

**ART CONTEMPORAIN ET HISTOIRE DES ARTS**  
**Anachronismes, références et documents**

Colloque - 9 novembre 2010  
Auditorium Les Champs Libres, Rennes

*Intervention de Philippe-Alain Michaud*



*Larys Frogier :*

Bonjour, je suis très heureux de votre présence et je remercie les intervenants d'avoir accepté notre invitation à ce colloque. Je suis honoré d'accueillir Philippe-Alain Michaud, Conservateur chargé de la collection des films au Musée National d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, historien de l'art et théoricien, commissaire d'expositions. Il a publié de très nombreux ouvrages, dont notamment « Sketches : histoire de l'art, cinéma » en 2006, « Le peuple des images, essai d'anthropologie figurative » en 2002 et en particulier l'ouvrage qui va nous intéresser aujourd'hui « Aby Warburg et l'image en mouvement », qui porte sur ce concept et cette pratique d'anachronisme à travers l'œuvre complexe et dense d'Aby Warburg.

*Philippe-Alain Michaud :*

Je ne parlerai pas directement d'art contemporain, mais cela fait un moment qu'Aby Warburg est devenu une des figures tutélaires de l'art contemporain ; et puis il me paraît difficile de parler d'anachronisme sans ouvrir l'art contemporain à son propre passé. Cela fait un moment qu'en histoire de l'art, la pratique anachronique bénéficie d'une certaine recevabilité - le relativisme en histoire de l'art s'oppose à toute forme d'histoire de l'art qui fonctionne sur une périodicité restreinte. J'en prendrai quelques exemples dans l'histoire de l'art, sinon récente, du moins moderne et qui s'inscrivent tous dans la mouvance warburgienne. Par exemple, en 1947, Panofsky, dans « Early Netherlandish painting » fait une courte description d'un portrait de Maria Portinari dans un « Jugement dernier » conservé au Musée de Gdansk, et il parle de son visage vitrifié et décrit le tableau comme baignant dans une lumière radioactive. On voit donc très bien comment Panofsky parle du tableau, imprégné par la mémoire récente des explosions d'Hiroshima et de Nagasaki. Un autre exemple, en 1961, à Princeton, Cantorovich publie un article intitulé « Gods in uniform » qu'il avait écrit bien antérieurement et dans lequel il s'interroge sur la manière dont les Anciens ont commencé à représenter les dieux non plus dans leur nudité, mais en uniforme. Cet article, en filigrane, garde la mémoire de la remilitarisation de l'Allemagne qui l'avait contraint à l'exil aux Etats-Unis. On voit donc très bien comment se multiplient les formes relativistes dans l'histoire de l'art moderne et contemporaine ; ce n'est d'ailleurs pas une spécificité de l'histoire de l'art puisqu'on

retrouve le même style d'intervention réflexive en philosophie, par exemple dans les textes de Merleau-Ponty, je vous renvoie à « Le visible et l'invisible » ou à « La méditation philosophique », où il parle de son expérience immédiate à la première personne.

Ces effets d'anachronisme ne sont pas la spécificité de la modernité ou de la contemporanéité, on en trouverait une multiplicité d'exemples dans l'histoire de l'art pré-moderne et en particulier dans l'histoire de l'art au moment de sa constitution, c'est-à-dire la Renaissance. Vincenzo Cartari, dans la deuxième édition de son « *Imagini delli Dei de gl'antichi* », publié en 1571, ajoute aux dieux de l'Antiquité qui figuraient dans la première édition, une série de dieux mexicains qu'il introduit à titre comparatiste.

Ce point est important car d'une part le texte de Cartari date de la Renaissance - et probablement le hiéroglyphe même de la Renaissance, c'est l'anachronisme, puisqu'il s'agit de penser la Renaissance comme une résurrection de l'antiquité. D'autre part, la double série de gravures de la deuxième édition de Cartari nous montre comment l'anachronisme est indissociable de quelque chose qu'on pourrait appeler l'anatopie - un déplacement dans le temps qui trouve une sorte de double dans l'effet de déplacement spatial.

C'est exactement comme dans le texte de Cartari que l'anachronisme procède dans le texte warburgien : en effet, l'anachronisme dans l'histoire de l'art warburgienne, devient une forme de méthode, et le voyage est conçu comme une métaphore de l'anamnèse. C'est la leçon qu'il faut retenir du voyage au Nouveau-Mexique et en Arizona qu'il effectue en 1895 et dont il reprend la leçon dans la conférence qu'il donne en 1923. Je ne rentre pas dans les détails, j'en parle très précisément dans mon livre.

Je voudrais montrer comment dans le travail de Warburg se met en place une sorte de protocole anachronique qui passe par la question du voyage et comment la bibliothèque qu'il constitue à l'issue de ce voyage est un véritable laboratoire de l'anachronisme, et comment elle est conçue comme le lieu de Mnemosyne qui est son dernier projet d'histoire de l'art en images, qui fonctionne véritablement, à partir d'un principe d'activation anachronique.

Je voudrais repartir - comme on le fait souvent - de Walter Benjamin dont les relations avec Warburg sont assez troublantes, même s'ils ne se sont jamais rencontrés. « Les passages » de Benjamin, qui est un grand texte de montage constitué à partir de citations sur les passages parisiens au dix-neuvième siècle, n'est évidemment pas sans relation avec le projet de Mnemosyne.

Dans l'alias de ces « Passages » consacré à la théorie de la connaissance, Benjamin s'interroge sur un problème, dit-il, qui concerne le matérialisme historique, et qui est celui du sens de l'histoire. Quand l'histoire se constitue en sens, ou en signification, à ce moment, elle perd sa visibilité ; pour lui, la manière de concilier signification et visibilité en histoire, c'est la méthode du montage. Par ailleurs, il dit que ce montage qui est en fait un travail de désagrégation des énoncés historiques produit non pas une multiplicité d'histoires, mais produit des images. Je cite simplement ce texte de Benjamin en exergue de ce que je voudrais dire sur Warburg, mais gardez-le à l'esprit, car il est très éclairant pour la question qui nous occupe aujourd'hui.

L'objet de Warburg, pendant toute sa vie d'historien de l'art, a été la Renaissance. Il a pensé la Renaissance sous la catégorie du *Nachleben*. Nombre d'historiens de l'art et de théoriciens se sont interrogés sur la signification qu'il convient d'accorder à ce terme de *Nachleben*, c'est-à-dire la survivance ou la renaissance selon les traductions, mais il me semble que l'usage que fait Warburg de ce concept de *Nachleben* s'appuie sur une conception de l'histoire entendue comme répétition, conception dont Nietzsche énonce la formule ainsi, dans « La volonté de puissance » : « Comprendre historiquement, c'est revivre. »

Il y a deux conséquences à cet énoncé. La première, c'est un renversement des relations de la théorie et de la pratique : l'actualisation du passé, si on suit l'énoncé de Nietzsche, précède, voire remplace, l'élucidation des relations que nous entretenons avec ce passé. La deuxième conséquence, c'est une accréditation du concept d'activisme en histoire de l'art. L'activisme, c'est un concept qui vient plutôt de la théorie politique qui désigne la position du *grand homme* qui est capable d'accélérer le cours de l'histoire, qui ne se contente pas de reconnaître les forces à l'œuvre dans l'histoire, mais qui est capable de s'en emparer et de produire une accélération dans le cours de l'histoire. À ce moment, si on accrédite ce concept d'activisme en histoire de l'art, l'historien de l'art - pour paraphraser Marx - ne se contente pas d'interpréter les phénomènes, il les reproduit.

Je vous montre une image : c'est une photo de Warburg au Nouveau-Mexique avec un Indien. J'aime beaucoup cette image qui a une sorte de résonance nietzschéenne et, à mon avis, Warburg n'était pas indifférent à cette connotation.

Cette conception de l'histoire comme répétition ouvre sur le concept de fiction théorique. On croit retrouver le programme de l'histoire de l'art de la Renaissance développé par Warburg dans ce passage de Nietzsche, tiré de « La seconde considération intempestive », je cite : « Tant que le

passé sera représenté comme digne d'être imité et possible à ramener une seconde fois, l'histoire se trouvera en danger de se trouver légèrement déviée, déformée en beau, donc rapprochée de la libre invention poétique. Il y a même des époques qui sont incapables de distinguer entre un passé monumental et une fiction mythique, parce que les mêmes incitations peuvent lui venir de l'un ou de l'autre. » Ce que dit Nietzsche, c'est exactement ça, c'est que penser l'histoire comme répétition, penser l'histoire comme résurrection, comme renaissance, ça amène à transformer l'histoire en une forme de fiction.

Je voudrais maintenant distinguer trois étapes dans la manière dont Warburg construit cette méthodologie de l'anachronisme dont je parlais en introduction.

Première étape :

C'est l'analyse de 1893, premier texte publié de Warburg sur Botticelli dans lequel on voit se mettre en place le dispositif qui donnera à l'histoire de l'art de Warburg son inflexion singulière. L'analyse érudite de l'espace pictural botticellien que Warburg applique notamment à « La naissance de Vénus » et au « Printemps », donc aux tableaux qui sont conservés aux Offices à Florence, permet de distinguer dans l'image une composante théâtrale, un espace intermédiaire entre la vie et l'art, dans lequel se produit la transformation du corps en figure. Ce qui intéresse Warburg dans l'analyse de la peinture, c'est d'analyser toutes les procédures rituelles, symboliques et techniques par lesquelles le passage s'organise de la vie à l'art, ou de la vie à la représentation, et des corps aux figures.

Selon Warburg, Botticelli n'a pas cherché à reproduire le mythe antiquisant de la nymphe en mouvement, mais il a représenté sa représentation. Je cite Warburg, à propos de cette question de représenter la représentation, dans son texte de 1893 : « Si l'on admet que la fête théâtrale offrait à la vue des artistes ces personnages en chair et en os, comme les éléments d'une vie réellement animée de mouvement, alors on est tout près de saisir le processus de création artistique.

On reconnaît ici ce que disait Jacob Burckhardt, une fois de plus infailliblement en avance dans son jugement d'ensemble : « La fête italienne, à son degré supérieur de civilisation, fait véritablement passer de la vie à l'art ». Donc, ce que Warburg décèle derrière la peinture de Botticelli, c'est la fête. Pour lui, Botticelli a représenté non pas des scènes mythologiques, mais des scènes mythologiques déjà mises en scène sur la scène théâtrale ; il y a donc une sorte de feuilletage à l'intérieur de l'espace de la représentation et il n'y a pas de rapport direct de la peinture à l'objet représenté.

Première étape, donc, analyse de la peinture.

Deuxième étape :

Analyse des Intermèzes de 1589, qui ont été montés à Florence pour les noces du grand-duc Ferdinand 1<sup>er</sup> de Toscane et de Christine de Lorraine. Warburg consacre une grande étude à ce mariage princier. Étrangement, le texte n'a pas été traduit en français, mais il est disponible en italien, en anglais et en allemand.

1589, c'est un siècle après Botticelli, mais vous allez voir que le travail sur les Intermèzes n'est pas sans rapport avec ce que Warburg dit de la peinture botticellienne.

En se tournant vers l'analyse des fêtes et des spectacles de Cour, Warburg ne s'éloigne pas de la peinture du Quattrocento à laquelle il s'était consacré jusqu'alors pour des raisons méthodiques ; il cherche au contraire à vérifier cette intuition de Burckhardt selon laquelle les fêtes de la Renaissance, sous leur forme la plus élaborée, constituaient un passage entre la vie et l'art. Il descend donc dans une strate inférieure de l'espace de la représentation : il passe de la peinture à l'espace scénique ou à l'espace théâtral.

Dans toutes les descriptions contemporaines, la série d'Intermèzes qui fut présentée dans le théâtre du Palazzo Pitti construit à cet effet est évoquée comme la partie la plus splendide des fêtes de 1589, au cours desquelles toute la ville de Florence avait été transformée en une sorte de gigantesque théâtre.

Donc, les Intermèzes associaient le théâtre, la musique et la danse, déployaient toutes les ressources des machineries et des éclairages dans la recherche d'un spectacle total, où même le sens de l'odorat se trouvait convoqué, puisque des parfums étaient répandus pendant les spectacles. Cet ensemble de représentations constituant l'un des sommets de la culture maniériste, selon Warburg, serait à l'origine de l'opéra moderne.

Les Intermèzes étaient au nombre de six et représentaient successivement :

- l'Harmonie des sphères célestes,
- la Dispute des Muses et des Piérides,
- le Combat d'Apollon et du serpent Python,
- le Monde des Démons,
- le Chant d'Arion,
- et enfin la Descente d'Apollon et de Dionysos, accompagnés du rythme et de l'harmonie, faisant s'enchaîner, à la faveur des changements de décor à vue, les représentations du ciel, de la terre,

de la mer, des enfers, la nature sauvage et les décors urbains, composant ainsi une représentation générale du cosmos.

Ces spectacles étaient, Warburg insiste là-dessus, une tentative pour faire revivre artificiellement une antiquité fictive, telle que pouvaient l'imaginer les artistes et les poètes dans une combinaison d'illusion spatiale et de reconstitution archéologique, de vraisemblance sensible et de rationalité érudite.

Ce qui fascinait Warburg, c'est que dans les bibliothèques et les musées de Florence, il avait trouvé un nombre invraisemblable de documents qui permettaient de reconstituer au plus près les Intermèdes. Il rassemble donc tous ces documents puis revient au bord de la reconstitution des intermèdes, et il analyse le protocole de constitution d'un objet de représentation.

Au cours du mois de mai 1589, les Intermèdes furent repris plusieurs fois, et Warburg, faisant fond de leur caractère reproductible, cherche à les reconstruire à partir de trois séries de documents :

une description circonstanciée de leur déroulement, rédigée par leur commentateur officiel, Bastiano de' Rossi,

le livre de comptes tenu par l'intendant des spectacles, Emilio de' Cavalieri, qui contient des notes détaillées sur la fabrication des accessoires et des costumes,

et enfin, les dessins préparatoires pour les costumes et les décors laissés par l'ingénieur Bernardo Buontalenti, le constructeur du théâtre du Palazzo Pitti et le maître d'œuvre des spectacles.

Voici un dessin de Bernardo Buontalenti, qui introduira ce que je veux vous dire maintenant. C'est un dessin pour un costume d'un des danseurs des Intermèdes, et vous voyez très bien comment il y a l'ombre portée d'une iconographie indienne. Ce rapport entre indianité et Renaissance est certainement quelque chose qui a frappé Warburg, et à partir duquel il va produire une sorte de superposition, une sorte de montage-collision, même si l'on peut considérer qu'il y a un lien historique entre les premiers retours de la documentation sur le Nouveau Monde, puisque c'est l'époque des grandes découvertes et leur représentation sur la scène du théâtre de la post-Renaissance, sur la scène maniériste.

Je pense que ce qui intéresse Warburg, ce n'est pas du tout ce lien historique, c'est plutôt de produire une sorte de collision entre deux réalités entièrement disparates : c'est-à-dire travailler à la fois sur une forme d'anachronisme et sur une forme d'anatopie.

Troisième étape :

Immédiatement après avoir publié son étude sur les Intermèdes, en 1895, Warburg entreprend un voyage en Amérique, qui répond en miroir aux spectacles florentins. À ce moment, élaborant une fiction théorique sans équivalent dans sa discipline, l'historien de l'art verra resurgir sous une forme réelle, dans les danses rituelles des Indiens Zuni et Hopi qu'il partira observer au Nouveau-Mexique et en Arizona, les fêtes de 1589 qu'il cherchait à reconstruire en historien à partir des documents conservés dans les musées et les archives de Florence.

C'est durant l'hiver 1895-1896, à l'occasion du mariage à New York de son frère cadet Paul avec Nina Loeb, l'héritière de la banque Solomon, qu'Aby fait, via Washington et la Smithsonian Institution, un long périple dans l'Ouest américain. Le mariage de Paul marquait une sorte d'extension de la banque Warburg outre-Atlantique. Warburg était l'aîné de cinq frères et l'héritier d'une énorme banque d'affaires installée à Hambourg. Ce mariage marque donc une sorte d'implantation intercontinentale de la banque Warburg. On a à peu près l'équivalent dans le mariage de Paul avec Nina Loeb, du mariage princier de Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine. À l'intérieur de ce mariage, Warburg parle de son voyage dans l'Ouest américain comme d'un Intermède. On voit très bien comment s'élabore cette fiction théorique : une identification se produit entre l'objet de son étude (la peinture de Botticelli et les Intermèdes de 1589) et son expérience réelle. Il transforme son voyage en Amérique en une sorte d'anamnèse, et son voyage devient une métaphore de l'anamnèse. Il s'enfonce à l'intérieur de l'espace de la Renaissance, et en partant vers l'Ouest américain, il entre à l'intérieur de la réalité historique qu'il étudiait.

Après 1918, il a un épisode psychotique et il est interné dans un asile où il est soigné par le psychanalyste Ludwig Binswanger. En 1923, il demande à Binswanger l'autorisation de prononcer une conférence pour montrer qu'il a recouvré ses facultés mentales, et c'est à ce moment qu'il décide de parler du rituel du serpent et du voyage qu'il avait fait vingt-sept ans plus tôt. Dans les notes préparatoires à cette conférence de 1923, Warburg écrit : « J'éprouvais une telle répugnance envers le vide de la civilisation de l'Est de l'Amérique que j'entrepris de fuir vers les choses réelles et vers le savoir, à l'aventure. En me rendant à Washington pour visiter la Smithsonian Institution, j'y trouvai des pionniers de la recherche sur les indigènes, qui m'ouvrirent les yeux sur les significations universelles de l'Amérique préhistorique et sauvage. », mais il ajoute : « de sorte que je décidai de visiter l'Amérique de l'Ouest aussi bien comme une création moderne que dans ses couches profondes,

hispano-indiennes. » Il n'y a donc pas du tout d'identification de l'identité vernaculaire et de l'originaire dans la position de Warburg.

Le geste du *scholar* partant visiter le pays Hopi n'avait à l'époque rien de surprenant. Les villages indiens du Nouveau-Mexique et de l'Arizona étaient sillonnés par les étudiants et les chercheurs des universités de l'Est. Le voyage dans l'Ouest américain était devenu une sorte de grand tour aux connotations néoromantiques. Mais Warburg devait donner à son voyage une inflexion particulière : il fait du déplacement dans l'espace la reproduction expérimentale d'un déplacement dans le temps, c'est-à-dire le voyage-métaphore de l'anamnèse.

Ce geste théorique n'est pas non plus sans précédent. Warburg avait peut-être à l'esprit le rapprochement esquissé par le philologue et historien des religions Hermann Usener qui, dans son « *Götternamen* », un essai sur la formation des concepts religieux, trace un parallèle entre la culture des indiens Hopi et celle des anciens Grecs.

Mais l'originalité de Warburg est de déplacer cette confrontation de l'Antiquité à la Renaissance florentine, c'est-à-dire de renoncer à l'identification du sauvage et de l'originaire et de reconstruire cette confrontation à partir d'une expérience de terrain.

Dans la bibliothèque de la Smithsonian Institution à Washington, Warburg avait découvert le livre de l'archéologue Gustaf Nordenskiöld, dont cette carte est tirée, sur les habitations dans la falaise de la Mesa Verde, publié à Stockholm en 1893, dont - dit-il - le rapprochement avec un tirage photographique ou une gravure en couleur devait prendre à ses yeux un sens initiatique.

Dans les notes préparatoires pour sa conférence de 1923, il écrit : « Un livre et une image me donnèrent la base scientifique et me firent voir le but de mon voyage. Ce livre que je découvris à la Smithsonian, c'était l'œuvre de Nordenskiöld sur la Mesa Verde, ce territoire au nord-ouest du Colorado où se trouvent les vestiges des énigmatiques *cliff dwellings*. L'objectif romanesque visionnaire qui éveilla mon désir d'aventure, c'était une très mauvaise illustration en couleurs de grand format représentant un Indien debout, devant une faille de rocher dans laquelle était construit un de ces villages. »

Donc, l'événement inaugural du voyage de Warburg a été l'association presque fortuite d'une image et d'un texte, et c'est littéralement en s'enfonçant dans les documents que Warburg est parvenu jusqu'au Mesa du Nouveau-Mexique, comme c'est à partir des documents conservés dans les archives de Florence qu'il cherchait à reconstituer la réalité des *Intermezzi* de 1589.

Je ne peux pas vous montrer d'images de ces *cliff dwellings* ; en revanche, voici l'image de la grotte construite par Bernardo Buontalenti, l'ingénieur des *Intermezzi*, dans les jardins de Boboli à Florence, une sorte de mélange entre habitation et nature, que Warburg probablement, de manière quasi-hallucinatoire, devait retrouver dans les *cliff dwellings* de la Mesa Verde.

On trouve une confirmation de cette identification quasi-hallucinatoire, qui se produit entre le voyage et les *Intermezzi*, dans le fait que le mariage new-yorkais de son frère, qui marquait l'extension financière de la banque Warburg outre-Atlantique est l'équivalent du mariage princier florentin. La date même du voyage, 1895, est l'anagramme de celle des *Intermezzi*, 1589.

C'est ainsi que Warburg parvint, durant l'hiver 1895-1896, sur les ruines de la civilisation Pueblo, c'est-à-dire les Anasazi, qui sont les ancêtres des Pueblo, dans la Mesa Verde, et les découvre telles qu'elles s'étaient offertes au regard de l'archéologue suédois Gustaf Nordenskiöld. De là, par un nouveau glissement, il passe des sites en ruine aux *pueblos* de la plaine du Nouveau-Mexique dans lesquels subsistaient, à proximité des villes, quelques manifestations dégradées de la culture indienne. C'est ainsi que non loin de Santa Fe, dans le village de San Ildefonso, Warburg assiste à la danse de l'antilope dans laquelle il voit des acteurs masqués s'appuyant sur des bâtons défiler en imitant la démarche de leur animal modèle ; un rituel qui devait certainement renvoyer pour lui à la question des métamorphoses, à tout le corpus ovidien qui est repris dans la culture visuelle de la Renaissance.

Peu après avoir assisté à cette danse de l'antilope, Warburg quitte le Nouveau-Mexique, et après avoir séjourné quelques temps en Californie du Nord, il redescend vers l'Arizona et s'arrête en territoire Hopi, dans l'une des dernières réserves de l'espace américain que ne quadrillaient pas encore le rail et le télégraphe.

Dans la Black Mesa, Warburg visite successivement les villages de Huapi et de Oraibi, où il assiste à la danse des récoltes, au cours de laquelle des acteurs masqués, chargés d'une fonction démonique s'adressent aux défunts, assimilés aux nuages et à la pluie, jouant le rôle de médiateurs entre la communauté et les puissances de la nature Voici la danse Kachina photographiée par Warburg ; j'attire votre attention sur les spectateurs qui sont placés sur les toits des maisons. Là encore, cette fonction démonique, d'intermédiaire entre les puissances de la nature et la communauté indienne, permet d'éclairer la scénographie des *Intermezzi* dans lesquels les figurants

installés sur les nuages descendaient du ciel grâce aux machines mises au point par Buontalenti, comme des entités intermédiaires entre le ciel et la terre.

Ici, je vous montre une poupée Kachina que Warburg a rapportée de son voyage américain et qu'il a donnée au Musée ethnographique de Hambourg. Sous l'apparence des poupées Kachina, les danseurs se changent en êtres intermédiaires entre corps et figure... C'était vraiment la question qui occupait Warburg à propos de Botticelli. Il voit des êtres humains se transformer en figures et entrer ainsi dans l'espace de la représentation. C'est cette intuition, directement inspirée de l'aphorisme de Burckhardt sur les fêtes de la Renaissance, que Warburg voit se réaliser au cours de la cérémonie d'Oraibi.

Dans les Intermezzi florentins, Warburg avait perçu la résurrection de l'Antiquité, c'est-à-dire le mécanisme même de la renaissance, ce mécanisme anachronique qui est au cœur de l'institution même de la Renaissance, en même temps qu'il saisissait son caractère entièrement constructible. C'est à reconstruire ce phénomène de Renaissance qu'il va s'exercer tout au long de sa vie de chercheur.

Il avait découvert les pièces de cette construction et les lois de leur assemblage dans les archives de Florence. Au cours du voyage au Nouveau-Mexique, entrepris quelques mois après la parution de son texte consacré aux Intermezzi, Warburg retrouve *in vivo* les phénomènes de comparution qu'il avait observé dans l'histoire des spectacles de Cour, ouvrant ainsi au savoir les voies de la réactivation dans un croisement de proximité et d'étrangeté. À travers le spectacle des danses indigènes auxquelles il assiste dans les villages de la Black Mesa, il voit resurgir sous une forme effective les Intermezzi de 1589 dont il avait cherché à reconstituer la réalité, jusqu'au point où les documents le lui avaient permis.

À son retour en Europe en 1896, Warburg rapporte un ensemble de documents, de notes, d'objets, d'ustensiles et des dizaines de photographies. Il donne le tout au Musée de Hambourg. Il donne trois conférences devant des sociétés d'ethnographie et de photographie à Hambourg et à Berlin avant de revenir brusquement aux études italiennes, semblant se désintéresser définitivement de son expérience américaine. Mais cet épisode laissera dans sa recherche une trace souterraine ineffaçable. L'étude des Intermezzi et le voyage au Nouveau-Mexique constituent ensemble un étrange modèle théorico-fictif qui jette, sur l'analyse de la peinture - à laquelle Warburg reviendra ultérieurement - un double jour anthropologique et formel.

On en retrouve la trace dans l'analyse qu'il consacre en 1902 au cycle de fresques peint par Ghirlandaio à Santa Trinita. Dans l'effigie des personnages représentés en suspension sur les parois, on retrouve le souvenir des kachinas, que les Hopis accrochaient aux murs de leurs maisons.

Le souvenir du voyage intervient encore dans l'organisation de la bibliothèque où se rejouent, sur la scène du savoir, les procédures symboliques que l'historien d'art avait vues à l'œuvre dans les performances rituelles et à travers ces dernières, dans les fêtes florentines.

Enfin, il resurgit dans la constitution de Mnemosyne : les tensions et les anachronismes que Warburg met en scène dans son atlas d'images sont le développement et peut-être la forme la plus achevée de la collision qu'il avait délibérément provoquée entre deux réalités hétérogènes, l'une éloignée dans le temps et l'autre éloignée dans le passé, afin de produire des effets de savoir qui ne procèdent pas de l'identité mais de l'altérité.

Quelle est la signification de l'atlas d'images ? Il a à l'évidence une dimension autobiographique et réflexive. Il récapitule tous les thèmes sur lesquels Warburg avait travaillé durant son existence de chercheur et on voit très bien comment, à l'intérieur même des planches, il ménage des effets d'anachronisme qui vont en s'accéléralant dans les dernières planches, puisqu'il juxtapose par exemple des images du Concordat - c'est-à-dire de l'alliance entre Mussolini et le Pape - avec les représentations de la confusion du pouvoir divin et du pouvoir séculier dans la tradition occidentale. Il se met à penser l'histoire comme un système de résurgence. Donc, dimension autobiographique et réflexive, qui fait sans cesse appel à des éléments tirés de l'expérience immédiate de Warburg, récapitulant tous les thèmes sur lesquels Warburg avait travaillé durant son existence de chercheur, des fêtes de Cour à la représentation de la Nymphé en mouvement, de l'histoire du Ciel à la représentation des forces de la nature.

Si l'épisode indien reste étrangement absent des planches, c'est que les planches sont en tant que telles la trace de l'épisode indien, dans leur dispositif discontinu qui rappelle d'ailleurs les peintures de sable des Indiens Hopi, mais aussi dans la fonction et la puissance mimétique accordées aux images. Maintenant, quelle est la nature de Mnemosyne ?

Sa constitution est tributaire de la naissance des premières agences de photographie à travers lesquelles circulent les reproductions d'œuvres d'art, à la fin du dix-neuvième siècle. Ces premières agences vont substituer la photographie à la gravure dans la circulation des œuvres. Cela correspond aussi à un travail d'inventaire systématique des œuvres. Mnemosyne est entièrement constitué de

reproductions d'œuvres d'art et donc s'inscrit absolument dans la culture de la reproductibilité décrite par Benjamin, mais il s'inscrit aussi dans la continuité des Musées de papier qui se sont multipliés à partir de la renaissance et dont le plus célèbre reste sans doute le Museo Cartaceo de Cassiano dal Pozzo.

Il y a en ce moment à Paris une exposition fascinante consacrée à ces musées de papier, au Musée du Louvre, et dont le catalogue est remarquable. Vous y verrez très bien une sorte d'archéologie de Mnemosyne.

Le matériau photographique employé dans Mnemosyne constitue un équivalent général qui permet de rendre commensurable l'ensemble des matériaux visuels employés : bas-reliefs, sculptures, peintures, gravures sont ramenés à cet équivalent général que constitue la photographie et à ce moment on peut commencer l'opération du montage, à partir d'un matériau homogène.

Warburg a eu évidemment les moyens de collectionner les œuvres, mais il n'a conservé que des reproductions. L'usage de la photographie traduit le refus du fétichisme de l'original. Il correspond en fait à une entreprise concertée de dévalorisation radicale du matériau visuel. Il s'agit de traiter les œuvres comme des documents, même si un nouveau type d'enchantement naît *in fine* de leur manipulation et de leur distribution.

Que permet la photographie ? Elle permet d'accéder à des détails d'œuvres d'art, soustraits au regard à cause de hauteur par exemple ou de l'absence de lumière. Elle fournit les éléments syntaxiques d'un discours silencieux et permet le rapprochement d'œuvres éloignées, la juxtaposition de détails et de plans d'ensemble, c'est-à-dire des effets de montage.

Il convient enfin de s'interroger sur le statut du fond noir des planches sur lesquelles les photographies sont posées en constellation. À ce propos, Warburg a employé l'expression très moderne d' « iconologie des intervalles ». Il s'agit de construire des relations intensives entre les images correspondant analogiquement aux distances qui séparent ce qu'elles représentent. L'espace de pensée, le Denkraum que constitue la bibliothèque, est un espace de projection, et les planches de Mnemosyne sont des installations. Mnemosyne est un cosmos d'images, comme la bibliothèque est un cosmos de textes, un cosmos dans lequel le savoir ne tend plus à interpréter le passé, mais à le reproduire, pour reprendre la remarque de Nietzsche. Un univers d'images dans lequel le chercheur se tient comme l'Indien, se tient au sein de la nature, un univers dont il a appris à percevoir les forces, qu'il sait solliciter, et dont il sait organiser les effets.

Dans la « seconde intempestive », au troisième paragraphe, Nietzsche dresse un portrait de l'historien, je le cite : « Il doit avoir le don de pénétrer par le sentiment dans l'épaisseur du temps, et d'en tirer un pressentiment de l'avenir, de retrouver des traces presque effacées, une façon instinctive de déchiffrer le passé, si illisible qu'en semble le manuscrit, l'intelligence rapide des palimpsestes, voire des polypsestes, tels sont ses dons et ses vertus. » Il décrit le chercheur comme un chasseur, en fait. Je pense que Mnemosyne dans une certaine mesure remplit ce programme nietzschéen décrivant l'histoire non pas même comme un palimpseste, mais comme un polypseste.