge*, etc.). Or, ces anges disparaissent totalement après le moment florentin et sont systématiquement remplacés par des angelots. On osera affirmer que c'est avec le séjour florentin de Raphaël (1504-1508) que s'opère la rencontre entre le *putto* et l'ange. Les Vertus théologiques de la *Pala Baglioni* sont certainement la première œuvre où Raphaël transforme les anges adolescents en angelots-putti. Œuvre fondamentale pour notre propos : il y a bien un indiscernable iconographique dans ces deux angelots dont les ailes *manquantes* sont remplacées par une draperie en mouvement,
- 15 tandis qu'ils portent un panier sur la tête : fantastique précipité d'un ange, d'un *putto* et d'une *ninfa* canéphore.
- 16 Néanmoins, il ne suffit pas de rapprocher Ninfa et les putti uniquement au titre de leur *statut* théorique, ou de leur mode d'être esthétique. Il reste à voir, et c'est sans doute le plus important, la relation entre leur consistances propres. Si leur histoire est une histoire d'image, si leurs actions héroïques consistent en des actes de peinture, il faut encore se demander comment ces histoires en viennent à se rencontrer, et même plus précisément, ainsi qu'on va le voir, à s'inverser.
- 17 Soit Ninfa. Son rapport à l'image est corrélatif d'une manière d'être *dans* l'image : la Ninfa se rapporte extérieurement à la représentation comme elle se comporte dans la représentation : elle passe, elle fuit. Ce n'est évidemment pas un hasard si la nymphe (le personnage mythologique) est justement connue pour passer son temps à fuir des dieux trop entreprenants. Mais cette fuite iconographique n'est à notre sens que secondaire

par rapport à une fuite davantage figurale, toujours en devenir. Car c'est d'abord dans l'histoire de la peinture que Ninfa ne cesse de fuir. Elle y passe d'image en image, sans s'y arrêter. A partir des années 1450-60, à Florence, c'est une véritable migration, on la retrouve partout : dans les Madones de Filippo Lippi, dans les fresques de Ghirlandaio, chez Botticelli, dans presque toutes les scènes des murs de la chapelle Sixtine (Fig. 20-21-22)...

Fig.20

Filippo Lippi, *Tondo Bartolini*, dét., Florence, Palais Pitti.

Fig.21

Botticelli, *La tentation du Christ*, dét., Rome, Chapelle Sixtine.

Fig.22

Pérugin, *Le départ de Moïse*, dét., Rome, Chapelle Sixtine

- 18 Mais elle ne fait que passer, justement : façon de dire qu'elle échappe toujours à l'emprise de l'*historia*, qu'elle n'occupe aucun rôle narratif (ce sera d'ailleurs une tendance de la peinture plus tardive, au XVI^e siècle, que d'iconographiser la Ninfa, que de l'intégrer à l'*historia* représentée : songeons par exemple à la Ninfa de *L'incendie du Bourg* de Raphaël dont la jarre d'eau qu'elle porte sur la tête prend toute sa fonction narrative, Fig.23).

Fig.23

Raphaël, *L'incendie du Bourg*, dét., Rome, Vatican.

- 19 Si le propre de Ninfa est de ne faire que passer, on dirait que ses *mouvements sont purement directionnels*, à condition que l'on n'y voie pas une quelconque orientation ou vectorisation. Ninfa ne va nulle part, sa marche n'a aucun but ; elle nomadise, elle vagabonde d'image en image. La ninfa de ce point de vue fait la ligne.
- 20 Il y a mieux. Warburg a regroupé dans la planche 46 de son *Atlas Mnemosyne* (Fig.24), plusieurs images de la Ninfa, regroupée sous la légende : « Ninfa. Rapide porteuse de la victoire (*Eilbringitte*), dans les milieux Tornabuoni (...). »

Fig.24

Aby Warburg, Atlas *Mnemosyne*, Planche 46.

- 21 Titre pour le moins déroutant car, jamais, Ninfa n'apporte la victoire. Il n'en demeure pas moins que le « porter » constitue un trait singulier de toutes ses occurrences. Toujours elle porte quelque chose sur la tête : ici une corbeille de fruits (Fig.8), là un fagot de bois (Fig.21), là-bas encore une urne (Fig.22) ou une cruche d'eau (Fig.23), ou encore un panier garni de la tête tranchée du général Holopherne (Fig.13). La variabilité de l'objet porté démontre la prégnance de la fonction « phorique ». Quel rapport, alors, avec les antiques Victoires (Fig.25) ?

Fig.25

La Victoire de Samothrace, sculpture hellénistique, Paris, Musée du Louvre.

- 22 Outre l'étonnante proximité formelle (la draperie en mouvement, l'attitude dynamique, en marche), il y a bien l'œuvre d'un même dynamisme qui s'intensifie. La continuité avec le motif antique n'a en effet de sens qu'à signaler la dimension profondément *événementielle* de Ninfa (quelque chose arrive, se passe, la victoire arrive) pour ne pas dire sa dimension *intrusive*. Au Quattrocento, Ninfa a perdu l'objet de son port ou de son apport mais en a gardé le dynamisme intrusif : l'annonce de la victoire a toujours l'effet d'un événement non prévisible. De la même manière, la ninfa quattrocentesque fait toujours *intrusion* dans les images, elle entre toujours par *effraction* dans les iconographies. Car il ne suffit pas de dire que, par exemple, la ninfa dans la célèbre fresque de Ghirlandaio fait effraction dans l'espace historial ; il faut encore souligner que la ninfa fait effraction dans toutes des identités substantielles : puisqu'elle peut affecter des personnages masculins (ainsi le soldat romain dans le *Massacre des Innocents* dans le même cycle de fresques) ou représentés tels (ainsi de tous ces anges Gabriel qui font d'autant plus Ninfa d'autant plus qu'ils font irruption devant la Vierge, et qui semblent rentrer par effraction dans sa chambre⁸) ; pour ne rien dire de l'intrusion d'un germe païen dans un corps chrétien, si l'on songe à cet extraordinaire dessin de Parmesan, symptomatiquement pris pour une *Vierge à l'Enfant* (Fig.26) – puissance d'intrusion, d'intervention.

Fig.26

Parmesan, *Vierge portant l'Enfant*, dessin, New York, Metropolitan Museum

- 23 Comprendons bien que le dynamisme directionnel de passage voire d'intrusion n'est pas une qualité ou moins encore un attribut iconographique de Ninfa, mais un dynamisme, par nature impersonnel. C'est un dynamisme transversal, un mouvement qui traverse le motif et se détermine plastiquement, mais qui provient de plus loin que Ninfa elle-même. Il n'y a donc pas à s'étonner, dans le fond, quand on constate que ce dynamisme va s'inverser avec les putti. Ninfa n'est alors pas séparable de ses petits frères, *du point de vue d'un devenir qui s'inverse*.
- 24 Qu'est-ce qui justifie de voir un rapport d'inversion entre Ninfa et les putti ? Tandis que le dynamisme de Ninfa est *directionnel*, celui des putti est essentiellement *dimensionnel* ; tandis que Ninfa a (ou plutôt « est ») une fonction intrusive, les putti actualisent quant à eux une fonction *inclusive*. Ninfa *traverse* des lieux, alors que les putti *installent* ces mêmes lieux. On veut signifier par là fonction territorialisante des putti. Il n'a pas échappé qu'ils s'ordonnent très fréquemment en frises : *reggifestone* (porteurs de guirlandes, Fig.27) ou *reggistema* (porteurs d'emblème, Fig.28) : quand ils bordent un personnage saint, dans une mandorle ou un nuage (Fig.16) ; quand ils viennent flanquer les pieds et la tête d'un gisant (Fig.29) ; quand ils s'organisent en frise autour d'un sarcophage (Fig.27) ; quand ils encerclent la page d'un manuscrit (Fig.30).

Fig.27

Jacopo della Quercia, *Tombeau d'Ilaria del Carretto*, Luques, Duomo.

Fig.28

Anonyme gènois, *Armes de la famille Doria*, Florence, Massimo Vezzosi.

Fig.29

Bernardo Rossellino, *Tombe du Cardinal de Portugal*, Florence, San Miniato.

Fig.30

Littifredi Corbizi (enlumineur), *Manuscrit des Ennéades de Plotin*, Florence, Bibliothèque Laurentienne, fol. 3r.

- 25 C'est d'abord cette répétition régulière d'un motif qui est en soi extensive, qui produit de l'extension. Quelque chose comme un lieu ou un territoire s'individue, se cristallise – en un mot s'ordonne – dans la continuité de l'espace. Il n'y a qu'à voir, idéalement, comment la guirlande que tiennent les putti rend manifeste cette démarcation (plus que délimitation) territoriale. Ce n'est évidemment pas par hasard que les putti s'agencent si souvent en ronde : rondes, farandoles, manèges... (Fig.31-32). Cela étant, il faut prendre garde à ne pas rabattre ce dynamisme sur une identité chorégraphique

(en faisant une espèce d'iconographie de la danse) pas plus que sur une identité géométrique (en rabattant la ronde sur la figure du cercle).

Fig.31

Donatello et Michelozzo, Chaire de la cathédrale de Prato, dét.

Fig.32

Agostino di Duccio, *Ronde de putti*, Rimini, Tempio Malatestiano.

- 26 Car la dimensionnalité des putti ne tient pas en réalité à la régularité d'une répétition, à l'instauration d'un ordre dans le fond toujours géométrique (c'est toute la thèse de Gombrich en matière d'ornement⁹). Elle tient d'abord à leurs *jeux*. Non pas, pour reprendre la belle pensée de Winnicott, les jeux à règle (type jeu de société) – *games*, mais les jeux à dépense, sans règle (*playing*)¹⁰ : espiègleries, mimodrames mais surtout tous ces jeux qui déstabilisent : tournis enfantin, manège, balançoire, chahut... soit ce que Roger Callois avait très bien nommé « *ilinx* », ces jeux « qui reposent sur la poursuite du vertige et qui consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse »¹¹. Or, ce que Callois nous permet de penser sous l'espèce du jeu, la culture populaire italienne du Moyen Âge et de la Renaissance le pense sous les termes d'un petit « être » éthéré, sans substance, qui sert précisément de prête-nom aux putti dans certains documents artistiques du Quattrocento : les *spiritelli*, les petits esprits. Les *spiritelli* sont une façon de concevoir l'action d'agents extérieurs qui s'emparent de vous dans tous ces moments où la conscience et la perception claire vacillent : le coup de foudre amoureux, l'ébriété (que l'on songe à nos alcools forts, si bien nommés « spiritueux »), la peur-panique...¹²
- 27 Autant dire que parler de lieu, d'espace ou de territoire (même s'il faudrait distinguer toutes ces notions) ne concerne pas à proprement un espace du jeu (marelle, échiquier, damier, stade, piste, etc...) qu'un espace *produit par* le jeu, que l'ouverture d'une dimensionnalité qui tient dans le fond à de purs rapports internes, à des rythmes. Le rythme est toujours par-delà la répétition périodique et la singularité, par-delà le continu et le discontinu. Une image extraordinaire vient donner figure à cette

production territoriale. Il s'agit d'un dessin florentin de la seconde moitié du XVe siècle, illustrant l'enlèvement d'Hélène par Pâris¹³ (Fig.33).

Fig.33

Baccio Baldini (attr.), *L'enlèvement d'Hélène*, dét., *Cronaca Fiorentina*, Londres, British Museum.

- 28 De bien étranges putti *reggifestone* s'agitent dans la frise qui surmonte l'édicule : en se chamaillant, ils en viennent à se disputer la guirlande elle-même, la tordant, l'enroulant, l'entortillant. Qu'est-ce à dire sinon que la guirlande est en train de se nouer, de faire des nœuds au moment même où elle se constitue comme marqueur spatial ? Nulle contradiction, bien au contraire : c'est la singularisation d'une régulière métrique (la répétition continue des festons) qui instaure ici un lieu, lieu d'amour bien étrange, qui vient inquiéter le mode pour le moins courtois avec lequel Pâris s'empare d'Hélène. Mais dans le fond, ce n'est là qu'une façon de rappeler la fonction territorialisante de tout rythme, de toute ritournelle.

NOTES

1. « Souvent, il me vient à l'esprit que, en tant que psycho-historien, je cherche à établir la schizophrénie de la civilisation occidentale à partir de ses images par un réflexe autobiographique : la nymphe extatique (manaque) d'un côté, et le dieu fluvial mélancolique (dépressif) de l'autre », A. Warburg, *Journal*, 3 avril 1929 (cité par E. Gombrich, Aby Warburg. An Intellectual Biography, Londres, The Warburg Institute, 1970, p. 303).

2. Voir G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris Gallimard, 2002. Il faudrait ajouter au dossier l'élément du pot, jarre ou pot que tantôt Ninfa porte sur sa tête (paradigmatiquement dans *l'Incendie du Bourg* de Raphaël), s'inversant en pot supportant l'affaissement du dieu-fleuve et répandant ses flots.

3. Pour la critique d'un "paradigme généalogique", voir F. Noudelmann, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Léo Scheer, 2004.
4. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie* § 2.
5. S. Mallarmé, "Ballets", *Igitur, Un coup de dé, Divagations*, Paris, Gallimard, 1976, p. 192-193 : « A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe ».
6. Pour parler, une fois encore, avec Nietzsche qui oppose à un tel « système vivant » la fausse individualité de l'ego (cf. *La volonté de puissance*, t. II, § 613, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1995, p. 461,).
7. Sur ce point capital voir G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 125 : " Loin que les singularités soient individuelles ou personnelles, elles président à la genèse des individus et des personnes. (...) Nous ne pouvons pas accepter l'alternative qui compromet à la fois la psychologie, la cosmologie et la théologie tout entières : ou bien des singularités déjà prises dans des individus, ou bien l'abîme indifférencié". Voir encore le tout début du chap. I de *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968 (p. 43). On reconnaît là le motif du pré-individuel que Deleuze reprend à Gilbert Simondon en lui conférant une portée toute nouvelle : celle de refonder la question du transcendantal autrement que sur la subjectivité.
8. Ce que Léonard de Vinci reprochait implicitement et non sans piquant à l'Annonciation des offices de Botticelli : "Si l'on doit figurer une personne devant exécuter une révérence timorée, qu'on ne la fasse pas avec une audace et une prétention telles que l'effet semble de désespoir, ou qu'elle fasse un commandement. Il y a quelques jours, je vis en effet un ange qui, dans son annonce, semblait vouloir chasser Notre Dame hors de sa chambre, avec des mouvements évoquant cette sorte d'agression que l'on peut manifester contre quelque ennemi détesté ; et Notre Dame, comme si elle était désespérée, semblait vouloir se jeter par la fenêtre. Veillez à ne pas tomber dans ces erreurs", Léonard de Vinci, *Trattato della pittura, Cod. Urb.*, 135, § 55, p. 53
9. Voir E. Gombrich, *The Sense of Order*, Londres, Phaidon Press, 1979.
10. Voir D. W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. C. Mnod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.
11. R. Caillois, *Des jeux et des hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967, p. 68.
12. Voir C. Dempsey, *Inventing the Renaissance putto*, Chapel Hill et Londres, The University of North Carolina Press, 2001.
13. Ce dessin appartient à la *Cronaca Fiorentina*, attribuée à Baccio Baldini. Voir S. Colvin, *A Florentine Picture-Chronicle* (1898), Reprint Benjamin Blom Inc., New York, 1970, pl. 57

INDEX

Mots-clés : Images d'images, êtres fictionnels, principium individuationis, spiritelli d'amore, figurabilité

AUTEUR

BERTRAND PRÉVOST

Historien de l'art et philosophe, il est maître de conférences à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Il a notamment publié *La peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Actes Sud, 2007, *Botticelli. Le manège allégorique*, Ed. 1:1, *L'humaniste, le peintre et le philosophe. Théorie de l'art autour de Leon Battista Alberti*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.