À quoi sert l'iconographie politique ?

What is the use of political iconography?

Christian Joschke

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/646>

DOI : 10.4000/perspective.646

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2012

Pagination : 187-192

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Christian Joschke, « À quoi sert l'iconographie politique ? », *Perspective* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/646> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.646>

À quoi sert l'iconographie politique ?

Christian Joschke

Depuis le début des années 1990 se développe à Hambourg un important projet d'histoire de l'art : l'iconographie politique¹. Vaste initiative transhistorique, il a pour ambition d'embrasser l'étude des motifs politiques de la culture occidentale de l'Antiquité à l'époque contemporaine et entend prévenir contre ce qui fut considéré comme l'un des dangers de la fin des années 1980, à savoir la dépolitisation de l'histoire de l'art. De ce point de vue, on peut l'inscrire dans une série de préoccupations mises en avant dès les années 1970 par les historiens issus de la *Ulmer Verein*. L'iconographie politique ne saurait pourtant être réduite à un avatar de l'histoire marxiste : elle a su renouveler les méthodes et les objets de l'histoire sociale de l'art en épousant les contours d'une histoire moins sociale que politique de l'art.

Financés par les fonds considérables du prix Leibniz décerné à Martin Warnke en 1991, des équipes d'historiens et d'historiens de l'art de différentes générations, une école doctorale et de nombreux séminaires nourrissent les travaux menés dans ce cadre. La bibliothèque de la Warburg-Haus s'est ainsi enrichie, et une banque d'images de 450 000 fiches a été constituée autour de 120 thèmes de l'iconographie politique. Elle a ainsi constitué son champ autour d'un objet, les images politiques, et d'une méthode, l'iconographie. Avec la parution en 2011 du *Handbuch der politischen Ikonographie (HPI)*², une étape décisive a été franchie dans ce long travail collectif, qui est parvenu ainsi à fédérer bien au-delà de l'équipe initiale. Ce dictionnaire en deux volumes, édité par Uwe Fleckner, Martin Warnke et Hendrik Ziegler, rassemble 150 notices sur des notions et des motifs de l'iconographie politique rédigées par des historiens de l'art de différentes nationalités.

Si cette publication représente l'aboutissement du projet hambourgeois, ce dernier a également suscité, directement ou indirectement, de nombreux autres travaux réalisés entre le début

des années 1990 et aujourd'hui, qui ont contribué à préciser les contours de ce champ d'étude. Le livre récent *Peur, révérence, terreur : quatre essais d'iconographie politique* de Carlo Ginzburg, qui paraît à l'automne 2012³, s'il ne se revendique pas explicitement de la tradition de Warnke, révèle néanmoins l'intérêt toujours vif pour l'iconographie politique et invite à s'interroger sur ses enjeux et sur la fortune de ses méthodes. Il revient en effet sur une figure emblématique de l'histoire de l'art, dont le groupe de Hambourg s'était lui-même approprié les concepts pour le chantier de l'iconographie politique : Aby Warburg.

Iconographie et acte d'image

Le premier enjeu du projet, conçu à un moment historique marqué par les conséquences politiques de la chute du mur de Berlin en 1989, fut de prolonger et de renouveler l'élan du début des années 1970 lors de la fondation de la *Ulmer Verein*. Cette association de jeunes historiens de l'art de gauche avait été créée lors du congrès d'histoire de l'art d'Ulm en 1968 pour réformer l'enseignement et la recherche en histoire de l'art, améliorer le statut des assistants de recherche et « politiser » la discipline. La pénétration des images en politique, avec l'influence récente de la télévision, la personnalisation de la politique, l'essor de la presse illustrée et le recours à la rhétorique visuelle de la démocratie d'opinion, justifiait alors effectivement leur étude au-delà du champ des œuvres d'art canoniques⁴. Or pour comprendre les images politiques, il fallait que l'histoire de l'art accepte elle-même une remise en cause de son idéologie, dans laquelle la nouvelle génération décelait des restes de national-socialisme. La critique des images impliquait donc une critique du discours historique, âprement débattue dans les congrès d'histoire de l'art d'Ulm en 1968, de Cologne en 1969 et de Coblenz en 1970.

Le tournant politique de 1989 n'a pas, loin s'en faut, mis à mal l'importance de l'image en politique ; si la chute du communisme imposait des bilans parfois pessimistes, elle n'a pas amoindri la nécessité pour l'histoire de l'art d'étudier les formes visuelles du politique. C'est là sans doute la spécificité allemande de ce projet : l'inscrire dans le champ de l'histoire de l'art en

revisitant la méthode iconographique. Il fallut construire un objet spécifique de la discipline, qui soit toutefois situé à l'articulation de l'histoire et de la science politique. Alors même qu'aux États-Unis les *visual studies*, très influencées par le post-structuralisme, semblaient s'autonomiser par rapport à l'histoire de l'art, tant sur le plan institutionnel que sur le plan méthodologique, l'étude de l'iconographie politique tentait d'ancrer son objet dans le champ même de cette discipline. Le second souffle d'une histoire de l'art politique après la *Ulmer Verein* s'est donc réalisé au sein même de la discipline en réactivant des méthodes communes de l'iconographie.

À la différence de la période de 1970 à 1990, marquée par l'approche critique et marxiste de la discipline, la recherche sur l'iconographie politique telle qu'elle s'est mise en place depuis vingt ans paraît moins focalisée sur le social et davantage orientée vers les stratégies visuelles de légitimation politique. Les images étudiées le sont en effet moins en lien avec les conflits sociaux, la lutte des classes ou les rapports de dominations qu'avec les institutions politiques et sociales qu'elles contribuent à renforcer. Or la relation des images avec les réalités politiques n'est pas dépendante de l'échiquier politique, mais davantage des formes institutionnelles et des configurations historiques. S'est ainsi imposée l'idée que les mécanismes politiques en jeu dans certaines images peuvent provoquer des effets similaires dans des contextes politiques différents. Les actes d'iconoclasme perpétrés au IX^e siècle pendant les réformes religieuses, à la Révolution française ou en Afghanistan en 2001 à l'instigation des Talibans ne portent pas les mêmes messages et ne sont pas sous-tendus par les mêmes théories, mais ils aspirent tous à faire apparaître la destruction des images comme un geste politique⁵. Dans un essai célèbre publié en français en 2003, Horst Bredekamp a montré comment la figure du Léviathan comme métaphore de l'État moderne placée en frontispice du livre de Thomas Hobbes (Londres, 1651 ; fig. 1) permet de légitimer un système de gouvernement dans des contextes politiques différents⁶. En empruntant sa forme aux portraits composites comme ceux de Giuseppe Arcimboldo, à la culture visuelle du XVII^e siècle et à la tradition du portrait de

substitution ou aux dispositifs optiques comme le célèbre « verre perspectif » de Jean-François Nicéron, cette image accomplit son effet bien au-delà du système monarchique pour lequel elle a été conçue. De l'Ancien Régime aux dictatures contemporaines, l'archétype de l'État moderne a accompagné différents systèmes politiques autoritaires ; d'un discours à l'autre, les mécanismes visuels peuvent fonctionner de manière similaire.

En plus de cette qualité de transposition, l'iconographie politique postule que les images ne sont pas réductibles à des manifestations symboliques d'une vision du monde, pas plus qu'elles ne sont la part visible de tendances profondes sociales et économiques. Plus puissantes que de simples illustrations de l'évolution historique, elles participent à créer la réalité politique. Le portrait d'un monarque peut conduire à stabiliser la monarchie ; la destruction de son effigie est un crime contre le régime ; la *damnatio memoriae* sert à condamner une personne donnée, sa descendance et son parti⁷. L'image est un acte⁸.

Conférer aux images un rôle actif dans la fabrique du politique revenait à placer l'histoire

1. Frontispice de Thomas Hobbes, *Leviathan or The Matter, Forme, and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*, Londres, 1651.

de l'art au croisement de plusieurs disciplines telles que l'histoire, l'anthropologie et la science politique. On ne s'étonnera donc pas de trouver dans le *Handbuch der politischen Ikonographie* des entrées de natures différentes, classées par genre ou support

(le portrait, les insignes du pouvoir, l'héraldique, la feuille volante...) ; par personnage historique ou allégorique (David, Brutus, Hercule, Europe, Germania, Fortuna...) ; par motif (la main, le drapeau, le poing, la fête, le jardin, le pont...) ; par concept, régime ou institution politique (dictature, démocratie, monarchie, serment, anarchie, liberté, paix, intérêt général, égalité...) ; ou par notion d'usage ou de droit impliquant des images (iconoclasme, droit à l'image, agitation, falsification de photographies...). Toute image se trouve en effet située dans une conjoncture associant souvent trois entités : un concept, une pratique et un motif (fig. 2). En l'occurrence, les rédacteurs des notices avaient comme consigne de partir de l'explication d'une image pour en dégager les structures susceptibles de réapparaître dans d'autres du même genre, mais aussi de décliner cette triade dans chaque analyse. Ni un langage abstrait, ni une grammaire des motifs, l'iconographie porte en elle une réflexion sur les usages, les dispositifs, le droit, les théories et les pratiques politiques des images.

Les méthodes de l'iconographie politique décrites dans le dictionnaire de Hambourg semblent ainsi tenir compte d'un second enjeu historiographique : elles renoncent à la supériorité du texte sur l'image et abandonnent le culte panofskien de l'origine du motif. Quitte à déranger la cohérence de l'idée qui, dans l'iconologie, donne au motif sa pleine et entière signification, l'iconographie politique préfère une démarche dynamique et différentielle consistant à établir les variations d'une version à l'autre d'un motif plutôt qu'à rechercher son origine supposée – en somme à parler des images au pluriel plutôt

que de l'image au singulier. En parlant de l'image, elle se défend d'établir un glossaire visuel du politique composé d'idéaux-types figés, fondés sur l'unité supposée du contenu et du motif. Bien au contraire, les entrées du diction-

naire, choisies de manière empirique pour leur lien avec la chose politique dessinent un atlas de formes dynamiques prises dans des réseaux de significations, se répondant les unes aux autres même au risque de soutenir des stratégies apparemment opposées sur l'échiquier politique.

Aby Warburg et le *Pathosformel*

Par son insistance sur les différences figurales, sa prise en compte de la migration des formes et son renoncement au culte de l'origine des motifs, l'iconographie politique se distingue méthodologiquement de l'iconologie d'Erwin Panofsky pour retrouver les chemins tracés avant lui par Aby Warburg⁹. La réflexion sur les images politiques de l'équipe de Hambourg s'en inspire au moins pour deux aspects : d'une part dans la liberté de choix des images, plus ou moins nobles (gravures sur feuilles volantes, fresques, tableaux, sculptures, affiches de propagande, publicités, etc.), et d'autre part dans l'ambition culturelle attribuée à l'histoire de l'art, traduite par une volonté de rassembler des savoirs relevant de l'ensemble des sciences humaines. Les articles portant sur le droit à l'image, le portrait de substitution, la *damnatio memoriae*, l'iconoclasme ou l'agitation politique incluent une large part de réflexions anthropologiques et juridiques. Comme pour les écrits de Warburg sur le rituel du serpent ou sur les portraits florentins¹⁰, les sciences rassemblées pour décrire le fonctionnement des images appartiennent à l'ensemble du spectre des humanités et des sciences sociales.

On s'étonnera peut-être de ce que les auteurs du *HPI* n'aient pas davantage insisté sur la notion warburgienne de « formule pathétique »,

2. Notice du *Handbuch der politischen Ikonographie* consacrée au poing, p. 296-297.

3. Aby Warburg,
« Mnemosyne-
Atlas », n° 79,
1926.

pourtant au centre des préoccupations de leurs rédacteurs et plus généralement de nombreuses réflexions de l'histoire de l'art depuis une vingtaine d'années. Avant de devenir un dictionnaire, le manuel d'iconographie politique devait prendre la forme d'un atlas, sur le modèle de l'Atlas Mnémosyne qui rassemble les « formules pathétiques » que Warburg s'était donné d'étudier (fig. 3). On se souvient que dans la préface à son atlas, Warburg déclarait avoir emprunté au linguiste néo-grammarien Hermann Osthoff l'idée de ce qui allait devenir la *Pathosformel*. Osthoff avait expliqué, dans une conférence sur le caractère supplétif des langues indo-européennes prononcée en 1899, que certaines épithètes, en passant du degré d'intensité positif à un degré comparatif ou superlatif, ne changeaient pas seulement de suffixe mais empruntaient parfois leur racine à des mots différents – par exemple dans bon, mieux, meilleur, *gut*, *besser*, *beste*. Un mot peut donc ainsi faire varier son intensité en empruntant la forme d'un autre mot. Warburg, fasciné par cette réflexion sur l'intensification de l'émotion, s'en est inspiré (sans en expliquer vraiment le lien) pour définir le principe de la migration des formes et de l'évolution de leur sens. Comme la racine d'un mot, la formule pathétique est une formule visuelle caractérisée par sa charge

émotionnelle, dont les variantes peuvent revêtir des significations différentes¹¹. Elle migre d'une image à l'autre, change de sens, mais garde son intensité pathétique. Même si cette explication livrée par Warburg lui-même est loin d'épuiser le sens du concept de *Pathosformel*¹², elle le rend opératoire pour l'étude iconographique.

Les essais de Carlo Ginzburg utilisent justement la notion de « formule pathétique ». En effet, l'auteur de *Peur, révérence, terreur* étudie le mécanisme selon lequel une forme peut transporter une charge émotionnelle d'un contexte historique à un autre, indépendamment du sens qui lui est conféré par le producteur. À partir du frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes, sur lequel il revient après Bredekamp, de *La Mort de Marat* de Jacques-Louis David, d'une affiche de propagande britannique où figure le ministre de la Guerre, Lord Kitchener, s'adressant aux citoyens, et du célèbre *Guernica* de Picasso, il réexamine les rapports entre histoire et morphologie, appliqués aux images.

Chacune des quatre images analysées par Ginzburg transporte une émotion et une énergie dominées par un sentiment de terreur propre à susciter une forme de soumission à l'autorité temporelle. C'est le cas en particulier de l'affiche représentant Lord Kitchener qui pointe le doigt vers le spectateur en l'invectivant : « Your Country Wants You! » (fig. 4). Carlo Ginzburg montre que cette image fait renaître un motif antique : le regard et le doigt dirigé vers le spectateur sont décrits plusieurs fois chez Pline, notamment lorsqu'il évoque une peinture d'Apelle représentant Alexandre sous les traits de Zeus, le regard rivé sur le spectateur et la main tendant

son foudre vers lui. Cette formule est décrite aussi pour désigner chez Nicolas de Cues le regard de Dieu sur le fidèle. Or pour que cette image, vecteur d'un sentiment de domination insurmontable, passe du domaine religieux au domaine séculier,

4. Alfred Leete,
affiche de
recrutement
pour l'armée
britannique,
1914.

il a fallu que soit rendue possible une substitution de sa signification, intervenue dans un contexte historique et politique particulier. Ginzburg relie cette affiche, son déploiement massif dans l'espace public et son effet sur la population non seulement à l'effort de guerre pour lequel elle a été conçue, mais aussi au développement de la publicité avant la Première Guerre mondiale, dans laquelle est apparu pour la première fois au ^{XX}^e siècle le geste du doigt tendu vers le spectateur. Dans l'entre-deux-guerres, la propagande politique a usé et abusé de cette image du regard omniscient et de cette adresse au spectateur, au point où elle est devenue le symbole des systèmes coercitifs et bientôt du totalitarisme.

De l'utilité de l'iconographie politique

Le concept de « formule pathétique » dévoile ici toute sa spécificité par rapport aux méthodes traditionnelles de l'iconographie. Si tant est que des invariants morphologiques, activés par des contextes sociaux et politiques variés, produisent dans différents contextes des effets similaires sur le spectateur, alors morphologie et histoire sont inséparables dans l'iconographie politique¹³. Cette dernière n'est pas une simple grammaire visuelle de la propagande ou de la communication, mais une porte d'entrée ouvrant *in fine*, à partir de formules répétées, à l'analyse des conditions d'apparition et de disparition des formes visuelles du politique.

L'utilité est donc claire pour l'historien de l'art, mais elle apparaît aussi pour d'autres disciplines qui s'intéressent aux images politiques contemporaines. L'iconographie politique, quand elle s'inspire du concept de « formule pathétique »,

permet notamment de nuancer les modèles théoriques qui dominent l'histoire des médias et celle des images politiques. Tandis que l'historien des médias examine les grandes ruptures technologiques comme la photographie, le cinéma et la télévision, l'historien attaché à décrire les formules visuelles s'intéresse davantage aux formes préexistantes, dont la circulation se trouve accélérée ou freinée par ces nouvelles techniques. Selon cette approche, les images ne relèvent pas uniquement de contraintes techniques, mais aussi de pratiques symboliques. On sait ce que les « formules pathétiques » doivent aux intermédiaires culturels que sont les arts performatifs comme le théâtre ou la danse¹⁴. Les images sont transportées d'un médium à l'autre, et leur signification se transforme sans que leur identité énergétique ne perde en intensité.

L'iconographie politique permet aussi de nuancer les méthodes de l'analyse des images politiques parfois trop proche d'une histoire illustrée de la vie politique, sorte d'histoire événementielle cachée sous le masque de ses nouveaux objets. En repérant les constantes morphologiques des sociétés humaines, l'approche anthropologique et comparative construit des chaînes historiques différentes de celles de l'histoire politique au sens strict. Le retour d'un mythe ou d'une forme est un événement à lui seul et intervient d'une manière spécifique dans le champ politique. L'historien Gerhard Paul l'a bien montré dans un dictionnaire d'un autre type, une chronologie visuelle du ^{XX}^e siècle, dans lequel chaque année est représentée par une ou plusieurs images¹⁵, souvent inscrites dans une histoire particulière et spécifique par rapport à la chaîne événementielle dont relèvent

les faits qu'elles accompagnent. Lorsque le drapeau américain fut planté sur le mont Suribachi sur l'île d'Iwo Jima le 23 février 1945 et que Joe Rosenthal réalisa une des photographies les plus célèbres

5a. Joe Rosenthal, *Raising the Flag on Iwo Jima*, 23 février 1945 ;
b. Thomas E. Franklin, *Raising the Flag at Ground Zero*, 11 septembre 2011.

de l'histoire du reportage de guerre, on n'assista pas seulement à l'illustration de l'avancée des troupes américaines dans la guerre du pacifique, mais à la création d'une icône qui connut ensuite de nombreux avatars, du United States Marine Corps Memorial à Arlington en 1954 à la photographie de Thomas E. Franklin réalisée sur les cendres du World Trade Center¹⁶ (fig. 5).

L'iconographie politique répond donc à plusieurs attentes de l'histoire de l'art et du public. Elle parvient à renouveler les cadres de l'iconologie traditionnelle en croisant les méthodes et en s'appuyant sur celles de Warburg ; elle dialogue aussi avec l'histoire des médias et l'histoire politique, allant jusqu'à bouleverser les réflexes de l'analyse historique. Au moment où se multiplient les bases de données pédagogiques, où les enseignants d'histoire sont appelés à inclure un savoir visuel dans leur pratique pédagogique, l'iconographie politique offre un rapprochement utile entre l'histoire politique et l'histoire de l'art.

1. Martin Warnke, « Politische Ikonographie », dans Andreas Beyer éd., *Die Lesbarkeit der Kunst: zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin, 1992, p. 23-28.

2. Uwe Fleckner et al. éd., *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 vol., Munich, 2011.

3. Carlo Ginzburg, *Peur, révérence, terreur : quatre essais d'iconographie politique*, Dijon, 2012.

4. La première controverse qui opposa l'historien de l'art conservateur Herbert von Einem à Volker Plagemann de la *Ulmer Verein* portait sur la séparation, voulue par le premier, entre l'art et le « non-art » (*Unkunst*). Voir à ce sujet Harold Hammer-Schenk et al., *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein 1968-1978*, Hanovre, 1979 ; Christoph Danelzik-Brüggemann et al. éd., *Kritische Berichte: Zeitschrift für Kunst- und Kunstwissenschaften*, numéro spécial de *Kunstgeschichte in der Gesellschaft: 30 Jahre Ulmer Verein*, 2/27, 1999.

5. Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres, 1997 ; Dario Gamboni, « Bildersturm », dans Uwe Fleckner et al., 2011, cité n. 2, p. 144-151 ; *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Bruno Latour, Peter Weibel éd., (cat. expo., Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2002), Karlsruhe, 2002.

6. Horst Bredekamp, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne : illustration des œuvres et portraits*, Paris, 2003 ; Ginzburg, 2012, cité n. 3.

7. Uwe Fleckner, « Damnatio memoriae », dans Uwe Fleckner et al., 2011, cité n. 2, p. 208-215.

8. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*, Francfort-sur-le-Main, 2010. Sur la notion d'acte d'image, voir le texte de Horst Bredekamp, « Actes d'images comme témoignage et comme jugement », dans *Trivium*, 1, 2008 (publié en ligne : <http://trivium.revues.org/226>), initialement publié dans le catalogue d'exposition *Mythen der Nationen: 1945, Arena der Erinnerung*, Monika Flacke éd., (cat. expo., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2004-2005), 2 vol., Berlin, 2004.

9. L'équipe de Hambourg s'est attelée, parallèlement au travail de l'iconographie politique, à réhabiliter Aby Warburg en éditant ses œuvres complètes et les carnets de la bibliothèque des sciences de la culture sous le titre *Gesammelte Schriften – Studienausgabe*. Ces œuvres complètes sont éditées aux éditions de l'Akademie Verlag.

10. Aby Warburg, « Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum », dans *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig, 1932, p. 89-126 et 340-352, et *Le Rituel du serpent : art et anthropologie*, Paris, 2003 [éd. orig. : *Das Schlangenritual: ein Reisebericht*, Berlin, 1988].

11. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002 ; François-René Martin, « Images pathétiques. Aby Warburg, Carlo Ginzburg et le travail de l'historien de l'art », dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 63, printemps 1998, p. 4-37 ; Giovanni Careri, « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », dans *L'Homme*, 165, janvier-mars 2003, p. 41-76.

12. Voir en particulier la préface de Carlo Ginzburg, ainsi que l'article de Christopher Wood, « Aby Warburg, homo victor », dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 118, hiver 2011-2012, p. 80-101. Georges Didi-Huberman décrit dans son livre les nombreux sens du concept de *Pathosformel*, qui renvoie tant aux travaux de Charles Darwin sur l'expression des émotions qu'à l'anthropologie d'Edward Burnett Tylor.

13. Martin, 1998, cité n. 11.

14. Careri, 2003, cité n. 11.

15. Gerhard Paul, *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 vol., Bonn, 2008-2009.

16. Clément Chéroux a développé une réflexion sur ce qu'il appelle l'intericonicité de ce motif réemployé le 11 septembre 2001 : Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Paris, 2009. Voir aussi Jost Dülfer, « Iwo Jima. Die patriotische Siegesikone der USA », dans Gerhard Paul éd., *Das Jahrhundert der Bilder: 1900 bis 1949*, vol. 2, Göttingen, 2009, p. 675-681.

Christian Joschke, Université Lumière Lyon 2/IFK, Vienne
christian.joschke@univ-lyon2.fr

Mots-clés

iconoclasmes, iconographie politique, Pathosformel, Aby Warburg, Martin Warnke