

undisciplined thinking_

2/2020_text

Georges Didi-Huberman _ Réinventer le printemps, ou les filiations de la révolte

undisciplined thinking_ is a research platform founded by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us, and facilitates the publication of new, interdisciplinary analyses through the most hybrid forums of all – the internet. [more_undisciplined thinking_](#)

Pour Sigrid,
Pour ses printemps

Désirer recommencer¹ suppose, à quelque moment, de décider ce qui, dans le recommencement, revient ou se répète, ou se prolonge. Cette décision incombe en grande partie à notre faculté d'imaginer. C'est alors un même geste que celui du désir et de l'imagination « concrète-dialectique ». L'utopie en quoi, selon Ernst Bloch, consiste ce geste se déploiera donc, parce que temporellement *recommençante* — ouverte à un commencement d'avenir mais effectuant le *re-* du retour ou de la répétition —, dans toutes les directions du temps. Ce sont des bonds de tigre qu'il faut faire à la fois dans l'histoire qui nous attend (commencer) et dans celle qui nous précède (retourner pour savoir d'où recommencer). Tout utopiste s'invente donc des généalogies de révolte. *L'Esprit de l'utopie*, entre 1918 et 1923, déclinait au moins trois généalogies auxquelles Bloch assumait de faire retour : la philosophie spéculative de Hegel et de Schelling, la musique romantique de Beethoven jusqu'à Mahler et, enfin, la pensée de Karl Marx en tant que paradigme d'apocalypse et d'émancipation. *Le Principe Espérance*, entre 1938 et 1959 — deux décennies de labeur, donc — ne nous étourdit autant que parce qu'il dresse l'arbre généalogique infiniment ramifié ou déployé de l'utopie blochienne.

Les esprits positivistes auront vite fait de ne voir là que fantaisies quant à l'histoire. Si l'on retient, au contraire, la leçon romantique concernant l'imagination — à savoir qu'elle n'est en rien une « fantaisie personnelle », mais

¹ Ce texte est extrait d'un travail en cours, intitulé *Imaginer recommencer*.

une faculté morphologique, structurale, qui découvre « les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies », comme l'écrivait Baudelaire en 1857 —, alors il faut prendre au sérieux l'imagination du temps qui sous-tend toute pensée utopique, voire toute pensée politique en général. L'utopiste met au jour des « rapports intimes et secrets » : il reconnaît des « fils » qu'il fait remonter jusqu'à des sources inaperçues. Et celles-ci sont *inventées*, sans doute, mais dans le double sens de ce qu'elles *construisent* (le temps n'est « vide et homogène » que pour le positiviste ou l'idéaliste, comme disait Walter Benjamin, il ne prend réellement corps qu'à travers un processus constructif) et de ce qu'elles *exhument* (comme dans l'opération archéologique qui, vouée au vestige, par définition ne reconstitue jamais « tout ce qui a été » mais restitue quelque chose malgré tout).

Un *locus* — ou un *topos* — privilégié de cette « invention » est la Renaissance. À la Renaissance, comme son nom l'indique, tout recommence. Cela s'exhume, comme lorsque Pisano ou Donatello donnent aux bas-reliefs des sarcophages romains, jusque-là traités comme de vétustes restes, une nouvelle visibilité ; cela se construit tout aussi bien, comme lorsque la Ménade d'un sarcophage romain devient Madeleine au pied de la croix. Cela se reconstruit plus tard dans le discours du savoir, puisque c'est en se passionnant pour la Renaissance que des historiens tels que Wölfflin ou Warburg, puis Panofsky et quelques autres, auront refondé toute une *épistémè* moderne de l'histoire de l'art comme discipline. Cela se réexhume tout aussi bien puisqu'un tel affairément érudit autour de la Renaissance a pu remettre au jour quantité de merveilles — poétiques, artistiques ou philosophiques — qui avaient été, entretemps, oubliées et inaperçues.

Pour beaucoup, la Renaissance fut une boussole philosophique, un outil d'orientation. On comprend mieux le chemin que l'on est en train de prendre, mû par le désir, lorsqu'on se retourne, mû par la mémoire, pour contempler le chemin d'où l'on pense être parti. On ne vient peut-être qu'à provenir. Cela permet en tout cas de mieux savoir tout ce que l'on veut éviter, à gauche comme à droite. Le

premier saut de tigre effectué par Ernst Bloch dans la Renaissance — bien avant son ouvrage plus pédagogique sur *La Philosophie de la Renaissance* —, ce fut pour côtoyer Thomas Müntzer, l'atypique prophète soulevé, le meneur illuminé des révoltes paysannes de 1525. Il s'agissait alors, pour Bloch, de rendre hommage à un authentique révolutionnaire, fût-ce sur un mode mystique et millénariste : de *construire*, en somme, sa propre position généalogique dans le contexte même de l'espérance trahie, celle de la révolution spartakiste écrasée en 1919. La défaite du soulèvement mené par Thomas Müntzer — qui, après une bataille où périrent des milliers de paysans armés de bâtons et de fourches, fut blessé, capturé et torturé, enfin décapité le 27 mai 1525, sa tête empalée exposée sur les remparts de Mühlhausen à l'attention du petit peuple vaincu — devenait pour Ernst Bloch source d'inspiration et modèle d'obstination politique : une généalogie « théologique » du désir de soulèvement, en somme.

Sans doute Ernst Bloch n'innovait-il pas tout à fait. Dès 1850, Friedrich Engels avait consacré tout un ouvrage à *La Guerre des paysans en Allemagne*. Karl Kautsky, mais aussi Gustav Landauer, Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg n'avaient pas manqué de rendre hommage à la figure de l'insurgé Müntzer, prélude à toute une série de travaux plus ou moins directement inspirés par un point de vue marxiste (comme chez Adolf Laube) voire anarchiste (comme chez Raoul Vaneigem), ou bien attentifs aux aspects anthropologiques que Vittorio Lanternari a décrits dans son livre *Les Mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés* et que Henri Desroche a réexaminés dans le contexte de sa *Sociologie de l'espérance*. Tout cela que l'on retrouve un peu partout dans le monde et à bien des époques différentes, que ce soit dans l'anarchisme rural andalou depuis le XIX^e siècle ou dans les révoltes « subalternes » de l'Inde analysées par Ranajit Guha.

Ernst Bloch, dans son ouvrage de 1921, ne cherchait pas strictement à faire œuvre d'historien : il cherchait plutôt à transformer le mouvement rétrospectif de l'enquête en mouvement prospectif ou optatif touchant à l'urgence politique la plus brûlante. Il cherchait donc, pour lui-même et ses contemporains, à trouver dans

la ressouvenance de Müntzer « ce qu'il restait à faire » dans son propre aujourd'hui : « Le temps revient », écrivait-il donc, « le choc prolétarien de l'Occident le fait renaître ; en Allemagne et en Russie, il connaîtra son plein essor. [La société] attend qu'on écoute sa voix, cette histoire souterraine de la révolution (*unterirdische Geschichte der Revolution*) dont le mouvement s'amorce déjà [car] cette immense tradition frappe derechef à la porte pour en finir avec la peur, avec l'État, avec tout pouvoir inhumain. [...] Un nouveau messianisme se prépare, enfin familier à la migration et à la véridique puissance de notre nostalgie : non point aspiration à la tranquillité du sol ferme, des œuvres figées, des fausses cathédrales, d'une transcendance recuite, coupée maintenant de toutes ses sources, — mais aspiration à la lumière de l'instant même que nous vivons, à l'adéquation de notre émerveillement, de notre pressentiment, de notre rêve continu et profond de bonheur, de vérité, de désensorcellement de nous-mêmes [...]. Jamais le ciel ne serait si sombre au-dessus de nous sans la présence d'un orage absolu (*absolute Sturm*). »

Müntzer fut donc, parmi d'autres figures, un maillon décisif pour *construire* une généalogie révolutionnaire. Mais Bloch, passionné par cette histoire dont il se sentait l'héritier, s'attachait tout autant à *exhumer* — à « inventer » au sens archéologique — la physionomie caractéristique du désir müntzérien : il chercha tout au fond ce qui avait soulevé le prophète. Il creusa dans ses rêves et dans sa façon de les interpréter : rêves bibliques, il va sans dire, tel celui de Nabuchodonosor où une pierre se met à rouler jusqu'à détruire la statue du faux dieu, jusqu'à grandir démesurément et emplir toute la terre... Belle allégorie de la Réforme allemande comme destruction du pouvoir papal, en effet. Bloch s'attachait aussi à imaginer les gestes de Müntzer : « Jamais il ne resta immobile, devant la force provocatrice de soulèvement, dans l'appel continu à ne plus se laisser bercer. [...] La danse, l'animation spontanée de l'âme paralysée, fut [pour Müntzer] la seule raison de vivre, l'ultime nécessaire, plus que pressant. »

Bref, Ernst Bloch exhumait chez le pauvre prophète un véritable *style* de soulèvement : « Müntzer plongea dans le grand fleuve de la vie publique pour y nager à contre-courant », et cela pour y réanimer les « tourbillons » d'une origine latente ou, plutôt, opprimée. Ce fut un théologien « à coups de marteau », comme il se revendiqua lui-même en signant un texte de 1524 « *Thomas Müntzer mit dem Hammer* »... Bref, il transformait la Réforme en Révolution — ce que Bloch appelle un « radicalisme hérétique » (*ketzerische Radikalismus*) — jusqu'à mettre Luther hors de lui (et, donc, contre lui). C'est qu'il n'avait pas plus de deux pôles existentiels : Dieu et le peuple. Comme Éric Vuillard l'a récemment écrit dans un texte assez proche de l'empathie blochienne : « “Ce ne sont pas les paysans qui se soulèvent, c'est Dieu !” — aurait dit Luther, au départ, dans un cri admiratif épouvanté. Mais ce n'était pas Dieu. C'étaient bien les paysans qui se soulevaient. À moins d'appeler Dieu la faim, la maladie, l'humiliation, la guenille... »

Dès le début des années 1520, Luther s'est beaucoup méfié du radicalisme messianique de Thomas Müntzer. Comme l'a écrit Marianne Schaub, il préférait jouer — pour mieux ancrer politiquement la Réforme protestante — la carte de l'absolutisme princier, celui de Frédéric le Sage en l'occurrence, plutôt que celle du droit divin. L'antagonisme entre Müntzer et Luther ne cessa donc de gagner en violence, notamment après que celui-ci eut publié son libelle *Sincère admonestation à tous les chrétiens pour qu'ils se gardent de la révolte et de la sédition* : « Quand monsieur Tout-le-monde (*Herr Omnes*) se dresse, il est bien incapable de faire et de respecter cette distinction entre les méchants et les bons ; il frappe dans le tas, au hasard, ce qui ne va pas sans grande et horrible injustice. [...] Ici, c'est à coup sûr le diable qui inspire les troubles. [...] C'est pourquoi tu n'as pas le droit de désirer l'émeute corporelle. » Müntzer avait donc déclaré une guerre spirituelle par le biais même du désir et de l'« émeute corporelle ».

Or, rien de tout cela n'allait sans images. D'un côté parce que les prophètes de ce genre sont de grands imaginatifs, d'un autre côté parce que la Renaissance allemande, avec le développement de l'imprimerie, fut une fantastique

machine à multiplier les images. L'iconoclasme lui-même ne fut pas seulement une « guerre contre les images » (celles des autres, évidemment), il fut aussi une véritable *guerre en images* (les siennes brandies et disséminées partout, comme l'ont montré des historiens tels que Joseph Koerner). Il est d'ailleurs frappant que le travail d'Ernst Bloch sur l'imagination politique de Thomas Müntzer soit exactement contemporain de l'article écrit par Aby Warburg sur « La divination païenne et antique dans les écrits et les images de l'époque de Luther ». Ce texte, à peine — c'est-à-dire pas tout à fait — sorti d'un état de psychose et d'inquiétude taraudante vis-à-vis de la situation politique allemande des années 1918-1920, fut en même temps un acte de fondation épistémologique : Warburg y formulait ce qui était appelé à devenir l'un de ses legs les plus importants, à savoir la nécessité, pour toute « science de la culture » de constituer le champ d'une *iconologie politique*, cette discipline capable de comprendre l'imagination politique d'une époque.

Aby Warburg affirmait, dans cet article, que « l'une des vraies tâches de l'histoire de l'art est bien de faire entrer dans le cadre d'une étude historique approfondie ces créations issues des régions mal éclairées de la littérature de propagande politico-religieuse ». À partir du livre classique de Johann Friedrich *Astrologie und Reformation*, l'historien des images revenait sur le lien entre l'*inquiétude des temps*, caractéristique du XVI^e siècle allemand, et le *soulèvement des peuples* dont la guerre des paysans, en 1525, demeure un moment crucial. C'est pourquoi il s'intéressait jusque chez Dürer à ces peurs du déluge, à ces comètes en forme de glaive et à ces *Prognosticationes* d'une apocalypse imminente (*fig. 1-3*). Évoquant toute cette grande angoisse diluviale, Warburg décrit un calendrier astrologique de 1524 montrant « un poisson géant au ventre constellé d'étoiles (il s'agit des planètes en conjonction), [image dans laquelle] l'ouragan dévastateur sort de ce ventre et s'abat sur une ville... ». Mais voici le plus important, qui n'a pas échappé à Warburg : de part et d'autre de cette apocalypse est figurée une véritable lutte des classes, prélude à toutes les insurrections : « Sur la droite, l'Empereur et le Pape ; par la gauche arrivent les paysans, Hans portant la houe

conduit par un porte-étendard muni d'une jambe de bois et d'une faux : l'antique dieu des semailles semblait tout indiqué pour symboliser ses enfants rebelles » (*fig. 4*).

Une version à peine différente de cette image circulait en Allemagne à cette époque, tel un « tract » du soulèvement paysan (*fig. 5*). Elle se trouve en bonne place dans l'abondante iconographie réunie en 1974 par Adolf Laube, Max Steinmets et Günter Vogler sur la guerre des paysans allemands. Elle fait partie intégrante de ces temps « faustiens », riches en « monstres politiques » (*politische Monstra*), comme le disait Warburg. Comme si les images oscillaient toujours entre *monstra* et *astra*, forces de la pulsion et formes de la pensée, Warburg allant répétant que tout cela ne faisait que témoigner de l'« histoire tragique de la liberté de pensée de l'Européen moderne (*tragische Geschichte der Denkfreiheit des modernen Europäers*) »... Ernst Bloch nous permettant, de son côté, de mieux comprendre que cette « liberté de pensée » est affaire de liberté tout court dans ce qu'on pourrait nommer l'histoire tragique de l'aliénation sociale (le mal que l'homme subit de son propre semblable) et de l'émancipation politique (le désir d'échapper à ce mal, l'utopie de l'égalité parmi les hommes).

La « guerre des images » de la guerre des paysans fut omniprésente dans l'Allemagne des années 1520. Elle caractérise le style même de l'âge de la Réforme. Maurice Pianzola en 1962 et Parolo Thea en 1998 lui ont consacré des études spécifiques. Aucun des grands artistes de l'époque — Altdorfer, Cranach, Dürer, Urs Graf, Holbein de Jeune, Niklaus Manuel Deutsch et, même, le sculpteur Tilman Riemenschneider — n'aura omis de faire allusion, notamment à travers l'iconographie des martyrs chrétiens, aux violences déchaînées dans les batailles entre soldats et paysans, et surtout dans la répression menée par les lansquenets des princes, tout cela ayant fait cent mille morts, pour le moins, du côté paysan. Il est significatif que le plus « engagé » des artistes de ce temps ait été rayé des chroniques historiques : c'est comme s'il payait de son anonymat l'audace d'avoir passionnément fait cause commune avec les paysans soulevés. Wilhelm Fraenger,

en 1930, a pensé qu'il s'agissait d'un certain Hans Weiditz, mais cette identification semble rejetée aujourd'hui. Il ne reste plus, faute de mieux, qu'à le désigner sous son appellation traditionnelle de « Maître de Pétrarque ».

Son œuvre principale, en effet, consiste en une série de quelques deux cent cinquante planches gravées sur bois pour illustrer la première traduction allemande du texte de Pétrarque *De remediis utriusque fortunae* (« Des remèdes contre la bonne et la mauvaise fortune »), et dont un exemplaire magnifique se trouve à la Bibliothèque nationale de France. Chaque développement du poète, traduit par l'humaniste Sebastian Brant — auteur fameux de *La Nef des fous* qu'illustra Dürer —, donne à l'artiste anonyme une occasion de prendre fait et cause pour les paysans soulevés en s'inspirant de ce qu'il pouvait avoir sous les yeux dans la cité d'Augsbourg où il vivait. Son ensemble iconographique fut donc contemporain des événements eux-mêmes, bien que l'ouvrage, ayant subi toutes sortes de retards éditoriaux, ne put paraître qu'en 1532. Or qu'y voit-on ? Des paysans courbés sous les rigueurs du ciel, c'est-à-dire de leur destin social (*fig. 6*). Mais qui se mettent à manifester leur colère en véritables scènes de guerre civile (*fig. 7*). Et qui font trembler une tour — sur laquelle est juché un puissant — depuis ses fondations mêmes, comme pour l'arracher à la terre : thématique que Müntzer utilisait justement dans ses sermons de 1525 (*fig. 8*).

Tout cela est en même temps très réaliste et très allégorique (si Ernst Bloch avait connu ces images dont, à ma connaissance, il ne parle pas, il les aurait peut-être comparées aux photomontages politiques de John Hearfield). Or tout cela semble culminer dans une planche au format vertical qui figure quelque chose comme un *Arbre de la société*, image que reprendra, comme le signale Maurice Pianzola, Montesquieu dans *L'Esprit des lois*. Il s'agit ici d'un grand mélèze dont les ramures évoquent d'élégantes ailes d'oiseau. Ce qui frappe d'abord, c'est que les racines sont visibles dans tout leur enchevêtrement. Or au milieu d'elles sont deux paysans, bien reconnaissables à leur costume ou à la fourche traditionnelle. C'est à leur labour — sève de vie — que l'arbre, comprend-on, doit son majestueux

déploiement. Et lorsqu'on grimpe de branche en branche, on s'élève évidemment dans la hiérarchie sociale : artisans (un tailleur et un cordonnier), bourgeois usuriers, puis les princes et les prélats, et enfin l'Empereur face au Pape... Sauf qu'au sommet de l'arbre, comme son ultime floraison, se retrouvent nos deux mêmes paysans, l'un tenant toujours sa fourche (instrument de lutte sociale, désormais) et l'autre soufflant dans sa cornemuse (comme le signe d'une joie d'une liberté retrouvée) : ils semblent goûter la récompense accordée par quelque justice, naturelle ou divine (*fig. 9*).

L'année 1525 en Allemagne fut à la fois celle d'un massacre sans précédent des populations paysannes en révolte — et, dans ce contexte, du supplice enduré par Thomas Müntzer — et celle de la publication d'un ouvrage visuel et spéculatif de très grande importance dans l'histoire culturelle européenne. Je veux parler de l'*Underweysung der Messung*, le grand traité d'Albrecht Dürer traduit en français sous le titre complet d'*Instructions pour la mesure à la règle et au compas des lignes, plans et corps solides*. Après avoir analysé les formes élémentaires, les proportions, les constructions polygonales et autres transformations géométriques dans les livres I et II, Dürer donnait au livre III quelques exemples concrets de réalisations architecturales — colonnes, chapiteaux, socles... — ainsi que de monuments typiques qu'un artiste de ce temps devait souvent concevoir pour ses commanditaires princiers.

Alors il imagina trois exemples de monuments en forme de colonnes composées. Le premier n'a rien de très officiel : c'est un « Monument pour commémorer une victoire ». On y exaltera donc la fierté des puissants avec des bouches à feu (armes de la victoire), des armures, des pavois et tout ce qu'on trouvera bon comme emblèmes du pouvoir politique et militaire, à l'exemple des arcs de triomphe romain ou de la colonne Trajane. Le troisième exemple est un « Monument à la gloire d'un ivrogne »... La surprise passée, on reconnaît là une veine ironique, voire cynique, qui se retrouve chez les plus grands humanistes : elle n'est pas sans évoquer le *Momus* de Leon Battista Alberti ou, plus près de Dürer,

les *Adages* d'Érasme. Or entre ces deux exemples se place, plus mystérieux encore, un « Monument pour commémorer la victoire sur les paysans séditieux ». Nous voici donc, mais en silence, tout près de Thomas Müntzer. Mais dans quel état d'esprit ? L'artiste semble se contenter, pour accompagner sa figure, de soigneusement décrire le monument. À partir d'une certaine hauteur de la colonne, voici ce qu'il recommande : « [...] place une jolie cruche de lait, trois pieds et demi de haut, avec un renflement large d'un pied et le bord inférieur large d'un demi-pied seulement. Fais-lui un pied évasé. Dresse dans la cruche quatre râteaux dont on se sert pour racler la fiente, dessine-les avec une longueur de cinq pieds et demi. Attaches-y une gerbe haute de cinq pieds, de sorte que les râteaux la dépassent d'un demi-pied. Suspends-y les outils des paysans, des bûches, des pelles, des houes, des fourches à fumier, des fléaux et d'autres objets semblables. Pose tout en haut sur les râteaux un cageot à poules et renverses-y un pot à saindoux, sur lequel est assis un paysan triste transpercé par un glaive. Comme je l'ai dessiné ci-après » (*fig. 10*).

Je ne sais pas s'il y aurait lieu de tenter une interprétation iconologique de la place respective occupée, dans ce montage, par la cruche de lait et les râteaux à fiente, les fléaux pour battre le blé et les fourches à fumier... Erwin Panofsky n'en dit pas un mot dans sa grande monographie de Dürer : il n'évoque le « monument » en question que pour commenter la parenté entre des *Instructions pour la mesure* et le traité de Vitruve *De architectura*. La représentation du paysan lui-même, tout au sommet de la colonne, est pourtant bien frappante : il semble atteint, tel un stylite du malheur, de bien plus qu'une simple « tristesse ». Le grand glaive enfoncé dans son dos courbé dit la défaite et, plus encore, la défaite injuste : la défaite par trahison. La tête courbée sur la poitrine, la main sur le visage évoquent, bien sûr, la mélancolie (celle de 1514) et, plus spécifiquement, la mélancolie christique telle que Dürer la grava en frontispice de la *Petite Passion* de 1511 (elle aussi négligée par Panofsky). Or l'analogie est ici l'indice d'une généalogie puisque Dürer n'était pas sans savoir — comme tout le monde en

Allemagne — que le soulèvement paysan était proclamé par Müntzer comme une « révolte christique ».

Ernst Bloch, lorsqu'il travaillait sur Müntzer, ne recourut certainement pas à de telles sources visuelles. Il vivait dans un temps et une ambiance politique dans lesquels l'iconographie des révoltes de 1525 avait été durablement marquée par le cycle gravé par Käthe Kollwitz en 1902-1903 sur la guerre des paysans, et dont le cinquième feuillet, intitulé *L'Assaut (Losbruch)* manifeste bien l'énergie et les *topoi* révolutionnaires de l'époque avec, au premier plan, la *pasionaria* « Anna la Noire » (*die schwarze Anna*) qui semble galvaniser les insurgés comme Müntzer lui-même avait pu le faire, du moins l'imagine-t-on, au XVI^e siècle (*fig. 11*). Des « prophètes soulevés », il y en a de tous les genres et de toutes les espèces : Bloch s'est intéressé à tous, d'où l'immensité même de son *Principe Espérance*. Cela va du personnage biblique de Job — un « Prométhée hébraïque » — et du prophète Isaïe à Joachim de Fiore voire à Sabbataï Zevi c'est-à-dire, en général, à tous les hérétiques qui traversent aussi un livre tel que *L'Athéisme dans le christianisme*.

Et puis il y a Girdano Bruno. Bloch partageait avec Aby Warburg une grande fascination pour son œuvre et son destin. Là où Müntzer faisait figure d'insurgé social et mystique, Bruno le faisait en tant qu'insurgé scientifique et métaphysique, payant lui aussi le prix fort pour son désir d'émancipation : la geôle, la torture, le supplice. Bruno pour ses idées fût brûlé vif, on le sait, sur le Campo de' Fiori à Rome le 17 février 1600. Pour comble de cruauté, ses tortionnaires l'avaient mis nu devant la foule et, afin d'être certains de le réduire au silence, ils lui avaient cloué la langue sur un mors de bois. Quelle avait donc été sa faute, son audace ? Dans son ouvrage sur *La Philosophie de la Renaissance*, Ernst Bloch répond, tout simplement, que Bruno avait su *recommencer* : « Ce sont là les préliminaires d'un grand renouveau (*so weit die Anfänge, bis ein großer Ausbruch erfolgte*). À l'aurore de la philosophie de la Renaissance proprement dite se dresse la figure de Bruno, chantre de l'infini cosmique, qui a essayé de donner à sa présentation de l'immanence ce caractère de passion, d'intérêt, de mystère, de

puissance, de charme, qui avait marqué dans le monde médiéval l'évocation de l'au-delà. Sa doctrine a été annoncée par les naturalistes italiens, mais c'est Bruno qui en a fait un système cohérent. Ce qui distingue Giordano Bruno de tous les autres philosophes de son temps, c'est le fait qu'il soit resté fidèle à sa vérité jusqu'à la mort : après beaucoup de martyrs chrétiens, il est depuis Socrate le plus évident de tous les martyrs de la vérité scientifique (*Blutzeuge wissenschaftlicher Wahrheit*). »

Recommencer, oui : mais en commençant par *imaginer*. C'est pourquoi, écrit Ernst Bloch, « la nouvelle pensée [chez Bruno] se présentait sous la forme d'une libre création littéraire (*freie schriftstellerische Tat*), du dialogue à l'essai » en passant par le poème didactique, la satire ou le texte de pure métaphysique. Beaucoup d'images littéraires, donc, beaucoup d'expérimentations stylistiques que Bloch justifie ainsi : « En plus de la pensée, nous avons besoin de métaphores et d'analogies pour saisir la signification concrète de ce que nos sens nous transmettent : Bruno fait un grand usage de telles métaphores. » Et c'est à partir de là que se sera constituée chez Bruno la forme même de son « sentiment cosmique » (*Weltgefühl*). C'est une forme ascendante, bien sûr. Une forme soulevée, comme l'indiquent les fragments de poèmes cités par Bloch : « Je me suis élevé à la rencontre des astres [...] / Qu'il me soit permis de porter les noires ténèbres dans la lumière joyeuse ! »... C'est la *forme d'un désir*. Celui-ci aura sa destinée — sa survivance — par-delà celle, si malheureuse, de Bruno lui-même : « [...] l'expression du désir (*der Wunschsatz*), l'expression optative (*der Optativ*) a survécu à la résonance existentielle de Bruno. C'est grâce à lui qu'on pourrait formuler le postulat, en dépit ou en raison de tous les motifs de deuil, d'un optimisme cosmique exigeant, mission primordiale et permanente. »

Bruno lui-même faisait grand cas du désir et de son lien — « en dépit ou en raison » — avec le deuil et la douleur. Il écrivait ainsi, dans ses magnifiques *Fureurs héroïques* : « [...] par ce nœud [avec la douleur] est noué mon désir (*in quel nodo è avvolto il mio desire*) [et c'est en cela même que je le nommerai un]

beau désir (*bel desio*). » Ernst Cassirer avait cité les mêmes passages, en 1927, dans sa grande étude *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Son approche, quoique foncièrement différente de celle de Bloch, mettait en jeu la même dialectique philosophique que l'auteur de *L'Esprit de l'utopie* : sous quelle nécessité vivons-nous ? quelle liberté désirons-nous et sommes-nous capables d'atteindre ? Cassirer rendait aussi justice au rôle crucial de l'imagination chez Bruno : « Pour qu'aucune limite réelle et fixe de l'espace n'entrave le libre envol de l'imagination et de la pensée (*der freie Flug der Phantasie und der freie Flug des Denkens*), Bruno va s'en prendre tout particulièrement à la conception de l'espace comme "enveloppant" de la physique péripatéticienne. Le monde n'est pas dans l'espace comme à l'intérieur d'une limite externe, disons comme dans une vêtue ou un cocon ; l'espace est le libre milieu du mouvement (*das freie Medium der Bewegung*) qui s'étend sans entrave au-delà de toute limite finie et en toute direction. [...] L'espace infini est nécessaire comme véhicule de la *force* infinie, et celle-ci, à son tour, n'est que l'expression de la *vie* infinie de l'univers. »

Cassirer notait avec une très grande subtilité que l'affirmation de l'infini, chez Bruno, ne relève pas seulement d'un problème d'espace : ou, plutôt, celui-ci s'énonce « d'abord [comme relevant du domaine] de l'éthique ». Pourquoi cela ? Parce que l'enjeu suprême de Bruno, c'est « l'acte libre » (*freie Akt*) et le « libre élan de l'esprit » (*freie Aufschwung des Geistes*). Cela pourrait conditionner en profondeur toutes les interprétations de sa pensée, depuis ses liens avec l'hermétisme (selon Frances Yates) jusqu'à ses tendances anarchisantes (selon Aldo Masullo), depuis son mode de pensée morphodynamique (selon Michel Jeanneret) jusqu'à ses intuitions dialectiques (selon Tristan Dagron). La modernité de Bruno ne tient donc pas à son affirmation du « monde infini », si l'on entend cette affirmation selon un strict point de vue cosmologique ou scientifique. Comme le disait Alexandre Koyré dans *Du monde clos à l'univers infini*, « Bruno n'est aucunement un esprit moderne » en ce sens-là. C'est encore un visionnaire, et pas du tout un homme de la vision observante, comme Galilée avec son télescope. Et

cependant il devance tout le monde avec l'idée non aristotélicienne et antimédiévale qu'un univers immuable — immobile dans sa perfection — serait un univers mort : « Pour lui, écrit Koyré, le mouvement et le changement sont signes de perfection et non pas d'absence de perfection. »

Le « libre envol de l'imagination et de la pensée » — voilà justement ce qui fascina tant Aby Warburg dans l'œuvre de Giordano Bruno. Un carnet manuscrit de notes éparses, rédigé en 1928-1929 au cours d'un ultime voyage en Italie, a été rendu accessible par les soins de Maurizio Ghelardi. C'est un texte littéralement *ébloui* par la rencontre avec ce penseur si atypique mais qualifié de *solaire*. Dès le début, Warburg parle de Bruno en termes de « révolte » et d'« ascension imaginaire », dussent-elles se payer du prix du « sacrifice ». « Les *Fureurs héroïques* laissent une empreinte engrammatique », s'enthousiasme alors Warburg. Entendons : elles viennent de très loin dans la culture antique et ne sont pas près de s'effacer. Elles signent la longue durée des révoltes imaginaires ou, plutôt, de *l'imagination comme révolte*, entre la violence destructrice des *monstra* et la pensée constructive des *astra*. Chez Bruno, donc, la « fureur » est dialectique : son *pathos* même « produit un espace de pensée (*Denkraum*) », écrit Warburg. La pensée s'y exalte donc et s'y soulève, mais sans se perdre. Bientôt Raymond Klibansky pourra dire qu'il n'est pas de pensée philosophique qui vaille sans une imagination tendue — fût-ce violemment — entre mémoire et espérance.

C'est sur toute la durée de l'histoire occidentale, en fin de compte, qu'Ernst Bloch aura voulu reconnaître cette force de soulèvement de ceux qu'on pourrait appeler les « damnés de la pensée ». Remontant de la Renaissance vers le Moyen Âge — pour revenir ensuite au contemporain lui-même —, il a donc débusqué *L'Athéisme dans le christianisme*... Remontant pareillement du Moyen Âge vers l'Antiquité, il a mis au jour, à partir d'Avicenne, ce qu'il osa nommer, sans craindre l'anachronisme, *La Gauche aristotélicienne*... Qu'était-ce donc que cela ? Une pensée qui assumait d'abord la prééminence de la matière : « Le déploiement du réel [selon Avicenne est] *eductio formarum ex materia* », écrit

Bloch. Cela évoquant, bien sûr, l'intérêt précoce de Karl Marx pour les matérialismes de l'Antiquité. Mais, bien au-delà de Marx, Ernst Bloch n'en est pas resté à cette simple profession de foi matérialiste : il a examiné dans le détail la dialectique de l'acte et de la puissance — motif aristotélicien majeur — dans cette « contre-tradition » philosophique où l'on croisera désormais, outre Avicenne, Averroès ou Maïmonide, des penseurs moins fameux tels que Straton de Lampsaque ou Alexandre d'Aphrodise.

De la *matière*, Bloch sera donc passé à la *puissance*, et de celle-ci à la notion de *possible* qui devait servir de fondement à sa notion même d'utopie politique. Et voilà qu'enfin aura resurgi l'*imagination* et, avec elle, les héritiers majeurs de cette « gauche aristotélicienne » : ceux qui osèrent former, comme il dit, une pensée de l'« anti-Église ». Une œuvre poétique en marque, à ses yeux, l'avènement : c'est le *Roman de la Rose* qui, trois siècles et demi avant Giordano Bruno, avait inauguré une veine philosophique que l'on peut aujourd'hui retrouver — même si elle ignore qu'Ernst Bloch en avait depuis longtemps reconnu l'importance — dans les *Stanze* de Giorgio Agamben ou dans la réévaluation du *fantasme* qu'a proposée, dans ses récentes recherches, Jean-Baptiste Brenet au sujet d'Averroès.

Si la Renaissance se présente comme une sorte de recommencement général — scientifique, littéraire, artistique, philosophique, politique —, c'est d'abord parce que, *espérant dans un passé* qui précédait le christianisme ou qui en subvertissait l'orthodoxie par toute une série de courants hérétiques, elle a pu, réinventant sa propre filiation, *inventer ce futur* qui nous avons coutume d'appeler notre « âge moderne ». Machiavel n'aurait pas inventé la pensée politique moderne s'il ne s'était pas attaché, dans le même mouvement, à gloser l'*Histoire romaine* de Tite-Live. Ernst Bloch insiste d'ailleurs sur le fait que la Renaissance a tiré de sa propre passion pour l'Antiquité une puissance d'invention — de recommencement — incomparable : « [...] cette renaissance n'était pas la réapparition d'une chose passée, de l'Antiquité, selon une interprétation fort

répandue ; c'était la naissance de quelque chose qui n'avait jamais encore été conçu par l'homme, l'apparition de figures qu'on n'avait jamais vues sur terre. Elles surgirent et accomplirent leur œuvre ; c'était un printemps (*Zeit des Frühlings*), un nouveau départ. »

**Bibliographie des principaux textes cités
(dans l'ordre de leur apparition)**

Bloch E., 1918-1923. *L'Esprit de l'utopie*, trad. A.-M. Lang et C. Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977.

Bloch E., 1938-1959. *Le Principe Espérance*, trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976-1991.

Baudelaire C., 1857. « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes, II*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 319-337.

Bloch E., 1972. *La Philosophie de la Renaissance*, trad. P. Kamnitzer, Paris, Payot, 1994 (éd. 2007).

Bloch E., 1921. *Thomas Müntzer, théologien de la révolution*, trad. M. de Gandillac, Paris, Julliard, 1964 (rééd. Paris, Les Prairies ordinaires, 2012).

Engels F., 1850. *La Guerre des paysans en Allemagne*, trad. É. Bottigelli, Paris, Éditions sociales, 1974.

Lanternari V., 1960. *Les Mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés*, trad. R. Paris, Paris, Maspero, 1962.

Desroche H., 1973. *Sociologie de l'espérance*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

Luther M., 1521-1522. « Sincère admonestation à tous les chrétiens pour qu'ils se gardent de la révolte et de la sédition », trad. M. Weyer, *Œuvres*, éd. M. Lienhard et M. Arnold, Paris, Gallimard, 1999, p. 1129-1145.

Koerner J. L., 2004. *The Reformation of the Image*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press-Reaktion Books, 2004.

Warburg A., 1920. « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 245-294.

Friedrich J., 1864. *Astrologie und Reformation, oder die Astrologen als Prediger der Reformation und Urheber des Bauernkrieges*, Munich, Rieger, 1864.

Laube A., Steinmetz M. et Vogler G., 1974. *Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution*, Berlin, Dietz Verlag, 1974 (éd. 1982).

Pianzola M., 1962. *Peintres et vilains. Les artistes de la Renaissance et la grande guerre des paysans de 1525*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1962 (rééd. Montreuil, L'Insomniaque, 2015).

Thea P., 1998. *Gli artisti e gli « spregevoli ». 1525 : la creazione artistica e la guerra dei contadini in Germania*, Milan, Mimesis, 1998.

Pétrarque, 1532. *Von der Artzney baider Glück, des guten und widerwertigen*, trad. S. Brant, P. Stahel et G. Spalatin, Augsburg, Heinrich Steyner, 1532.

Dürer A., 1525. *Instructions pour la mesure à la règle et au compas des lignes, plans et corps solides*, trad. J. Peiffer, *Géométrie*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 133-353.

Panofsky E., 1943. *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. D. Le Bourg, Paris, Hazan, 1987.

Bloch E., 1968. *L'Athéisme dans le christianisme. La religion de l'exode et du royaume*, trad. É. Kaufholz et G. Raulet, Paris, Gallimard, 1978.

Cassirer E., 1927. *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, trad. P. Quillet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

Yates F. A., 1964. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1964.

Masullo A., 2016. *Giordano Bruno, maestro du anarchia*, Caserta, Edizioni Saletta dell'Uva, 2016.

Jeanneret M., 1997. *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

Dagron T., 1999. *Unité de l'être et dialectique. L'idée de philosophie naturelle chez Giordano Bruno*, Paris, Vrin, 1999.

Koyré A., 1957. *Du monde clos à l'univers infini*, trad. R. Tarr, Paris, Gallimard, 1973.

Warburg A., 1928-1929. « Carnet Giordano Bruno », trad. S. Zilberfarb, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*, éd. M. Ghelardi, Dijon-Paris, Les Presses du réel-L'Écarquillé, 2011, p. 153-207.

Bloch E., 1949-1952. *Avicenne et la gauche aristotélicienne*, trad. C. Maillard, Saint-Maurice, Premières pierres, 2008.

Agamben G., 1977. *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Y. Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1981.

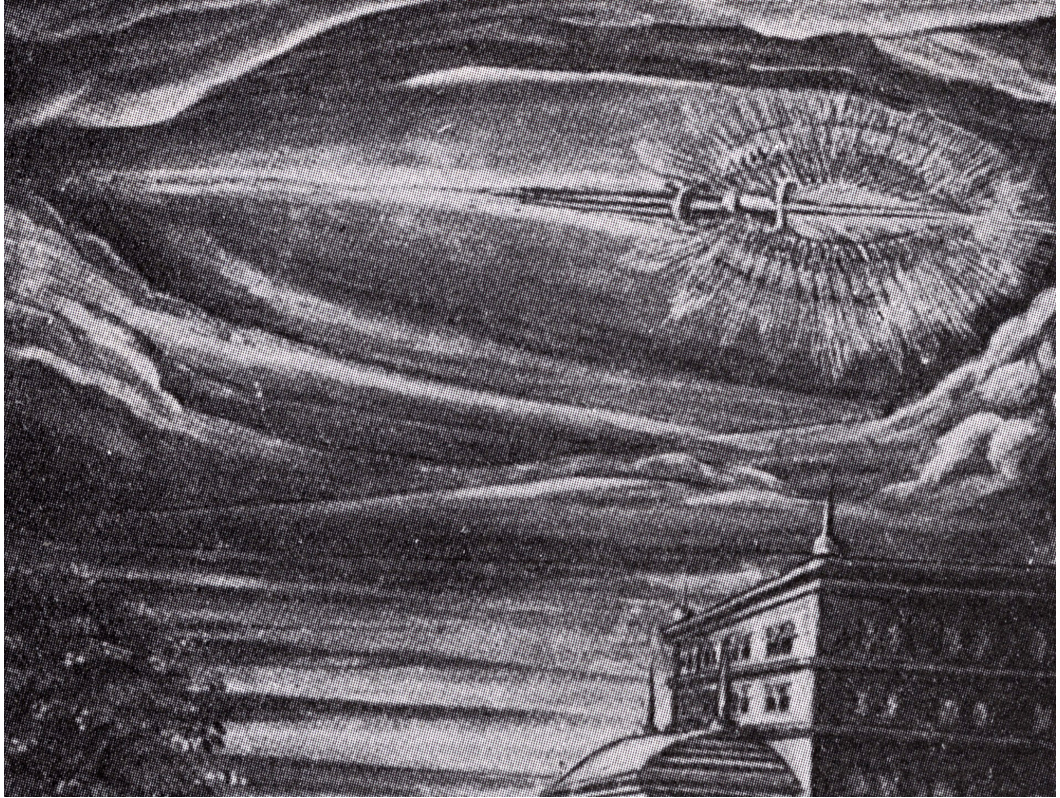
Agamben G. et Brenet J.-B., 2018. *L'Intellect d'amour*, Lagrasse, Verdier, 2018.

Machiavel N., 1513-1520. *Discours sur la première décade de Tite-Live*, trad. A. Fontana et X. Tabet, Paris, Gallimard, 2004.

Illustrations



1. Albrecht Dürer, *Vision de rêve*, 1535. Aquarelle et encre sur papier. Vienne, Kunsthistorisches Museum. Photo DR.



2. Anonyme français, *Comète en forme de glaive*, vers 1587 (détail). Publié par Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg, Carl Winter, 1920, p. 69.

Prognosticatio und Er-

klärung der grossen wesserung / Auch anderer erschrockenlichen
würckungen. So sich begeben nach Christi vnfers lieben hern
geburt / Funffzehen hundert vñ xxiij. Jar. Durch mich
Magister Johānem Carion vō Buetikaym / Chur
fürstlicher gnaden zu Brandenburg Astrono-
mū / mit fleysiger arbeit zusamē gebracht.
Ganz erbermlich zulesen / in nutz vñ
warnung aller Chistglaubig-
en menschen zc.



3. Johann Carion, *Prognosticatio und Erklärung der grossen Wesserung*, 1521.
Publié par Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu
Luthers Zeiten*, Heidelberg, Carl Winter, 1920, pl. 1.



4. Anonyme allemand, *Prédications pour l'année 1524*, 1523. Gravure sur bois servant de frontispice à H. Rynmann, *Practica über die grossen und manigfaltigen Coniunction der Planeten*, Nuremberg, 1523, et publiée par Aby Warburg dans *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers*, Heidelberg, Carl Winter, 1920, p. 30.



5. Anonyme allemand, *Prédictions pour l'année 1524, 1523*. Gravure sur bois servant de tract (*Flugschrift*) lors des soulèvements paysans. Photo DR.



6. Maître de Pétrarque, *Von der Artzney baiden Glück, des guten und widerwertigen*, Augsburg, 1532 (destin du paysan). Gravure sur bois. Photo DR.



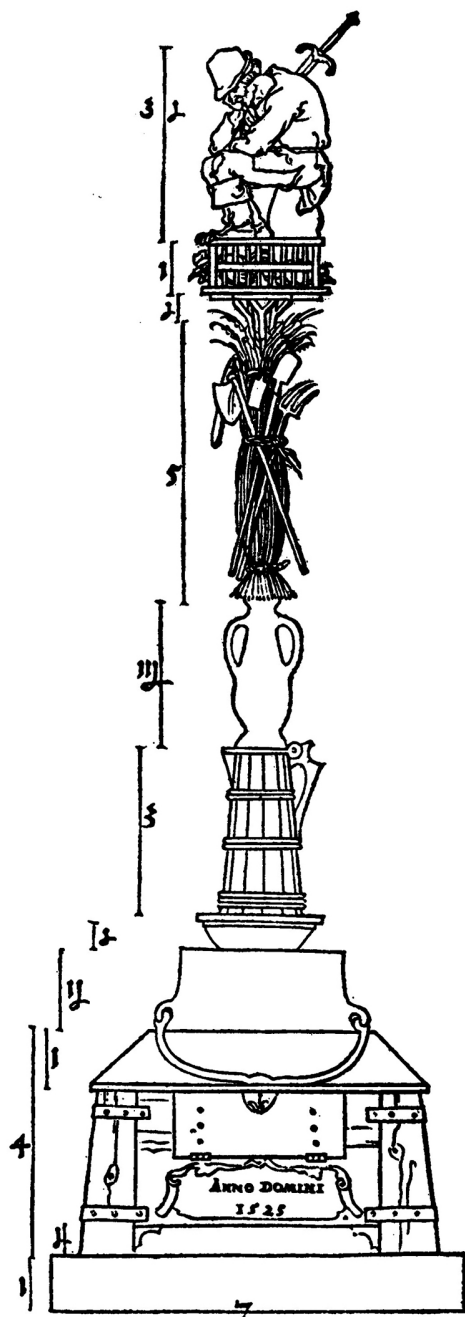
7. Maître de Pétrarque, *Von der Artzney baiden Glück, des guten und widerwertigen*, Augsbourg, 1532 (guerre civile). Gravure sur bois. Photo DR.



8. Maître de Pétrarque, *Von der Artzney baiden Glück, des guten und widerwertigen*, Augsburg, 1532 (la tour des puissants investie par les paysans). Gravure sur bois. Photo DR.



9. Maître de Pétrarque, *Von der Artzney baiden Glück, des guten und widerwertigen*, Augsburg, 1532 (l'arbre de la société). Gravure sur bois. Photo DR.



10. Albrecht Dürer, *Monument pour commémorer la victoire sur les paysans séditeux*, 1525. Gravure sur bois illustrant le traité *Underweysung der Messung*, Nuremberg, 1525. Photo DR.



11. Käthe Kollwitz, *Losbruch* [Assaut], 1902-1903. Gravure à l'eau-forte, à la pointe sèche et à l'aquatinte. Feuille 5 du cycle *Bauernkrieg* [La Guerre des paysans]. Photo DR.