

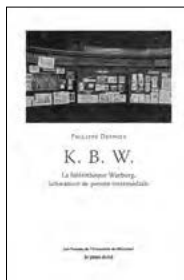
UNE HISTOIRE DE L'ART PAR L'IMAGE. ABY WARBURG ET LA K. B. W.

■ Essai

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

PHILIPPE DESPOIX

Presses du réel, 2023/
Presses de l'Université de
Montréal, 2024, 392 p.



L'historien de l'art allemand Aby Warburg (1866-1929) fait depuis une vingtaine d'années l'objet d'une attention soutenue dans le monde universitaire. Le monde artistique n'est pas en reste puisque des romancier·ères se sont récemment attardé·es sur certains épisodes marquants de sa vie comme son voyage chez les Hopi du Nouveau-Mexique en 1896, ou encore son internement dans la clinique psychiatrique de Kreuzlingen dirigée par Ludwig Binswanger¹. Face à cet engouement éditorial, on est en droit de s'interroger sur la pertinence d'un nouvel opus consacré à la vie et à l'œuvre de l'historien de l'art hambourgeois. Le dernier ouvrage de Philippe Despoix fait voler en éclat nos doutes en offrant une vision profondément renouvelée du savant allemand, fondée sur

une connaissance extrêmement précise du contexte intellectuel dans lequel il a évolué et des conditions et outils de travail qui ont été les siens. Si l'intérêt de ce livre repose avant tout sur la rigueur de la démarche mise en œuvre par l'auteur et sur l'érudition qui la sous-tend, il tient également à l'originalité de son hypothèse, qui consiste à affirmer que l'œuvre de Warburg est inextricablement liée aux modalités de fonctionnement de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (K.B.W.), la bibliothèque qu'il a fondée à Hambourg au début du xx^e siècle et qui est étudiée ici en tant que «laboratoire intermédiaire».

« Der liebe Gott steckt im Detail »

La fameuse formule que Warburg aimait répéter, «le bon Dieu se cache dans les détails», et dont certain·es lui attribuent la paternité, s'applique particulièrement bien à la démarche de chercheur de Philippe Despoix. Son essai se distingue des autres travaux de référence sur Warburg, qui ont l'inconvénient d'être soit trop partiels – on pense à la biographie intellectuelle d'Ernst Gombrich de 1970, décrivant un Warburg perdu dans le labyrinthe de ses obsessions –, soit trop personnels comme l'ouvrage-somme de Georges Didi-Huberman de 2002, *L'image survivante*, qui tire Warburg

Cette connaissance approfondie de l'œuvre originale allemande et du contexte intellectuel dans lequel elle s'est développée font en sorte que Despoix éclaire les trous noirs de la réception francophone de Warburg.

du côté de Freud et fait du *Nachleben* un « inconscient du temps ». Le livre de Despoix, affirmant modestement dans son introduction vouloir « démythologiser quelque peu la figure de Warburg », se démarque par la minutie et le désintéressement avec lesquels le chercheur mène l'enquête pour éclaircir la complexité de la conception warburgienne des images. Il est important de mentionner que Philippe Despoix est un germaniste confirmé qui, avant de devenir professeur de littérature comparée à l'Université de Montréal, a enseigné plusieurs années dans différentes universités allemandes. Cette maîtrise de la langue lui ouvre l'accès aux *Gesammelte Schriften*, dont seulement quelques textes sont traduits en français, mais également au fonds d'archives du Warburg Institute (à Londres depuis 1933), dont une grande partie reste encore à publier. Elle lui permet également de proposer une nouvelle traduction de certains des concepts clés de l'œuvre de Warburg, à commencer par celui de *Nachleben*, qu'il ne traduit pas par « survivance », comme il est de coutume, mais par « vie posthume », terme beaucoup plus proche de l'allemand qui met l'accent sur l'aspect mortel des éléments culturels, plus que sur la survie fantomatique. Quant à l'« *Ikonomie des Zwischenraums* », que Warburg utilise en 1929 pour décrire la démarche mise en œuvre dans son atlas *Mnemosyne* (1927-1929), elle devient ici « iconologie de l'espace intermédiaire » (et non pas « iconologie des intervalles ») afin de mieux faire ressortir la dimension médiale dans la transmission des « formules du pathos » (*Pathosformeln*) qui imprègnent les images. Ces nouvelles traductions, qui sont toutes justifiées en détail, ont pour objectif de rendre justice à la profondeur conceptuelle de la pensée de Warburg, lui qui affirmait se sentir « pareil à un sapin de Noël dépouillé de ses décorations » lorsqu'on le traduisait vers l'anglais.

En fin connaisseur du contexte intellectuel allemand du début du xx^e siècle, Despoix retrace également la généalogie de certains concepts centraux comme celui de *Kulturwissenschaft*, qui donne son nom à la bibliothèque de Hambourg. Sur une dizaine de pages, il rappelle que cette « science de la culture » découle à la fois de l'anthropologie des religions d'Hermann Usener, dont Warburg avait suivi l'enseignement à Bonn, et de la *Kulturgeschichte* de l'historien suisse Jacob Burckhardt, vu par le fondateur de la K. B. W. comme le pionnier de l'étude de la civilisation de la Renaissance. Mais Despoix met en évidence une troisième

influence, beaucoup moins connue, mais néanmoins décisive : celle de Max Weber, qui présentait également la toute nouvelle discipline sociologique comme une *Kulturwissenschaft*. L'auteur nous apprend que l'ouvrage séminal de Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904), avait passionné Warburg, qui lui avait envoyé en retour son étude de 1907 sur les dernières volontés du banquier florentin Francesco Sassetti. Cette connaissance approfondie de l'œuvre originale allemande et du contexte intellectuel dans lequel elle s'est développée font en sorte que Despoix éclaire les trous noirs de la réception francophone de Warburg. Par exemple, le chapitre intitulé « Cartographier et mettre en série³ » est entièrement consacré au cours d'été de 1913, inédit en français, que Warburg donna à Hambourg avec le grand historien de l'astrologie Franz Boll, auteur de *Sphaera* (1903), un ouvrage qui jouera un rôle très important dans ce que Warburg appellera la « migration des images » (*Bilderwanderung*). Despoix fait la démonstration que cette école d'été consacrée au transfert des symboles astrologiques hellénistiques entre l'Orient et l'Occident est un maillon essentiel qui unit deux des études les plus importantes de Warburg : la fameuse conférence de 1912 sur les fresques du Palazzo Schifanoia qui donne le coup d'envoi de l'interprétation iconologique, et le texte sur la divination à l'époque de Luther (1920) dont l'interprétation de la gravure de Dürer *Melencolia I* (1514) encouragera Erwin Panofsky et Fritz Saxl, auxquels se joindra ensuite Raymond Klibansky, à se lancer dans l'écriture du monumental *Saturn and Melancholy* (1964).

La K. B. W., laboratoire intermédial

L'intérêt de ce livre vient en outre de l'angle d'approche choisi par son auteur : l'intermédialité. Celle-ci suppose que l'histoire de l'art n'est pas seulement une « discipline

humaniste » (Panofsky), marquée par la prédominance de l'écrit sur l'image, mais qu'elle se trouve à la croisée de différentes disciplines, techniques et médias avec lesquels elle interagit. C'est ce qu'avait déjà mis en évidence Philippe-Alain Michaud dans son livre de 1998, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, qui faisait dialoguer les formules pathétiques de Warburg avec le cinéma des premiers temps. Despoix va beaucoup plus loin dans cette démarche en montrant que l'élaboration de l'histoire warburgienne est liée à différents gestes techniques d'enregistrement, d'élaboration et de diffusion des images, gestes eux-mêmes indissociables des dispositifs de visualisation mis en place au sein de la K. B. W.². Cette dernière n'est plus simplement présentée comme un lieu favorisant les collaborations intellectuelles, mais comme une véritable « machine à penser », selon les termes de Carlo Ginzburg reproduits en exergue du livre, apte à favoriser la mise en relation diachronique et synchronique des productions visuelles.

Si l'image du laboratoire vient de Warburg lui-même, qui l'avait utilisée dans un exposé de 1927³, l'adjectif « intermédial » met l'accent sur le fait que la K. B. W. a été conçue tout autant comme une photothèque que comme une bibliothèque. Cette *Bildersammlung* qui contenait plus de vingt-cinq mille reproductions en 1929 fut, selon Despoix, « la clé de voûte intermédiaire » de la K. B. W. C'est dans cette bibliothèque-photothèque, dotée des équipements les plus modernes de l'époque (téléphones, pneumatiques, ascenseurs...) et offrant une grande variété de dispositifs de visualisations (projection, exposition, sériation), que sera remise en question l'hégémonie du mot sur l'image au sein de l'histoire de l'art. Despoix insiste cependant sur le fait que les « concepts-dispositifs », coproduits par la machine à penser que fut la K. B. W., n'apparaissent pas seulement à la fin de la vie de Warburg avec son projet d'atlas *Mnemosyne*,

exemple typique d'une histoire de l'art sans texte. Ceux-ci étaient déjà à l'œuvre dès la conférence de 1905 sur «Dürer et l'Antiquité italienne», dont seul un très bref résumé nous est resté, et qui était tout entière construite autour de la projection d'images, accompagnée d'un portfolio distribué au public, et précédée d'une exposition rassemblant des œuvres et des documents empruntés à la *Kunsthalle* de Hambourg. Le concept de formule du pathos (*Pathosformel*), que Warburg utilisera pour la première fois dans cette conférence, est donc un de ces concepts-dispositifs, en ce sens qu'il est indissociable des procédés de visualisation (exposition, projection, portfolio) qui lui donnèrent naissance.

Cette lecture intermédiaire de la K.B.W. est particulièrement convaincante, car Despoix connaît parfaitement l'histoire et le fonctionnement de cette institution. Il est en effet devenu au cours des années un des meilleurs spécialistes de «la communauté de travail» (*Arbeitsgemeinschaft*) qui se forma au sein de la K.B.W., de Raymond Klibansky⁴ qui rejoignit la bibliothèque en 1926 (année officielle de son ouverture en tant que K.B.W.) à Gertrud Bing⁵ qui fut, avec Fritz Saxl, l'une des plus proches collaboratrices de Warburg. Ajoutons enfin que Despoix a réédité en 2019, avec Georges Leroux, *Saturn and Melancholy*, ouvrage qui peut être vu comme une des plus belles réalisations de la K.B.W.

Une anthropologie visuelle

Autre exemple édifiant de pensée par l'image: la célèbre conférence de Warburg sur le rituel du serpent relatant son voyage en pays hopi, alors qu'il était interné dans la clinique de Kreuzlingen en Suisse. On pensait avoir tout lu sur cette conférence de 1923, son premier texte à avoir été traduit en anglais en 1939, et que l'on retrouve aujourd'hui dans toutes les anthologies d'histoire de l'art.

Or, en s'appuyant sur la liste et la place des diapositives mentionnées dans le tapuscrit conservé aux archives de la K.B.W., et sur les témoignages d'invités extérieurs à la clinique, Despoix montre que Warburg n'a absolument pas lu le texte de sa conférence; au contraire, il s'en est détaché pour commenter librement la cinquantaine de diapositives, dont seules quelques-unes sont reproduites dans les versions imprimées de la conférence⁶. Despoix insiste sur l'aspect performatif de cette «conférence-projection» entièrement construite autour des images – dont la plus grande partie était constituée de photographies que Warburg avait lui-même prises au cours de son voyage –, et qui, selon toute vraisemblance, était très différente du texte écrit que l'on connaît. En ce sens, conclut-il, Warburg nous propose bien une «anthropologie visuelle» pour laquelle l'image est le matériau heuristique par excellence. Cette anthropologie *par* le visuel renvoie au sens technique du terme – c'est-à-dire à une anthropologie telle que la pratiquèrent un Jean Rouch ou une Margaret Mead, qui enregistraient les informations de terrain par l'intermédiaire de la photographie et du cinéma –, beaucoup plus qu'au sens où l'emploient aujourd'hui plusieurs historiens de l'art (Hans Belting, George Didi-Huberman, David Freedberg) pour qualifier une méthode qui embrasse des productions visuelles «impures» (peinture infamante, ex-voto, masque de cire) largement ignorées par une discipline académique centrée sur les seules œuvres d'art canoniques.

Face à cette proposition très stimulante, on regrettera que Despoix ne pousse pas plus loin ses conclusions. Depuis sa publication en 1939, la conférence sur le rituel du serpent fait en effet l'objet d'un intense débat entre ceux qui y voient le tournant anthropologique de l'histoire de l'art du xx^e siècle (Saxl, Didi-Huberman, Michaud) et ceux qui n'y voient au contraire qu'un exercice thérapeutique

fortement teinté d'évolutionnisme, sans aucun intérêt pour l'anthropologie ou l'histoire de l'art (Gombrich, Freedberg). Il est dommage que l'auteur reste en retrait par rapport à cette polémique, qu'il évoque en une phrase. Il nous semble que les conclusions auxquelles il arrive lui auraient permis non pas de donner raison aux uns ou aux autres, mais de poser le débat en des termes nouveaux. Car c'est bien là l'apport majeur de la méthode intermédiaire qui traverse l'ensemble de l'étude : permettre de renouveler en profondeur la compréhension des travaux de Warburg en soulignant la dimension heuristique des images au sein d'une histoire de l'art entendue comme science de la culture.

1. Marie de Quatrebarbes, *Aby*, Paris, P.O.L., 2022 ; Pierre Parlant, *Une cause dansée. Warburg à Oraibi*, Caen, NOUS, 2021.
2. Ces gestes techniques sont autant de verbes d'action (projeter, cartographier, mettre en série, exposer...) qui donnent leur titre aux chapitres du livre à l'instar des titres des numéros thématiques de la revue *Intermédiatités* dont Despoix a été l'éditeur en chef de 2009 à 2013.
3. Cette image du laboratoire a été approfondie en 2018 dans le numéro « *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire* » de la *Revue germanique internationale*, auquel a participé Philippe Despoix.
4. Philippe Despoix et Jillian Tomm (dir.), *Raymond Klibansky and the Warburg Library Network: Intellectual Peregrinations from Hamburg to London and Montreal*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018.
5. Gertrud Bing, *Fragments sur Aby Warburg*, édité et présenté par Philippe Despoix et Martin Trembl, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2020.
6. En 2018, le volume III.2 des *Gesammelte Schriften* a reproduit l'entièreté de ces images, mais après Philippe Despoix, qui a été le premier à le faire dans un article allemand publié en 2014 et repris dans *Intermédiatités* en 2015, lequel constitue la base du chapitre 4 de son livre.