

Philippe Despoix, *K.B.W. La bibliothèque Warburg, laboratoire de pensée intermédiaire*

Dijon, Les Presses du réel, 2023,
392 pages, 145 illustrations, 28 euros

En se situant au-delà de l'histoire de l'art et de l'esthétique, Aby Warburg est reconnu pour avoir créé une discipline mais aussi un langage à même de décrire et de pénétrer les œuvres de l'art qui peuplent notre culture depuis l'Antiquité, en quête des empreintes pathétiques dont elles sont chargées, en concentrant sa recherche sur la dimension mnésique et anachronique des images. Avec l'instauration de sa bibliothèque et de sa photothèque, selon Philippe Despoix, « Aby Warburg visait à une anthropologie de la transmission visuelle construite en images et pensée à travers elles » (p. 8). Selon l'hypothèse centrale qui articule son dernier ouvrage, les concepts spécifiques que Warburg a développés « n'obéissent pas à une logique purement discursive, mais s'appuient sur des techniques de visualisations que l'on peut qualifier d'opérateurs intermédiaires » (p. 8). Pour être en mesure de les réactiver et comprendre précisément ce qui a été accompli au sein de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) à Hambourg dans les années 1920, il est nécessaire de renouer avec les pratiques qui se sont opérées alors autour des dispositifs mobilisés par les membres de la bibliothèque.

L'ouvrage de Despoix permet d'emprunter au moins deux frayages, un premier par le corps du texte, un second au travers des notes de bas de page, tant celles-ci recèlent de détails et de références. Sa publication précédente, *Fragments sur Aby Warburg*¹, présentait de nombreux documents rédigés par Gertrud Bing, l'une des plus proches collaboratrices de l'historien de l'art et de la culture, apportant un nouveau témoignage autour de l'histoire désormais mythique de la KBW et du Warburg Institute de Londres. Ce nouvel opus minutieusement étayé met en partage de nouvelles recherches pour le champ des études warburgiennes, dégageant parfois même des traverses tout à fait inédites. À partir d'une impressionnante fouille archivistique, qu'il s'agisse de sources photographiques, diagrammatiques, cartographiques mais aussi textuelles, Despoix nous permet de concevoir très clairement comment les travaux initiés par Warburg peuvent être plus précisément saisis au travers de l'instauration de sa fameuse bibliothèque,

de sa photothèque, mais aussi de ses pratiques de conférences, projections et expositions.

Les nombreuses propositions qui jalonnent l'ouvrage redispent les cartes autour du legs warburgien, qui ne peut effectivement se comprendre si on ne recourt qu'à ses écrits, puisque « la douzaine d'études spécialisées que Warburg a publiées autour de la "vie posthume" (*Nachleben*) » (p. 8) de la figuration antique ne couvre en fait qu'un pan minime des travaux qui se sont principalement déployés de manière collective par l'archivage, la reproduction, la cartographie, la projection et l'exposition de séries d'images au sein « du laboratoire d'histoire visuelle dirigé conjointement avec Fritz Saxl et Gertrud Bing, qui a trouvé son apogée dans la KBW des années 1920 à Hambourg » (p. 8).

Ainsi, nous sommes entraînés à reparcourir la quête des images et des empreintes pathétiques que Warburg a amorcée en choisissant comme premier point d'ancrage la traversée américaine en pays zuñi et hopi de 1896. Désigner ce voyage comme initiatique et comme un moment charnière, où Warburg a redécouvert notamment « la puissance spécifique du simulacre païen » (p. 28), aide à percevoir clairement l'inflexion de son projet scientifique, qui passe d'une *Kunstwissenschaft* à une *Kulturwissenschaft*. La fameuse *Ninfa* apparaît plus distinctement comme l'incarnation d'une migration anachronique au travers de ses vies posthumes. Elle ne traverse plus uniquement les sarcophages de l'Antiquité, les peintures de la Renaissance italienne, puisqu'elle se relève dans l'ici et le maintenant d'alors au travers du médium photographique. On perçoit d'autant mieux que le fameux concept de *Pathosformel* a été en gestation depuis ce moment volé par Warburg d'une femme « probablement walpi » (p. 27) s'enfuyant face à son appareil photographique. L'image peut paraître ratée mais pour qui sait y voir mieux et y regarder de plus près, *Ninfa* est bien au cœur de la Mesa Verde en Arizona.

Le tempo est donné pour saisir la cohérence des nouvelles hypothèses qui rythment l'ouvrage au gré de huit chapitres construits autour de six temporalités bien déterminées. Une démonstration fructueuse de ce que suppose de travailler à partir des images, que Warburg n'a eu de cesse d'interroger, est ici mise en partage. À travers sept jalons ingénieusement ordonnés selon une forme théorique donc processuelle, si l'on convient de renouer avec l'étymologie du terme, qui s'articulent toujours entre images et mots, nous reprenons le long et passionnant parcours warburgien depuis la conception jusqu'à la constitution et à l'institutionnalisation de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Si l'on conçoit ce qu'implique de « re-produire les empreintes de pathos », de « dénommer une bibliothèque »,

de « cartographier et mettre en série », de « projeter », de « construire des espaces de voisinage », d'« exposer des séries d'images » (d'après les intitulés des chapitres), le projet qu'enchaîne *Mnemosyne* retrouve tout son sens et les forces originaires qui le traversent aussi. Les concepts caractéristiques de *Pathosformel*, *Nachleben*, *Bilderfahrzeug*, *Wanderstrasse* deviennent effectivement opérants si l'on comprend l'importance de penser mais aussi de travailler par et avec les images qui peuplent notre culture depuis des temps reculés. Les remettre en acte, non pas uniquement à partir des textes mais à l'aide des dispositifs que Warburg a mobilisés, resémanse très précisément les aphorismes warburgiens, qui, de surcroît, se réactivent.

Le travail de schématisation que Despoix présente tout au long de son ouvrage, en partageant des diagrammes, de la bibliothèque, de la photothèque, mais aussi en produisant des tableaux analytiques de certaines expositions, lui permet de développer de nouvelles analyses. Le *Bilderatlas Mnemosyne* est sans doute le dispositif le plus singulier qui nous a été laissé en partage et qui rend manifeste ce travail. Pour autant, l'important dédale qui se déploie au sein de ces constellations de reproductions photographiques ne constitue que l'un des axes des travaux warburgiens et ne témoigne pas de la genèse de cette pratique. Il n'est que l'aboutissement d'un long processus de plus de vingt ans qui comprenait également l'organisation de conférences-projections, la constitution – avec la bibliothèque – d'une riche photothèque, le dessin de cartes et de diagrammes, le montage de panneaux sur des thèmes spécifiques et l'installation d'expositions, notamment dans la salle ovale de la KBW.

Au travers de sa procession, Despoix fait parler certains silences, du moins pour l'historiographie en langue française, en retrouvant les traces des échanges plus enfouis, pour notamment restituer les voix de chercheurs qui se sont regroupés autour de la figure de Warburg. Il est tentant de proposer qu'en opérant ainsi, il s'agit peut-être de rendre hommage à la pratique archivistique chère à Warburg², pour réincarner certains échanges et affinités scientifiques déterminants et circonscrire la portée du projet warburgien en retrouvant la polyphonie de ces échanges. Nous souscrivons que pour saisir véritablement la portée des recherches de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, on ne peut isoler la figure de Warburg des autres membres de l'institut qui y ont pleinement participé dès son instauration. Si l'on considère le nombre important d'intellectuels – Gertrud Bing, Ernst Cassirer, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Edgar Wind, pour ne citer que les plus emblématiques – qui se sont

réunis autour de la KBW à Hambourg à partir de 1920, Vienne et Francfort n'ont pas été les seules villes à faire école, il faut également compter avec Hambourg.

Pour distinguer ce groupe, Despoix nous aide à concevoir comment Warburg et son cercle sont parvenus « à brouiller les frontières entre histoire de l'art, histoire culturelle et anthropologie religieuse » (p. 30), mais aussi à considérer la convergence du projet de la KBW à la série des études de sociologie religieuse comparée de Max Weber pour en saisir l'ancrage épistémologique. Puisque le sociologue « a été l'un des rares savants en vue à insérer son projet scientifique dans le cadre affirmé des *Kulturwissenschaften* – des "sciences de la culture" –, il s'efforçait en effet de différencier les nouvelles sciences de la société des disciplines humanistes dont le référent traditionnel était les "sciences de l'esprit", les *Geisteswissenschaften* au sens de Wilhelm Dilthey » (p. 73).

Selon l'une des hypothèses fortes de cette recherche, pour mieux définir le projet de *Kulturwissenschaft*, Warburg a su s'inspirer dès 1907 des travaux et de certains concepts livrés par le sociologue allemand dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*³, qui devait inaugurer la série des études de sociologie religieuse comparée de Weber. Toujours par la voie des archives, en prenant pour témoignages l'ouvrage annoté de Weber par Warburg, les notes de son journal et la correspondance avec son épouse de confession protestante, Mary Hertz, avec « laquelle il partageait régulièrement ses questionnements intellectuels » (p. 61), on conçoit que les deux chercheurs allemands ont alors partagé « une affinité commune » (p. 66). Selon Despoix, une des polarités, et non des moindres, autour de la divinité Fortuna qui a suscité l'attention de Warburg trouve un écho et « dérive clairement de *L'Éthique protestante* » (p. 63) de Weber. La lecture des écrits du sociologue lui a permis « d'identifier l'affinité de sa propre question de recherche avec celle du destin de l'homme moderne, mais l'adjectif « *kulturwissenschaftlich* », qui spécifiait la dénomination de la bibliothèque, était à la fois garant de sa dimension de collecte empirique et de l'approche radicalement interdisciplinaire qu'elle visait » (p. 77).

Ce nouvel ancrage épistémologique nous déporte naturellement vers les confins de l'astrologie, objet de recherche qui est devenu central pour Warburg et lui a permis de mettre en œuvre son approche interdisciplinaire, dont il a partagé ses explorations par le biais de conférences à partir de 1908. On découvre que, pour témoigner de « la vie posthume des anciens dieux destitués de leur culte qui relevait d'une longue pérégrination dont il s'agissait de retrouver empiriquement les traces pour les ordonner et en comprendre les effets » (p. 88), Warburg et son épouse ont alors

Hambourg, Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg, salle elliptique, vue de 1927.



imaginé et dessiné ensemble des cartes historiques, pour reconstituer le parcours oriental et arabe des représentations antiques. Les *Wanderkarten* (cartes de migration) rendent compte de la migration des images de la *Sphaera Barbarica*, dont les survivances persistent sur les fameuses fresques astrologiques du Palazzo Schifanoia à Ferrare. L'exhumation de ces matériaux inédits permet de saisir en quoi « la construction de "cartes de migration" historiques a sous-tendu le projet de visualisation synoptique des voies de transfert des représentations de l'Antiquité païenne ; et pourquoi les techniques de reproduction ont été au cœur de l'enquête warburgienne pour suivre ce procès sur la longue durée » (p. 90).

Les analyses rigoureuses qui jalonnent le livre ouvrent un espace de pensée stimulant pour concevoir ce qu'apporte de suivre la voie des images et dépasser de nombreuses impasses autour du projet warburgien. Le chapitre central, dévolu à la conférence du rituel du serpent, donnée le 21 avril 1923 à Kreuzlingen et sans doute la plus commentée, est en ce sens exemplaire. En construisant son analyse à partir des sources primaires prélevées dans l'important fonds d'archives du Warburg Institute de Londres, l'historien propose une fiction différente autour de cette « mythique » (p. 133) conférence. En suivant la voie des images, c'est-à-dire en reconstituant non pas le texte que Warburg aurait pu prononcer, mais en retrouvant les diapositives originales ainsi que l'ordre dans lequel elles ont été projetées ce soir-là, il devient possible de rendre

un peu moins invraisemblable et paradoxale ladite conférence. Il en ressort que celle-ci consistait bien plutôt en un processus de remémoration, d'un homme encore fourbu par la psychose qui l'ébranla dès la fin de la Première Guerre mondiale et par les quantités importantes d'opiacés qui lui furent administrées pour tenter de l'en délivrer. Ce travail de remontage révèle sous un prisme différent pourquoi l'anamnèse qui s'est opérée alors est intimement liée au vaste projet *Mnemosyne* et de son atlas, que Warburg poursuivit à sa sortie de l'ancre de Kreuzlingen.

/ Sabine Guermouche, ingénieure d'études, doctorante à l'École des hautes études en science sociales (Cehta), chercheuse associée à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine

Notes

- 1 Gertrud Bing, *Fragments sur Aby Warburg*, éd. par Philippe Despoix et Martin Tremli, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2020.
- 2 « Les voix des défunts retentissent encore dans des centaines de documents d'archives déchiffrés, et dans des milieux d'autres qui ne le sont pas encore ; la pitié de l'historien peut restituer le timbre de ces voix inaudibles ; s'il ne recule pas devant l'effort de reconstituer le lien naturel entre la parole et l'image. » Aby Warburg, « L'art du portrait », dans *Essais florentins*, trad. par Sibylle Müller, Paris, Hazan, 2015, p. 106.
- 3 Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. par Isabelle Kalinowski, Paris, Flammarion, 2017.