

CARLO GINZBURG

images politiques

Peur révérence terreur
Les Presses du réel

■ « Les procédés visuels inventés par les peintres hellénistiques s'adaptèrent à merveille à la vie du 20^e siècle et à ses interrogations. » Le vertige d'une telle formulation donne le ton des quatre essais d'iconographie politique publiés par l'historien Carlo Ginzburg entre 2001 et 2009, traduits et recueillis ici. Des essais qui, comme souvent chez l'auteur du *Fil et les traces*, sont des études de cas portant sur des objets a priori hétérogènes mais pouvant former une série. En l'occurrence : le frontispice de la première édition du *Léviathan* de Hobbes (1651), le *Marat* de David (1793), une affiche britannique appelant à s'engager (1914) et le *Guernica* de Picasso (1937). Partisan de l'interdisciplinarité, Ginzburg associe philosophie politique et histoire de l'art, herméneutique et iconologie. Par souci de distance, il replace ses objets d'étude dans la longue durée.

Nouvelle preuve de l'actualité d'Aby Warburg, sa notion de *Pathosformeln* est au cœur des réflexions méthodologiques de Ginzburg qui avait publié dès 1966 un essai sur Warburg et ses disciples (repris dans *Mythes, emblèmes, traces*). Les *Pathosformeln*, « formules d'émotion » inscrites dans des gestes, permettent selon Ginzburg de « mettre au jour les racines antiques des images modernes, ainsi que la manière dont ces racines ont été réélaborées » ; jusqu'à l'« inversion énergétique » (Warburg), quand une formule antique est reprise à la Renaissance pour exprimer un sentiment opposé. Mais Ginzburg entend dépasser la question des passages de l'Antiquité à la Renaissance, objet des recherches de Warburg, pour généraliser cet « instrument analytique » et inscrire nos quatre images politiques dans des généalogies, ou « trajectoires historiques », parfois paradoxales.

À cet égard, du strict point de vue de l'histoire de l'art, qui nous intéresse ici mais qui n'épuise pas la richesse de ces textes, l'essai consacré à Hobbes est assez frustrant. Moins à cause de son objet qu'en raison du traitement trop rapide que Ginzburg en fait, préférant mettre l'accent sur des analyses lexicales. Ces dernières ont néanmoins l'intérêt de distinguer des notions autour de la peur



« Lord Kitchener wants you », affiche, 1914 (Ph. DR)

que l'on retrouvera dans les autres textes. De fait, c'est cet essai sur Hobbes, « Peur révérence terreur », qui donne son titre au recueil.

LE PARADOXE DE GUERNICA

Chacune à sa manière, *Marat* et *Guernica* sont des images de terreur. Ce sont aussi des chefs-d'œuvre qui ont suscité d'abondants commentaires, dont Ginzburg fait un large usage, mais qui le laissent visiblement sur sa faim. S'il s'attaque aux sources du *Marat*, c'est pour comprendre pourquoi « ce tableau parle une langue classique, mais avec un accent chrétien ». La poursuite de la généalogie du *Marat* l'aurait sans doute conduit à *la Femme au stylet* (1931) et au *Meurtre* (1934) de Picasso qui, tout deux, reconfigurent le tableau de David. Il aurait alors constaté, après la reprise d'une iconographie chrétienne au service de la Révolution, l'adaptation de l'iconographie politique au domaine de l'intime. Ginzburg a conscience de cette polarité qui

est encore à l'œuvre dans *Guernica*, comme de la tension entre antiquité et modernité résumée par le voisinage anachronique d'une épée et d'une ampoule électrique. Mais l'intérêt de l'essai sur *Guernica* réside sans doute dans l'hypothèse d'une proximité entre Picasso et Bataille qui, bien connue et documentée au début des années 1930, n'est plus que conjecture en 1937. Parmi d'autres indices, *Guernica* semble marqué par une chronique de Bataille qui, évoquant la pièce *Numance* de Cervantès, estime que la seule réponse au fascisme est une « communauté de cœur ». Le texte est publié dans *Acéphale* en juillet 1937, soit après la finalisation du tableau. Bataille aurait ainsi pu avoir exprimé de vive voix ses idées à Picasso. Elles pourraient, selon Ginzburg, éclairer « le paradoxe de *Guernica*, ce tableau anti-fasciste par excellence dont l'ennemi fasciste est absent et qui laisse la place à une communauté d'hommes et d'animaux unis par la tragédie et la mort ».

Hypothèse séduisante mais pas aussi stimulante que l'étude de cette affiche figurant Lord Kitchener, secrétaire d'État aux armées, incitant les Anglais à s'engager. La matière est vierge et permet à Ginzburg de développer, jusqu'à ses limites, sa méthode dérivée de Warburg. Pour rendre compte de l'efficacité de cette image, il convoque les traités de Plin et de Nicolas de Cues, *1984* de George Orwell, des figures de Christ bénissant et d'archers visant, la *Vocation de saint Matthieu* de Caravage, la naissance du cinéma, la publicité et la propagande des débuts du 20^e siècle. Ginzburg reconnaît néanmoins que l'absence de jalon entre Caravage et notre affiche fragilise sa démonstration. Mais c'est sans doute aussi pour lui une manière de reposer, au regard de Warburg, la question essentielle à ses yeux des rapports entre morphologie et histoire. Quand une perspective historique implique des « intermédiaires culturels », ou relais, une approche morphologique renvoie aux « engrammes » qui, selon Warburg, « survivent dans la mémoire comme patrimoine héréditaire, et servent de modèle aux contours que crée la main de l'artiste ». ■

Étienne Hatt