

## ***MNEMOSYNE* ET LE *DENKRAUM* RENAISSANT PRATIQUE DU DOCUMENT VISUEL CHEZ ABY WARBURG**

M. Hagelstein

(F.R.S.-FNRS – Université de Liège)

Résumé. L'historien de l'art juif allemand Aby Warburg (1866-1929) a marqué de manière décisive toute une génération de théoriciens de l'art du xx<sup>e</sup> siècle. Relativement discrète, son œuvre prend toute son ampleur lorsqu'elle est envisagée du point de vue de l'épistémologie de l'histoire de l'art. En effet, Warburg s'est distingué par ses nombreuses audaces méthodologiques : son sens désarmant du détail, sa bibliothèque — dont le classement thématique défait toute systématité —, ses propositions inaugurales pour l'iconologie, sa désinvolture à l'égard des frontières disciplinaires. Son dernier projet (inachevé), l'atlas d'images *Mnemosyne*, rassemble tous ces points. L'*Atlas* témoigne, par ailleurs, d'une pratique du document visuel inédite pour l'époque, où le matériau iconographique, révélé par de subtils montages, fait surgir de nouveaux problèmes théoriques. Afin d'en dégager toute l'originalité, on aura ici recours aux principes exposés par Foucault dans *L'archéologie du savoir* (1969).

De l'œuvre de l'historien de l'art allemand Aby Warburg (1866-1929), on gagnerait à mieux connaître les productions — pour la plupart inédites — de la fin des années 1920. Parmi celles-ci, le projet inachevé d'un vaste atlas d'images intitulé *Mnemosyne* retiendra particulièrement l'attention des théoriciens intéressés par la question du document<sup>1</sup>. Warburg y établit une étude de

---

1 On entreprendra ailleurs une lecture critique du corpus de textes qui s'étend de 1926 à 1929 (année du décès de Warburg) et qui accompagne l'élaboration du projet de l'Atlas *Mnemosyne*. Tous ces textes, ou plutôt ces notes éparpillées, sont, en dépit de leur caractère fragmentaire, parmi les plus spéculatifs que Warburg ait écrits. En effet, il cherche à y saisir le fonctionnement propre aux images, les mécanismes qui commandent le travail des formes et les grands principes de la culture. Pour remplir cette tâche, il déploie tout un système de concepts (« survivance » [*Nachleben*], « formules du pathos » [*Pathosformeln*], « empreinte » [*Prägung*], « espace de pensée » [*Denkraum*]). Cet appareil conceptuel

l'archive visuelle de l'histoire de l'art, intégrant nombre de documents extra-artistiques. Souvent considéré comme l'inventeur de l'iconologie (systématisée dans son sillage par Erwin Panofsky), l'auteur de *Mnemosyne* étudie de près les différentes *métamorphoses* que subissent les figures de l'art au cours de l'histoire. Non pas leurs significations instituées, mais les modifications qu'elles connaissent — à chaque fois qu'elles sont reprises, retravaillées par un artiste dans l'exercice d'un style. Pour faire apparaître les transformations décisives qu'opèrent les artistes à partir des formes traditionnelles, quoi de plus approprié qu'une gigantesque juxtaposition visuelle des motifs de l'histoire de l'art ? Avec l'*Atlas Mnemosyne*, l'historien de l'art n'a donc pas voulu constituer un répertoire de formes canoniques fixes ; au contraire, son intérêt portait essentiellement sur l'infinie variation des motifs et sur les écarts (ou « défigurations ») qu'implique le phénomène de « survivance » des formes. Par sa pratique du document, Warburg restaurait en quelque sorte la « vie » propre des images, activant en elles des « effets latents » (P.-A. Michaud 2003 : 90).

Soit, par exemple, la planche 37 de l'*Atlas* (ill. 1)<sup>2</sup>. Son thème s'éclaire à la lecture des notes, contemporaines de *Mnemosyne*, sur la « grisaille » — c'est-à-dire la technique consistant à intégrer à une représentation picturale, haute en couleurs, un faux bas-relief antiquisant aux infinies nuances de gris. Le résultat, teinté d'anachronisme, révèle chez les peintres un rapport spécifique au passé, où la sculpture antique se mêle à la peinture renaissante. Concernant ce problème, Warburg consacre l'essentiel de ses notes au travail de Mantegna, peintre des grisailles. Sur la planche 37, le « Faune combattant avec un serpent » (1480-1485) occupe d'ailleurs une place tout à fait centrale. Tout autour de cette œuvre de Mantegna, se rassemblent d'autres reproductions photographiques avec lesquelles elle entre en résonance : le relevé d'un sarcophage dionysiaque découvert à Herculaneum, plusieurs copies d'œuvres antiques réalisées par Pisanello ou Gentile da Fabriano, quatre représentations — contemporaines les unes des autres — d'Hercule par Mantegna, un

---

complexe s'exerce pour ainsi dire *visuellement* à travers les planches de *Mnemosyne*. Les manuscrits inédits consultés au Warburg Institute (et qui ont inspiré l'étude de l'*Atlas* proposée ici) sont les suivants — selon la cotation en vigueur dans les archives : WIA, III, 102.1.4.2., « *Allgemeine Ideen* », 1927 ; WIA, III, 102.3.1., « *Grundbegriffe I* », 1929 ; WIA, III, 102.4.1., « *Grundbegriffe II* », 1929 ; WIA, III, 102.5.5., « *Grisaille, Mantegna* », 1929 ; WIA, III, 12.9., « *Pathos, Pneuma, Polarität* », 1928.

2 Warburg Institute Archive, III, 108.8.1., pl.37.

buste en terre cuite de Pollaiuolo, un détail d'une fresque florentine du même Pollaiuolo, etc. Ce type de montage exhibe la temporalité propre des œuvres de la première Renaissance, où les formes antiques sont transformées par les styles nouveaux.

Plus généralement, *Mnemosyne* entend résoudre un problème épistémologique inhérent à la discipline historique<sup>3</sup>. En effet, à travers les 68 planches recouvertes d'images de l'*Atlas*, Warburg semble restituer aux documents visuels la place qu'ils prennent pour lui dans le procès théorique. Comment et à quelles fins s'appuyer sur les images ? Le problème est général, mais la proposition de Warburg est inédite : l'image n'est ni exemplaire (au sens commun), ni simplement indicielle, elle constitue le lieu même de l'investigation théorique. À première vue, au sein de *Mnemosyne*, ce sont les images elles-mêmes qui racontent leur(s) histoire(s) ; on ne trouvera pas de mots, pas de notices, pas de références, pas d'indications chronologiques (en tout cas explicites), pas de signatures sur la plupart des planches — qui sont simplement numérotées<sup>4</sup>. L'*Atlas* favorise les rencontres directes entre le spectateur et la masse documentaire organisée devant lui ; comme si la compréhension du processus créatif

---

3 « L'histoire de l'art a le pouvoir de tirer de l'obscurité du passé les hommes dont l'art et les archives nous ont transmis les traces. En utilisant les sources écrites et visuelles non plus simplement pour connaître, mais bien pour reproduire le passé, le chercheur change la nature même de l'enquête historique. » (P.-A. Michaud 1998 : 90)

4 Il faut cependant nuancer cela. S'il croyait au pouvoir visuel des rapprochements opérés entre les images, déjà très éloquentes en tant que tels, Warburg n'a jamais eu l'intention d'abandonner complètement les conventions de l'écriture académique. Initialement, l'*Atlas* n'était destiné qu'à servir de support à une conférence présentée à Rome. On dispose d'un texte introductif, dont la concision et la netteté ne doivent pas être démontrées. Il condense, en quelques pages seulement, toutes les recherches faites par Warburg entre 1926-1929 autour de *Mnemosyne* — dont sont conservées à Londres plusieurs centaines de pages de notes restées inédites. D'une méticulosité extrême, Warburg, qui publia peu de son vivant, hésitait longtemps avant de considérer un texte comme achevé. Dire qu'il n'y a pas de mots pour *Mnemosyne* n'est pas exact pour autant. On sait par ailleurs que Warburg envisageait un texte plus étoffé, substantiel même, qui devait s'étendre sur deux volumes. Dans une note de 1929, il décrit le futur ouvrage de la manière suivante : « A. Warburg, "Mnemosyne" : le réveil des dieux païens à l'époque de la Renaissance européenne comme création de valeurs expressives énergétiques. Une comparaison de la théorie culturelle de l'histoire de l'art avec [illisible]. Texte en deux volumes. Atlas de plus ou moins 2000 figures. Notes de Gertrud Bing, dont la sainte curiosité m'a poussé à écrire » (WIA, III, 102.3.1., « *Grundbegriffe 1* », 1929, p. 14).

passait nécessairement par une confrontation visuelle — entre les images elles-mêmes, entre l'œil intéressé du spectateur et les trajectoires reconstituées par l'historien de l'art.

Difficile objet d'étude, le projet inachevé de Warburg connaît aujourd'hui un certain effet de mode : on y a vu l'originalité d'un psychotique mégalo, le travail avant-gardiste d'un postmoderne avant l'heure<sup>5</sup> et même l'œuvre d'art d'un « historien-cubiste » (idée qui n'est pas dénuée d'intérêt), mais rarement une tentative sérieuse de compréhension nouvelle du processus créatif et de son historicité<sup>6</sup>. On voudrait soutenir ici l'hypothèse qu'il s'agit d'une véritable entreprise scientifique<sup>7</sup>. On choisira d'emprunter quelques outils conceptuels aux analyses menées par Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir* (1969). Cet emprunt se justifie de deux manières au moins, qui regardent les enjeux thématiques de l'œuvre de Foucault<sup>8</sup>. D'une part, le philosophe français décrit la révolution méthodologique opérant au sein de la « nouvelle histoire » : les documents y font l'objet d'une *pratique d'élaboration* plutôt que d'une seule interprétation. Sur bien des points qu'il faudra préciser, les analyses

---

5 Dans sa présentation aux *Essais florentins*, Eveline Pinto affirme ceci (qui a été largement contesté par les commentateurs de Warburg, à juste titre) : « [i]nstaillé dans la modernité par les moyens exceptionnels mis à sa disposition pour revisiter le passé, le revisitant non sans humour vis-à-vis de lui-même, s'intéressant surtout à la psychologie du grand seigneur qui, à l'aube de la Renaissance, chercha à ressusciter l'Antiquité en mobilisant les énergies des érudits et des artistes, Aby Warburg ne manque guère d'ironie dans les portraits qu'il campe des mécènes de l'art et des personnages qu'il cherche à faire revivre. À ce titre, l'auteur des textes choisis ici présentés paraît encore mériter le label de la post-modernité. » (E. Pinto 1990 : 12)

6 Un exemple parmi les lectures de ce type : celle d'Hofmann, qui présente Warburg comme un artiste passé expert dans la technique artistique du « collage ». Dans cette lecture, *Mnemosyne* fait même l'objet d'une comparaison avec le travail du *ready-made* chez Duchamp, cf. W. Hofmann (1980 : 69).

7 Qu'elle soit produite par un homme à peine sorti d'un gouffre psychiatrique a pu ajouter au « charme » que cette œuvre exerce sur certains théoriciens contemporains. Or, le contexte biographique qui a vu naître ce dernier projet peut tout au plus être l'indice d'une certaine « urgence » à résoudre les problèmes méthodologiques importants de l'histoire de l'art. Pour en savoir plus sur les années passées par Warburg dans la clinique de Ludwig Binswanger, cf. L. Frascini & F. Paracchini (2004).

8 Rares sont les lectures qui confrontent Warburg à Foucault — si ce n'est, et c'est aussi l'option que l'on adoptera partiellement ici, via l'influence de Nietzsche sur leur travail (cf. par exemple C. Bologna 2004 : 285).

foucaaldiennes décrivent (sans le savoir) la démarche qui était déjà celle de Warburg<sup>9</sup>. On essaiera de montrer que la pratique du document s'élaborant au cœur de *Mnemosyne* impliquait une « déconstruction » des catégories usuelles d'*œuvre*, de *période* et d'*auteur* — déconstruction qui a permis de donner à ces termes, à travers la composition nouvelle du matériau de l'histoire opérée par l'*Atlas*, une signification différente. D'autre part, la possibilité d'une lecture de l'œuvre warburgienne à partir des outils déployés par Foucault dans *L'archéologie du savoir* tient au caractère « archéologique » de *Mnemosyne*<sup>10</sup>. Dans leurs réflexions méthodologiques, Warburg et Foucault accordent une même place à l'œuvre de Nietzsche (en particulier lorsqu'il s'agit de comprendre la *dynamique* des processus historiques). Si la rencontre de l'historien de l'art allemand et du philosophe français peut sembler anachronique et forcée à certains, elle a pourtant lieu autour de problèmes communs.

Au préalable, on décrira en quelques points choisis le dernier grand projet de Warburg. Comme il l'explique lui-même, celui-ci avait pour objectif principal de rassembler le matériau qui constituerait un répertoire visuel de formes décisives pour la création artistique. L'enjeu était au départ assez modeste ; il s'agissait essentiellement de composer un répertoire iconographique<sup>11</sup>. *Mnemosyne* se présente comme un dispositif s'étalant sur une soixantaine d'écrans de toile noire d'1,50m sur 2m. Les photographies d'œuvres d'art y

9 De nombreux auteurs ont relevé l'originalité de la pratique du document inhérente à l'entreprise warburgienne : « [t]out le sens du voyage au Nouveau-Mexique qui s'était révélé à Warburg dans le montage presque fortuit d'un texte et d'une image se ramène à cela : transformer l'expérience en document et, inversement, faire du document un lieu d'expérience — ou d'aventure — en empruntant, pour retourner vers le monde, les voies qui partent de l'espace confiné du savoir » (P.-A. Michaud 1998 : 177).

10 Cela a notamment été relevé par G. Didi-Huberman (2001 : 144-160) dans un article intitulé *Aby Warburg et l'archive des intensités* qui, malgré son titre, ne fait aucune référence au texte de Foucault. Pourtant, cette étude signale implicitement la possibilité d'une « lecture » conjointe de *L'archéologie du savoir* et de *Mnemosyne*.

11 A. Warburg (1992 : 171). Mais il faut bien s'entendre : la définition warburgienne de l'iconologie diffère sur bien des points de celle qui sera défendue par Panofsky. Comme l'indique le texte de 1912 (*Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare*, dans A. Warburg 1990), toute la tâche de l'« iconologie critique » consiste à écarter les « couches inattendues » qui ont recouvert les symboles authentiquement grecs à l'origine pour retrouver l'image grecque primitive, la reconnaître et décrire surtout la manière dont elle a survécu en se travestissant.

sont accrochées avec des pinces discrètes qui permettent une grande mobilité des images. De fait, le caractère changeant et toujours provisoire des compositions fait l'originalité du projet ; *Mnemosyne* ne connaît pas d'état définitif, fait l'objet d'une manipulation constante de son matériau. Chaque agencement, composé de reproductions photographiques d'œuvres, est re-photographié à son tour, toujours au même format (18x24). Procédant de la sorte, l'historien s'assure de ne perdre aucune étape du processus de montage des images. Les œuvres répertoriées créent, les unes face aux autres, autant de contrastes dont l'*Atlas* garde la trace. Multipliant les états, Warburg veut se donner les moyens de comprendre le jeu des relations possibles entre les images. Les planches de *Mnemosyne* sont destinées à être exposées : le spectateur pourra déambuler dans cette archive iconographique et capter d'un seul coup d'œil l'immense réseau visuel fait de renvois et de résonances.

L'objet d'étude privilégié par Warburg ne se restreint pas au champ de la stricte œuvre d'art ; de manière générale, c'est l'*image* qu'il lui faut comprendre (dans sa définition extra-esthétique)<sup>12</sup>. Aussi étudie-t-il avec un intérêt égal œuvres majeures et mineures, artisanat et coutumes populaires, littérature et documents administratifs, monnaies, photographies de presse (par exemple les accords du Latran ou l'invention du Zeppelin), publicités de mode, etc. Partant d'un corpus documentaire extrêmement varié, Warburg cherche à résoudre le problème, rencontré dès ses tout premiers textes, de la survivance [*Nachleben*] des motifs de l'Antiquité à la Renaissance. Cet enjeu majeur s'articule autour du concept de « formule du pathos » [*Pathosformel*] — qui dési-

---

12 Warburg donne même l'impression de se faire violence en quittant le champ strict de l'esthétique. Dans sa conférence de 1912, il justifie ainsi la nécessité d'une confrontation avec le domaine ésotérique de l'astrologie : « [à] Rome, le monde des formes de la Renaissance italienne à son apogée nous montre, à nous autres historiens de l'art, la tentative enfin aboutie par laquelle le génie artistique s'est libéré des servitudes illustratives médiévales ; c'est pourquoi je suis bien obligé de me justifier, si j'entreprends ici, à Rome, dans ces lieux et devant cet auditoire compétent en matière d'art, de parler d'astrologie, cette redoutable ennemie de la création artistique libre, et de son importance dans l'évolution stylistique de la peinture italienne. J'espère qu'au cours de mon exposé, je serai justifié par le problème lui-même, dont la nature singulièrement complexe m'envoya explorer les régions ténébreuses de la superstition astrologique — et au début, tout à fait contre mon goût, qui me portait initialement vers des choses plus belles. Ce problème est le suivant : que signifie l'influence de l'Antiquité pour la civilisation artistique des débuts de la Renaissance ? » (A. Warburg 1990 : 199).

gne une formule corporelle, un geste associé à l'expression d'un affect. Depuis l'Antiquité au moins, ce langage des gestes se disperse dans l'histoire des images. Les *Pathosformeln* « définissent un champ que Warburg pensait comme rigoureusement trans-iconographique » (G. Didi-Huberman 2001 : 145).

Très tôt, Warburg perçut l'ampleur du travail documentaire que réclamait son projet théorique. Aussi son activité nécessitait-elle des dispositions logistiques particulières ; il lui fallait de l'espace, des tables de travail suffisamment grandes, lui permettant d'avoir constamment sous la main le matériel rassemblé :

[l]a nouveauté de ma méthode tient en ceci que, pour rendre compte de la psychologie de la création artistique, je rassemble des documents venus du domaine de la langue aussi bien que des arts plastiques ou du monde du drame religieux. Pour y parvenir, moi et mes compagnons de recherche devons avoir devant nous les documents, *i.e.* les livres et les images disposés sur de grandes tables afin que nous puissions les comparer, et ces livres et ces images doivent être à portée de main sans difficulté et instantanément. Aussi ai-je besoin d'une véritable *arène* avec des tables afin d'avoir sous la main les livres usuels et le matériel iconographique (cité par P.-A. Michaud 1998 : 230).

La transformation de la maison située Heilwigstraße 116 à Hambourg fut pour Warburg l'occasion d'offrir aux usagers de sa bibliothèque une magnifique salle de lecture en ellipse ; un vaste espace ouvert sur deux étages, où des « spectateurs » pouvaient observer d'en haut les chercheurs manipulant les documents au centre de l'arène.

### **1. La « nouvelle histoire » : déconstruction des notions d'*œuvre*, d'*auteur*, de *période***

Dans *L'archéologie du savoir*, Foucault diagnostique l'émergence d'une nouvelle manière de faire de l'histoire, qui ne se contente plus de rassembler le divers sous de grandes unités catégoriales. La radicale nouveauté de cette histoire tient, selon le philosophe, à une *pratique inédite du document* :

[p]ar une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans doute encore achevée, l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette

matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont le seul sillage demeure : elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports. (M. Foucault 1969 : 14)

Partant du « tissu documentaire » élaboré par l'activité historique, Foucault explique comment se dégagent progressivement des lignes théoriques, des connexions insoupçonnées entre les éléments, qui permettent d'arpenter des voies nouvelles, négligées par le travail usuel de l'interprétation. *Mnemosyne* ne montre pas autre chose : la « mémoire » que convoque Warburg est une mémoire active, qui *travaille* les documents passés plutôt qu'elle ne les amasse. Comme le nouvel historien qui ne se contente pas de transformer les choses en documents, Warburg part des documents et les « met en œuvre », les élabore pour décrire autre chose, que la tradition, parfois, a trop vite évacué<sup>13</sup>.

Le *montage* opéré par Warburg à partir de tous les documents de *Mnemosyne* semble passer d'abord par une opération de déconstruction (ou de « démontage ») des catégories toutes faites, toutes prêtes, de l'histoire de l'art : les notions de *période*, d'*œuvre* et d'*auteur*. Ici, la confrontation avec le texte foucauldien permet de faire apparaître en quoi, et surtout comment (puisqu'il est question de pratiques), Warburg va bousculer ces trois catégories majeures du travail de l'historien. De là, on pourra réfléchir à ce que l'historien de l'art *construit* à partir de toutes ces pièces morcelées auxquelles il a rendu leur singularité. Le geste déconstructif apparaîtra d'abord comme un geste absolument radical ; par ailleurs, il permet à son auteur de dégager des pistes de réflexion nouvelles.

Warburg opère toute une série de découpes, ou de cadrages, qui isolent les événements des continuités dans lesquelles ils sont pris<sup>14</sup>. Il *sélectionne*

13 On peut penser, par exemple, à la pratique artisanale de fabrication de *voti* (figures votives en cire), dont Warburg « restaure » l'importance visuelle pour les artistes florentins à partir de documents écrits (témoignages d'époque, bons de commande de notables, etc.). Voir l'article de 1902 : « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage » (A. Warburg 1990).

14 G. Didi-Huberman parle à propos de cette opération de « rapprochements dissociatifs » (2001 : 144-160). Par ailleurs, les opérations warburgiennes ont souvent été comparées à celles du montage cinématographique (voir G. Didi-Huberman, P.-A. Michaud). De son côté, Karl Sierek (2003 : 123) insiste sur la *non-linéarité* du montage warburgien, qui n'admet pas de « relation univoque entre la cause et l'effet » : « Ce qui domine dans



les éléments insoupçonnés qui déplaceront progressivement l'attention du théoricien vers les zones d'ombre de la culture. Comme le rappelait Hannah Arendt :

[t]oute sélection de matériel est en un sens une intervention dans l'histoire, et tous les critères de sélection placent le cours historique des événements dans certaines conditions dont l'homme est l'auteur et qui sont parfaitement analogues aux conditions que le physicien prescrit aux processus naturels dans l'expérience. (H. Arendt 1972 : 68-69)

Dans *L'archéologie du savoir*, Foucault pose le diagnostic suivant : le champ méthodologique de l'histoire nouvelle implique une mise en cause radicale de toutes les unités et de toutes les continuités avec lesquelles on avait travaillé jusque-là<sup>15</sup>. Le fait que Warburg préfère parler de « survivance » plutôt que de « Renaissance » montre qu'il prend une liberté assez franche à l'égard des catégories institutionnalisées par sa discipline — en tout cas par la discipline à laquelle il a été formé, puisque qu'il est moins un historien de l'art que l'inventeur, comme l'a indiqué Agamben, d'une « science sans nom » (G. Agamben 1984). Une note du *Tagebuch*, contemporaine de l'élaboration de *Mnemosyne*, témoigne de l'importance du problème de la périodisation : « 18.III.1929 Conversation avec ma collègue Bing à propos de la périodisation [*Generaleinteilung*] : gréco-romain est un couple conceptuel trop étroit parce qu'il est topologique [*Topologisch*] » (A. Warburg 2001 : 421)<sup>16</sup>.

---

ses comptes rendus d'images, ce sont les *arêtes*, les *surfaces de friction*, les *fêlures*. Ils présupposent des changements de position abrupts, et s'inspirent de la technique disruptive des appareils de prise de vues, tels qu'ils apparurent à son époque : les machines à produire des images deviennent des *lieux de mémoire* et, comme le cinéma moderne, obéissent dans une large mesure à un mode d'enchaînement disparate, non causal et achronologique. »

15 Pour cela, explique Foucault, il faut « s'affranchir de tout un jeu de notions qui diversifient, chacune à leur manière, le thème de la continuité » (M. Foucault 1969 : 33). Même s'il n'était pas totalement fermé à un certain « évolutionnisme » (pour des raisons qu'il serait trop long d'exposer ici), Warburg introduit néanmoins des césures dans les continuités. La connaissance de celles-ci permet de souligner, comme l'étude des écarts et des accidents, la fonction imageante. C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'hypothèse de Claude Imbert, selon laquelle l'*Atlas* contraint l'image « à réfléchir sur ses propres pouvoirs en les divisant » (Cl. Imbert 2003 : 31).

16 La suite de la note dit ceci : *Mnemische Erbmasse gegen umweltlichen Eindrucksbestand* (« héritage mnémique contre survie de l'empreinte environnementale »). Ce n'est pas parce qu'un même terreau (dans ce cas-ci « gréco-romain ») rassemble spatialement des œuvres, que s'y définit nécessairement un style déterminé. Warburg préférera le concept

C'est sans doute l'un des changements épistémologiques les plus violents que Warburg impose aux historiens de l'art. *Mnemosyne* semble obéir à un principe anachronique et mêle sans complexe des images qui appartiennent à des temps différents. On obtient ainsi (selon les mots de Foucault) « une unité d'un autre type qui n'a pas vraisemblablement les mêmes dates, ni la même surface ou les mêmes articulations, mais qui peut rendre compte d'un ensemble d'objets » (M. Foucault 1969 : 68). Les dernières planches de *Mnemosyne* sont significatives à cet égard. Elles créent des ensembles visuels où les documents passés se mêlent à l'actualité la plus vive (ou la plus quotidienne). La planche 77, par exemple, favorise — grâce à son montage subtil — la rencontre d'œuvres peintes de Delacroix (*Médée*, 1838), de timbres français dessinés par Oscar Roty, d'une publicité pour du papier-toilette (*Hausfee*, la « fée du logis »), d'une photographie de la championne de golf Erika Sell-Schopp, etc. (ill. 2)<sup>17</sup>. Cela peut constituer la démonstration visuelle que « les descriptions historiques s'ordonnent nécessairement à l'actualité du savoir » (M. Foucault 1969 : 12).

Comme il repense la catégorie de *période*, Warburg fait subir à la notion d'*œuvre* une remise en cause qui n'est pas innocente : les peintures qui sont intégrées aux planches de *Mnemosyne* sont découpées, recadrées en autant de détails juxtaposés les uns aux autres, mais parfois aussi isolés, associés à d'autres œuvres (ou plutôt fragments d'œuvres). Il arrive qu'une même peinture voie ses « rejets » s'éparpiller, apparaître sur des planches différentes. L'œuvre des artistes (au sens de *corpus*) perd son homogénéité et ne constitue plus une unité à partir de laquelle on peut travailler. L'œuvre, explique Foucault dans *L'archéologie du savoir*, n'est pas une découpe pertinente pour la nouvelle histoire<sup>18</sup>. Ainsi, le philosophe remet-il en cause les limites matérielles du livre :

[c]'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : par delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau. (M. Foucault 1969 : 36)

---

d'« antique », désignant plus largement un corps d'œuvres étalées dans le temps. En effet, les œuvres de la première Renaissance florentine, par exemple, sont partiellement « antiques » quant aux effets qu'elles produisent (mouvement, agitation des éléments secondaires, etc.).

17 Warburg Institute Archive, III, 108.8.1., pl.77.

18 M. Foucault (1969 : 189).

Sur un mode semblable, une image constitue aussi un nœud dans un réseau ; une image ne fonctionne jamais toute seule — c'est devenu le *leitmotiv* de Georges Didi-Huberman, à force d'avoir fréquenté la pensée warburgienne<sup>19</sup>. Une image est toujours reliée aux autres images ; elle s'intègre au « musée imaginaire » que chaque homme s'est créé pour lui-même, constitué des nombreuses images qui l'ont marqué. Une image trouve nécessairement sa place dans un ensemble. Elle doit donc être placée dans un champ d'extériorité duquel elle n'est jamais séparée. Aussi Warburg ne craint-il pas le recours à des représentations mineures, à des documents secondaires, n'appartenant pas au champ des Beaux-arts (on pensera aux photographies de presse des planches 78 et 79, aux publicités de la planche 77, aux médailles des planches 48 ou 74, à l'échiquier de la planche 32, etc.). Les documents rassemblés ont pourtant même valeur, en temps qu'ils participent à l'élucidation d'un problème pour l'historien. Comme le dit Foucault : « la régularité [c'est-à-dire le système de règles qui conditionne l'apparition des choses, et qui a été observée dans la pratique] n'est pas moins opérante, n'est pas moins efficace et active dans une banalité que dans une formation insolite » (M. Foucault 1969 : 196).

L'entreprise critique de Warburg ne s'arrête pas aux catégories de *période* ou d'*œuvre*. À travers ses écrits, on voit la notion d'*auteur* également remise en cause — au moins de manière sous-jacente. Les raisons en sont multiples. Tout d'abord, et dès ses tout premiers textes, on remarque que Warburg s'intéresse moins à des artistes isolés qu'à des groupes (plus ou moins limités) de « créateurs » : on peut penser à la collaboration de Botticelli et de Politien, ou de Sassetti et de Ghirlandaio, parmi d'autres (voir A. Warburg 1990). Par ailleurs, il arrive régulièrement que *Mnemosyne* force les artistes les plus prestigieux à fréquenter ceux qui les ont copiés ; l'importance du montage ne se résolvant pas dans une quelconque « valeur esthétique ». Ce qui importe à Warburg, c'est de souligner les choix décisifs opérés par les artistes à l'égard des conventions traditionnelles. La confrontation d'une œuvre et de sa copie exhibe généralement d'imperceptibles écarts pourtant révélateurs de rapports au monde singuliers. Dans d'autres cas, la copie conquiert sur l'original une importance documentaire indiscutable, lorsqu'elle restitue (malgré sa possible

---

19 L'ouvrage imposant que Didi-Huberman a consacré à Aby Warburg comprend un chapitre sur le projet *Mnemosyne*, dans lequel la notion de *montage* est centrale (2002 : 452-505).

grossièreté) des éléments auxquels nous n'avons plus accès aujourd'hui. Ainsi, la planche 30 confronte-t-elle la fresque « *Konstantinschlacht* » (1452-1466) de Piero della Francesca, largement détériorée sur la droite, à sa copie aquarellée du XIX<sup>e</sup> siècle, par Anton Ramboux (A. Warburg 2000 : 51).

Le déplacement de la question des œuvres d'art à celle des *images* fragilise également la catégorie usuelle d'« auteur ». En effet, l'élargissement du champ d'objets implique que l'on porte le regard sur des documents anonymes (ou dont l'auteur n'est pas reconnu) : sculpteurs antiques, cartomanciens et magiciens, généalogistes et géographes, graveurs de timbres, frappeurs de pièces de monnaie, graphistes et publicitaires, photographes de presse, etc. On l'a dit rapidement, les styles individuels se forment au contact d'un vaste trésor d'images, anciennes ou contemporaines, fameuses ou peu connues, dans lequel puisent les artistes. La nouveauté n'est donc jamais radicale (tout en étant omniprésente). L'« auteur » n'est jamais totalement inventeur ; il participe de la transformation des motifs.

Enfin, on peut dire que Warburg cherche moins à contribuer à la biographie de tel ou tel artiste qu'à identifier des types de comportement. Il tente de saisir ce qui unit l'homme à l'image. Partant de cas singuliers, il ne renonce pas pour autant à définir les fonctions que revêtent les images, selon les contextes où elles s'inscrivent.

L'*Atlas* synthétise bien ces différents aspects. Qui sont les auteurs de *Mnemosyne* (peut-on dire que Warburg est l'« auteur » de ces planches) ? Doit-on considérer une multiplicité d'auteurs ? On reconnaît leurs pattes : une mèche de cheveux de Botticelli, les chevaux de Léonard de Vinci, les chevaliers de Paolo Uccello, un personnage agenouillé de Memling, l'Hercule de Mantegna, le Laocoon du Greco, un drapé de Raphaël, les femmes peintes par Rubens et même les personnages du déjeuner sur l'herbe de Manet — autant de traits, autant de figures tellement caractéristiques de notre culture visuelle d'occidentaux que l'on ne peut réellement les considérer dans leur anonymat. Par ailleurs, Warburg neutralise le prestige du nom propre, et mêle aux incontournables du patrimoine les documents anonymes déjà évoqués. Finalement, Warburg lui-même se retrouve aux commandes de cet immense montage : il sollicite des clichés (à Rome notamment), il agence les éléments, il découpe des articles, etc.

## 2. De la déconstruction au (re-)montage (séries, tableaux)

Reste à se demander si toutes ces opérations de démontage, et ces « rapprochements dissociatifs », ne nous mènent pas à un éparpillement complet. Quel intérêt y a-t-il à décomposer les grandes catégories de l'histoire en une gigantesque mosaïque d'images comme celle de *Mnemosyne* ? Il faudrait à présent interroger les opérations de (re-)construction menées par l'historien de l'art à partir des éléments qu'il a rassemblés, découpés, défaits de leurs articulations les plus évidentes. Que fait apparaître *Mnemosyne* ? De nouvelles catégories ? Un nouveau paysage, une nouvelle cartographie de l'histoire de l'art ?

Plutôt que d'y dénoncer une mosaïque éclatée, certains pourraient à l'inverse soupçonner dans l'*Atlas* une conception lissée de l'histoire où tout se ressemble. En effet, à qui parcourt trop superficiellement son projet, Warburg peut donner l'impression de vouloir avant tout reconstituer une continuité entre les époques, entre les styles, dégageant des invariants qui donnent son unité à l'histoire débridée des arts plastiques. Occupé à homogénéiser l'histoire plutôt qu'à indiquer des discontinuités, l'historien de l'art serait dans ce cas aux antipodes des principes de l'archéologie foucauldienne. Mais cette lecture est bien loin du compte. Sans doute la mécompréhension tient-elle à ceci : ce que Warburg identifie comme jeu des « survivances », comme retour de la forme (ou plutôt de la *formule*), n'homogénéise nullement l'histoire de la création artistique. Le « retour » des *Pathosformeln* qu'indique Warburg ne met pas l'artiste en condition de « passivité » à l'égard des normes de la représentation. C'est tout le contraire qu'il faut montrer. Le jeu des écarts et des transformations successives que subissent les formes définit les conditions de possibilité d'émergence d'un style.

Dans « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », Warburg démontre exemplairement que le processus artistique est l'occasion de choix essentiels. En comparant la fresque de Ghirlandaio pour la chapelle Sassetti à la représentation du même thème (la confirmation de l'ordre de Saint François) par Giotto en 1317 — soit 160 ans plus tôt —, Warburg met en relief l'originalité de la première, qui fait apparaître, au cœur d'une scène religieuse, des personnages séculiers grandeur nature (Laurent de Médicis et son entourage, la famille Sassetti, etc.). Pour un même programme iconographique, un écart considérable : l'irruption soudaine de l'élément temporel dans le spirituel. La comparaison des images « révèle la radicalité d'un processus de sécularisation »

dans le « langage formel officiel de l'Église », un « sens audacieux de la nouveauté » (A. Warburg 1990 : 122).

Quelles sont les unités reconstruites de *Mnemosyne*<sup>20</sup> ? À condition que l'on s'empêche de ramener les faits étudiés, collectés, rassemblés, à des « opérateurs de synthèse qui soient purement psychologiques » et artificiels (M. Foucault 1969 : 44), à condition de ne pas croire que toutes ces choses sont reliées parce qu'elles n'ont en commun que « l'intention de l'auteur », on se rend capable de décrire d'autres formes de relations, d'autres formes de rapports. L'intérêt heuristique d'une telle démarche est qu'elle fait apparaître de nouveaux domaines d'investigation, qu'elle permet d'envisager d'autres découps et de stimuler l'inventivité du théoricien<sup>21</sup>. Là s'élabore un nouveau langage pour l'histoire de l'art. Au sens de Foucault, il s'agit d'arracher les acquis savants à leur « quasi-évidence » afin de « libérer les problèmes qu'ils posent » (M. Foucault 1969 : 40).

Certes, Warburg reste attaché aux artistes et à la spécificité de leur travail. Les rapports des hommes aux images l'occupent au premier chef, au point qu'il prétend élaborer une « psychologie de l'art ». De ce point de vue, la radicalité foucauldienne ne nous éclaire pas tellement. Néanmoins, il faut bien s'entendre : à aucun moment Warburg n'utilise les critères psychologiques pour ramener à un artiste unique un ensemble d'œuvres. Il n'étudie pas les œuvres de Botticelli comme si elles adressaient toutes un même problème à l'historien. Au sein même de la catégorie « œuvres de Botticelli », il se peut que les découps soient inégales, et débordent le cadre de son œuvre personnelle (influence de Politien, etc.) ; de manière plus générale, il se peut qu'un artiste

20 La question hante les esprits et trouve, chez les commentateurs de Warburg, de nombreuses formulations. Ainsi, par exemple : « [s]elon quelle suite séquentielle, quelle série thématique, quelle variation iconographique s'ordonnent telles et telles représentations particulières ? » (K. Sierck 2003 : 122).

21 Comme en témoigne E. Gombrich dans la biographie intellectuelle qu'il consacre à Warburg, ce principe de « réarrangement incessant » valait aussi bien pour *Mnemosyne* que pour la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* : « [*t*]he method of pinning photographs to a canvas presented an easy way of marshalling the material and reshuffling it in ever new combinations, just as Warburg had been used to re-arranging his index cards and his books whenever another theme became dominant in his mind » (E. Gombrich 1970 : 284). Cette recherche de combinaisons nouvelles n'était pas anodine : aux yeux de Warburg, la « complexité des processus historiques » ne pouvait se résoudre en une « simple narration » linéaire.

se range à certaines conventions à un moment de sa vie, pour s'en écarter franchement à un autre. Bref, attentif à la singularité des expériences artistiques, l'historien de l'art s'abstient de classer un ensemble d'œuvres sous une même étiquette, sous prétexte qu'un même sujet les a peintes.

Comment apparaissent alors les nouveaux problèmes — ceux que le travail des documents donne à considérer ? D'abord, l'*Atlas Mnemosyne* est destiné à être constamment révisé, jamais fixé — Warburg, on le sait, consacrait du temps à réagencer les images pour faire apparaître de nouveaux territoires à explorer dans ses enquêtes historiques — deux heures dans la matinée, une heure le soir (H. Färber 2003 : 110). Comme dans les jeux de cartes (dont il étudiait parfois l'iconographie populaire), une distribution nouvelle changeait nécessairement les possibles. À reprendre le vocabulaire de Foucault, on dira que Warburg se consacrait à établir des *séries*. Il instaurait de nouveaux systèmes de relation entre les éléments auparavant prisonniers des catégories sous lesquelles ils avaient été rangés. La *mise en tension* des images (dans ses notes de travail, l'historien use largement de métaphores empruntées à l'électromécanique) leur restitue leur véritable qualité expressive :

[d]ans Mnemosyne, la dimension subjective que Panofsky assignait au contenu de l'image est déplacée *entre* les images. Leur contenu est photographique ou documentaire ; seule leur inscription dans une chaîne d'images les transforme en unités expressives (P.-A. Michaud 2003 : 92).

Le cadre des *séries* ainsi constituées est poreux ; de nouveaux documents peuvent toujours les intégrer. Chaque planche de *Mnemosyne* obéit à un ordre inédit. Peut-être peut-on dire que l'*Atlas* est un « tableau » (au sens de Foucault), c'est-à-dire « une série de séries » (M. Foucault 1969 : 16). Tout au long de sa carrière de chercheur, Warburg aura constitué, à partir de documents savamment mis en lumière, de nouvelles séries pour l'histoire de l'art. Ainsi aura-t-il construit lui-même ses objets, rassemblant autour d'une question des documents variés (visuels ou écrits). Sa dernière œuvre, *Mnemosyne*, serait une tentative ambitieuse de rassembler ces différentes séries (nées d'études ponctuelles) en un gigantesque *tableau* épistémique, constitué de milliers de reproductions photographiques d'images.

### 3. *Mnemosyne* comme « arbre de dérivation »

Il ne fait pas de doute que la conception de l'histoire nouvelle que propose Foucault s'ouvre dans la philosophie de Nietzsche. En témoigne le célèbre texte « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (M. Foucault 2001), contemporain de *L'archéologie du savoir*, où Foucault réfléchit sur sa propre pratique. Par ses inventions et à travers les difficultés théoriques rencontrées, Warburg avait déjà montré la nécessité d'une appréhension *généalogique* de l'histoire, au sens où Foucault la comprend ensuite. Il n'est pas question pour l'historien de l'art hambourgeois de replacer les événements historiques dans une grande fresque établie d'avance ; ce serait risquer d'annuler toutes les contradictions que l'histoire, inévitablement, brasse avec elle. Or, les contradictions sont d'autant plus nécessaires qu'elles forgent les styles. Warburg définit même l'esprit de la civilisation de la Renaissance florentine par son énigmatique organicité, qui cultive et rend fécondes les tensions<sup>22</sup>. Aussi, une grande érudition s'impose-t-elle. Warburg avait certainement le soin du détail ; il comprenait que l'histoire exige de la patience et que ses matériaux doivent être diversifiés.

À travers sa méthode peu conventionnelle, Warburg entreprend donc une *généalogie* de l'histoire, au sens où Foucault en définissait la tâche. Selon le philosophe, la généalogie inaugurée dans l'œuvre nietzschéenne se donne comme

---

22 « Quand des manières contradictoires de concevoir la vie jettent les membres isolés de la société dans des affrontements mortels et leur inspirent une passion unilatérale, elles causent irrésistiblement le déclin de la société ; et pourtant, ce sont en même temps des forces qui favorisent l'épanouissement de la civilisation la plus haute, quand à l'intérieur de l'individu, ces mêmes contradictions s'atténuent, s'équilibrent, et au lieu de se détruire, se fécondent mutuellement, apprenant ainsi à élargir l'ensemble de la personnalité. C'est sur ce terrain que croît la fleur de la civilisation de la Renaissance florentine. Les qualités tout à fait hétérogènes de l'idéalisme médiéval et chrétien, chevaleresque et romantique, ou encore classique et platonisant d'une part, et du pragmatisme marchand étrusco-païen et tourné vers le monde extérieur d'autre part, imprègnent l'homme de la Florence des Médicis et s'unissent en lui, pour former un organisme énigmatique, doté d'une énergie vitale primaire et néanmoins harmonieuse ; celle-ci se révèle dans le bonheur avec lequel il découvre en lui-même chaque vibration de son âme, comme un élargissement de son champ intellectuel, qu'il cultive et exploite en toute sérénité. Il refuse dans tous les domaines la pédanterie paralysante du "ou bien – ou bien", et ce n'est pas faute de ressentir les contradictions dans toute leur acuité, mais par refus de les considérer comme irréductibles ; c'est pourquoi les compromis artistiques entre l'Église et le monde, entre le passé antique et le présent chrétien irradiant la force enthousiaste et néanmoins maîtrisée de l'initiative hardie » (A. Warburg 1990 : 110).



principe essentiel de « repérer la singularité des événements » en dehors de toute finalité, de toute téléologie imposée. Ces événements, il convient de « les guetter là où on les attend le moins et dans ce qui passe pour n'avoir point d'histoire — les sentiments, l'amour la conscience, les instincts » et de « saisir leur retour » (M. Foucault 2001 : 1004). Dans ses grandes lignes, la généalogie a pour objectif de faire apparaître le « grain » de l'histoire, les infinis détours par lesquels elle passe, l'hétérogénéité de ses événements et la multiplicité de ses rythmes<sup>23</sup>. En tant qu'histoire *effective*, elle « fait resurgir l'événement dans ce qu'il peut avoir d'unique et d'aigu » (M. Foucault 2001 : 1016) ; elle empêche qu'il ne soit réinséré dans une téléologie ne tenant pas compte de sa capacité à se démarquer et à modifier les pratiques.

On l'a dit, il y a dans *Mnemosyne* tout un jeu d'écart, de métamorphoses visibles des thèmes formels. On pourrait comprendre cela à la lumière de ce que Foucault appelle la « dérivation », et plus précisément l'« arbre de dérivation »<sup>24</sup>. À partir de la définition de certaines « structures observables » (qui sont la racine de l'arbre), on trouve, à « l'extrémité des rameaux » (et après toute une série d'écart successifs), des transformations et des découvertes, des mises au point et parfois des notions nouvelles (M. Foucault 1969 : 200). Lu comme cela, *Mnemosyne* fait ressortir les structures mentales qui sont en amont de la création d'images, plutôt que d'indiquer un acte de jugement esthétique « à propos » de l'image.

*L'archéologie du savoir* fait la critique de l'« origine-source » d'où tout le reste découlerait : « [o]n n'a plus à chercher ce point d'origine absolue ou de révolution totale à partir duquel tout s'organise, tout devient possible et

---

23 Le texte consacré à la généalogie nietzschéenne comporte quelques passages remarquables. Celui-ci par exemple, dont le vocabulaire rappelle étrangement celui de Warburg : « [i]l faut savoir reconnaître les événements de l'histoire, ses secousses, ses surprises, les chancelantes victoires, les défaites mal digérées, qui rendent compte des commencements, des atavismes et des hérédités ; comme il faut savoir diagnostiquer les maladies du corps, les états de faiblesse et d'énergie, ses fêlures et ses résistances pour juger de ce qu'est un discours philosophique. L'histoire avec ses intensités, ses défaillances, ses fureurs secrètes, ses grandes agitations fiévreuses comme ses syncopes, c'est le corps même du devenir. » (M. Foucault 2001 : 1008)

24 On sait que Warburg introduisait *Mnemosyne* avec cartes et arbres généalogiques — cf. planche A de l'*Atlas* — modélisant peut-être de la sorte l'enjeu de son travail (la métaphore de la « racine » étant récurrente dans les manuscrits inédits). Pour une lecture des trois planches alphabétiques qui ouvrent *Mnemosyne*, voir Cl. Imbert (2003 : 21-29).

nécessaire, tout s'abolit pour recommencer » (M. Foucault 1969 : 191)<sup>25</sup>. Si l'archéologie ne recompose pas des lignes d'évolution à partir d'origines-sources, elle cherche, on l'a à peine évoqué, à reconstituer l'« arbre de dérivation » de chaque discours. Aux racines, elle replacera les énoncés qui *définissent* les « structures observables » ainsi que le champ d'objets que ce discours prendra en compte, les énoncés qui donnent les outils, ceux « qui prescrivent les formes de description et les codes perceptifs dont il peut se servir » (M. Foucault 1969 : 192). Aux extrémités des rameaux, l'archéologie découvrira toutes les découvertes de ce discours, les métamorphoses, les « transformations conceptuelles » et techniques, etc. Entre les deux, il y a des « vecteurs temporels de dérivation ». Dans son ouvrage consacré à Foucault, Deleuze insiste sur le rôle que joue l'historicité dans la méthode archéologique. Les nouveaux éléments de savoir n'apparaissent jamais subitement ; ils naissent de la transformation d'éléments anciens :

[d]iscursives ou non, les formations, les familles, les multiplicités sont historiques. Ce ne sont pas seulement des composés de coexistence, elles sont inséparables de « vecteurs temporels de dérivation » ; et, quand une nouvelle formation apparaît, avec de nouvelles règles et de nouvelles séries, ce n'est jamais d'un coup, en une phrase ou dans une création, mais en « briques », avec des *survivances*, des décalages, des réactivations d'anciens éléments qui subsistent sous les nouvelles règles. (G. Deleuze 2004 : 30 – je souligne)

Les choses n'apparaissent pas comme pures nouveautés — un jeu de règles trouve à s'étendre en de nombreuses ramifications, dans la « prolifération des événements » (M. Foucault 2001 : 1009). Dans la discussion que propose Foucault du problème de l'origine, le concept de « provenance » [*Herkunft*] semble répondre à celui de *dérivation*. Faire apparaître la *provenance* d'une chose revient à montrer les vecteurs de dérivation par lesquels elle est passée (M. Foucault 2001 : 1009). D'après Foucault, d'autres concepts conviennent mieux à la pensée de Nietzsche que celui d'origine, celui d'*Herkunft* et celui de *Entstehung* (émergence, point de surgissement). La « provenance »

---

25 Et déjà plus haut dans *L'archéologie du savoir* : « [l]a description des énoncés et des formations discursives doit donc s'affranchir de l'image si fréquente et si obstinée du retour. Elle ne prétend pas revenir, par-delà un temps qui ne serait que chute, latence, oubli, recouvrement ou errance, vers le moment fondateur où la parole n'était encore engagée dans aucune matérialité, n'était vouée à aucune persistance, et où elle se retenait dans la dimension non déterminée de l'ouverture. » (M. Foucault 1969 : 171)

nietzschéenne semble, sur bien des points, avoir inspiré la « survivance » warburgienne ; elle se définit par toutes les métamorphoses et déviations que les formes subissent à travers l'histoire, mais surtout, explique Foucault, « la provenance tient au corps » (M. Foucault 2001 : 1010). La généalogie est à « l'articulation du corps et de l'histoire » :

[L]e corps [...], c'est le lieu de la *Herkunft* : sur le corps, on trouve le stigmatisme des événements passés, tout comme de lui naissent les désirs, les défaillances, et les erreurs ; en lui aussi ils se nouent et soudain s'expriment, mais en lui aussi ils se dénouent, entrent en lutte, s'effacent les uns les autres et poursuivent leur insurmontable conflit. (M. Foucault 2001 : 1011)

Dans son dernier ouvrage traduit en français, Giorgio Agamben (2008) adresse à Warburg la question de l'origine, pour rappeler assez vite que les panneaux de *Mnemosyne* ne visent pas à restituer l'origine perdue des motifs iconographiques de notre culture. Quel est le statut des documents visuels réunis par Warburg ? Ce ne sont pas les œuvres authentiques qui sont exposées, mais leur reproduction photographique, en noir et blanc, parfois partielle. Le philosophe italien montre bien que l'essentiel se tient dans les effets de transformation, et qu'il n'est pas nécessaire de distinguer entre l'original et sa reprise décalée : « aucune des images n'est l'originale, ni n'est simplement une copie ou une répétition » (G. Agamben 2008 : 32). Et d'insister sur le fait que « chaque photographie est originale », et que « toute image est archaïque » (Id. : 34). Autrement dit, le projet warburgien ne nous renvoie pas aux œuvres absentes auxquelles il fait référence. Les images, dans leur agencement, ont une valeur immanente, directement perçue par le spectateur. *Mnemosyne* est un terrain d'expérimentation visuel qui nous stimule à exercer notre propre rapport aux images : « Mnemosyne est l'atlas des signatures que l'artiste — ou le chercheur — doit apprendre à connaître et à manier s'ils veulent comprendre *et effectuer* l'opération risquée qui est en question dans la tradition de la mémoire historique occidentale » (G. Agamben 2008 : 64 – je souligne).

#### 4. Espaces de pensée et styles

Non seulement *Mnemosyne* peut être considéré comme moteur pour l'inventivité de l'historien qui, face à ces domaines de travail reconfigurés, propose de nouveaux éléments de compréhension de la culture, mais l'*Atlas* donne surtout à voir l'exercice de l'inventivité des artistes eux-mêmes. En effet, à travers l'agencement des documents, Warburg reconstitue un espace de création

formelle, un espace de reprise critique et inventive des formes du passé par les artistes. Il fait voir que les artistes ne reprennent jamais les motifs antiques sans les investir d'un sens nouveau. Les formes canoniques de l'art européen ont en quelque sorte été « prédéterminées » à l'Antiquité (Warburg dit qu'elles sont « pré-empreintées »), et servent de réservoir où peuvent puiser les artistes modernes. Autrement dit, ces formes ne restent pas longtemps déconnectées du contexte socio-culturel dans lequel elles étaient apparues. Pour qu'elles circulent à travers le temps, il faut effectivement qu'elles se détachent de leur ancrage initial dans une époque déterminée. Mais par la suite, elles sont transformées par de nouveaux styles ; l'histoire les « charge » de significations nouvelles. Une femme qui lève les bras au ciel n'est pas la même s'il s'agit d'une ménade grecque dansant sur un sarcophage ou de Marie-Madeleine aux pieds du Christ en croix. Si ces images peuvent s'associer sur certaines planches, ce n'est pas pour renforcer un ordre du Même qui se perpétue, mais au contraire pour montrer le système des différences<sup>26</sup>.

En de nombreux endroits de ses textes manuscrits inédits, Warburg parle du *Denkraum*, de l'« espace de pensée »<sup>27</sup>. Celui-ci désigne le lieu où tout homme se positionne par rapport aux images qui l'entourent. Le *Denkraum* de l'artiste renaissant est constitué de toute une *série* d'images : les images antiques qu'il hérite, celles véhiculées par la tradition chrétienne, ou créées par les artistes de l'époque, l'imagerie populaire, les images « en actes » des spectacles vivants (celles que l'on observait alors dans la rue : fêtes, processions,

---

26 Ainsi, dans l'introduction à *Mnemosyne*, Warburg dit ceci : « [c]'est avec une singulière *ambivalence* [*Zwiespältigkeit*] que la Renaissance italienne essaya de s'assimiler ce fonds héréditaire d'engrammes phobiques [*phobischer Engramme*]. Celui-ci constituait d'une part pour ces esprits portés vers le monde par un élan nouveau, un aiguillon bienvenu qui, à l'homme luttant contre le destin pour sa liberté personnelle, donnait le courage de communiquer l'indicible. Mais cet encouragement lui arrivait par le biais d'une fonction mnémonique, c'est-à-dire déjà épuré, à travers des formes prédéterminées [*durch vorgeprägte Formen*], par la création artistique ; de ce fait, la restitution du fonds ancien restait un acte qui assignait au génie artistique son lieu spirituel, entre l'aliénation pulsionnelle de sa propre personnalité et la discipline consciente de la création formelle [*formaler Gestaltung*], c'est-à-dire entre Dionysos et Apollon. » (A. Warburg 1992 : 173)

27 Questionnant la notion de *paradigme* chez Kuhn (et chez Foucault), Giorgio Agamben remonte au concept de *Denkstil* chez Ludwik Fleck, « qui définit ce qui est pertinent ou non à l'intérieur d'un *Denkkollektiv* » (G. Agamben 2008 : 12). Peut-être y aurait-il là une possibilité de nouvelle mise en rapport.

carnavals, etc.). Tout cela constitue l'*espace de pensée* à partir duquel la création peut avoir lieu. Soit on rejette les formes, soit on les assimile, mais dans ce cas on les transforme nécessairement. Comme si, entre toutes les stimulations formelles qui hantent l'esprit humain (les images qui l'inspirent) et le nouvel objet artistique, l'artiste occupait un espace de « réflexion plastique » : celui du style.

*Mnemosyne* se donne comme objectif de délimiter le *Denkraum* à partir duquel la Renaissance italienne se fabrique en tant qu'époque, à partir duquel elle donne du sens aux événements, s'oriente par rapport aux anciens symboles et en crée de nouveaux. Cet espace de pensée est aussi la condition d'un écart constant de la forme avec elle-même. Le *Denkraum* est, par exemple, le lieu où l'homme prend ses *distances* avec le fatalisme astral et réfléchit le monde de manière désenchantée. L'espace de pensée se définit encore comme l'espace qui sépare l'*impulsion* [*Antrieb*] de l'*action* [*Handlung*]. L'espace de pensée se déploie dans la « distance » prise avec le monde extérieur ; cette ouverture devient le « substrat d'une création artistique » (A. Warburg 1992 : 171). Le style naît donc d'un moment de *crise* : entre la réception empathique de formes que nous « comprenons corporellement » et la création de significations nouvelles pour ces formes, le génie artistique trouve sa place. « La nécessité de se confronter au monde formel de valeurs expressives prédéterminées — qu'elles proviennent du passé ou du présent — représente, pour chaque artiste soucieux d'affirmer sa manière propre, la crise décisive [*Krisis*] » (A. Warburg 1992 : 172). À l'époque où Warburg prenait conscience du processus par lequel un artiste assimile ou rejette les « impressions qui affluent vers lui », l'idée de *Mnemosyne* est née.

De ces *séries* que le travail de l'historien fait ressortir, qu'apprend-on finalement ? Certainement quelque chose du fonctionnement intime des formes, des images, et de la manière dont elles traversent notre culture. *Mnemosyne* pose la question du *comment* de la création, en ce sens, il s'agit bien d'un projet critique (au sens de Kant et de Foucault) — c'est-à-dire un projet qui interroge les conditions de possibilité de l'apparition d'un univers formel. Mais l'originalité de Foucault, pour le dire rapidement, c'est qu'il pense la possibilité d'un *a priori* qui soit *historique* ; autrement dit, il considère que les conditions d'apparition de nouveaux champs de savoir empiriques sont elles-mêmes empiriques, inscrites dans l'histoire. *L'a priori* n'est donc pas pour Foucault

une « structure intemporelle » ; ce n'est pas un système de lois qui conditionne d'en haut les événements, on l'obtient — c'est donc qu'il est *a posteriori* — en observant le comment des choses, en observant des régularités dans les pratiques. En conclusion, on posera l'hypothèse qu'avec *Mnemosyne*, il se passe la même chose : on a sous les yeux l'« espace de pensée », ou plutôt les différents « espaces de pensée » qui constituaient les conditions d'apparition du style (de l'inventivité formelle) à la Renaissance. Autrement dit, Warburg travaillerait à nous montrer, de manière synthétique, mais non exhaustive, les impulsions formelles concrètes qui ont pu favoriser le déploiement de l'activité artistique au *Quattrocento*. Le projet de l'*Atlas* pourrait donc apparaître dans toute sa perspective critique : il semble reconstituer visuellement l'*a priori historique* du style renaissant.

### Bibliographie

- G. AGAMBEN (1984), *Aby Warburg e la scienza senza nome*, dans *aut aut* 199/200, p. 51-66.  
 ——— (2008), *Signatura rerum*, Paris.
- H. ARENDT (1972), *Le concept d'histoire : antique et moderne*, tr. par J. Bontemps, dans *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, p. 58-120.
- C. BOLOGNA (2004), *Mnemosyne. Il « Teatro della memoria » di Aby Warburg*, dans *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Turin, p. 277-304.
- G. DELEUZE (2004), *Foucault*, Paris.
- G. DIDI-HUBERMAN (2001), *Aby Warburg et l'archive des intensités*, dans *Études photographiques* 10, p. 144-160.  
 ——— (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris.
- H. FÄRBER (2003), *Une forme qui pense. Notes sur Aby Warburg*, dans *Trafic* 45, p. 104-120.
- M. FOUCAULT (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris.  
 ——— (2001), *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, p. 1004-1024.
- L. FRASCHINI & F. PARACCHINI (2004), *Il prisma Binswanger. Lo psichiatra che amava i filosofi*, Milan.
- C. GINZBURG (1986), *De A. Warburg à E.H. Gombrich. «Notes sur un problème de méthode»*, tr. par C. Paolini, dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, p. 39-96.
- E. GOMBRICH (1970), *Aby Warburg. An intellectual Biography*, Londres.

- W. HOFMANN (1980), *Warburg et sa méthode*, dans *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 3, p. 61-69.
- Cl. IMBERT (2003), *Warburg, de Kant à Boas*, dans *L'homme. Revue française d'anthropologie* 165, p. 11-40.
- P.-A. MICHAUD (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris.
- (2003), *Passage des frontières. Mnemosyne entre histoire de l'art et cinéma*, dans *Trafic* 45, p. 87-96.
- E. PINTO (1990), *Présentation. Aby Warburg : Essais florentins et autres textes*, dans *Essais florentins*, tr. par S. Muller, Paris, p. 9-42.
- K. SIEREK (2003), *Programme de travail*, dans *Trafic* 45, p. 121-127.
- A. WARBURG (1990), *Essais florentins*, tr. par S. Muller, Paris.
- (1992), *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, dans I. BARTA FLIEDL & C. GEISSMAR [éd.], *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzbourg-Vienne, p. 171-173.
- (1994), *Introduction à l'Atlas Mnemosyne*, tr. par P. Rusch, dans *Trafic* 9, p. 38-44.
- (2000), *Der Bilderatlas MNEMOSYNE, Gesammelte Schriften. Band II.1*, Berlin.
- (2001), *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Gesammelte Schriften VII*, Berlin.





Illustration 1. *Mnemosyne Picture Atlas*, Pl. 37, Warburg Institute Archive ©





Illustration 2. *Mnemosyne Picture Atlas*, Pl. 77, Warburg Institute Archive ©

