

SISMOGRAPHIE DES TEMPS MOUVANTS

Au « semestre d'été » de 1927 – trois ans, donc, après son retour de Kreuzlingen, la clinique psychiatrique où il avait été soigné par Binswanger –, Aby Warburg décida de consacrer, pour ses étudiants de l'université de Hambourg, tout un séminaire à Burckhardt et à œuvre historique. Lors de la séance conclusive, après qu'Alfred Neumeyer eût abordé les aspects théoriques contenus dans les *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Warburg prit la parole et proposa une mise en perspective extrêmement significative, me semble-t-il, pour la compréhension de son propre travail d'historien : il proposa d'évaluer ensemble, comme une polarité aussi tendue qu'inséparable, l'œuvre de Nietzsche et celle de Burckhardt¹.

Dès les premiers mots, Warburg allait à l'essentiel : or, l'essentiel consistait à refuser que l'historien fût en position de maîtrise sur le matériau temporel – la mémoire – à exposer ou à interpréter. Burckhardt et Nietzsche n'intéressaient pas Warburg pour les doctrines historiques qu'ils eussent construites ou professées. Ils étaient véritablement historiens, à ses yeux, non comme les maîtres d'un temps expliqué, mais comme les *sujets d'un temps impliqué*. Ils furent, dit Warburg, les « récepteurs », les « capteurs » (*Auffänger*) de la vie historique, ce *geschichtliches Leben* ici exprimé en termes tout à la fois psychiques et techniques, morphologiques et dynamiques : *mnemische Wellen*, les vagues, les agitations ou, mieux, les « ondes mnémiques² ».

La symptomatologie du temps selon Burckhardt, le jeu temporel des latences et des crises, tout cela s'exprime désormais

1. A. Warburg, 1927e, p. 86-89 (trad. p. 21-23). À ce séminaire, qui se tint entre le 30 mai et le 27 juillet, participèrent (par ordre chronologique) I. Fraenckel, H. Schubert, L. Beuchelt, F. Rougemont, L. H. Heydenreich, K. Sternelle, R. Drommert et A. Neumeyer.

2. *Ibid.*, p. 86 (trad. p. 21).

selon une métaphore géologique, au fond plus inquiétante : les vagues, les ondes de la mémoire traversent et affectent un élément – la culture en son histoire – qui n'est pas tout à fait fluide, et c'est pour cela qu'il y a tensions, résistances, symptômes, crises, cassures, catastrophes. L'« accord fondamental que l'on entend sans cesse résonner à travers la masse » du temps, comme disait autrefois Burckhardt³, cet « accord » des choses survivantes prend ici la forme d'une « onde » qu'il faut comprendre comme *onde de choc* et comme processus de fracture. Voilà pourquoi le caractère exemplaire de Burckhardt et de Nietzsche pour l'activité historique prend ici la figure technique d'un appareil enregistreur des mouvements invisibles de la terre, le *sismographe* :

« Nous devons reconnaître en Burckhardt et en Nietzsche les récepteurs d'ondes mnémiques (*als Auffänger der mnemischen Wellen*) et comprendre comment la conscience du monde (*Weltbewusstsein*) affecte chacun d'eux d'une manière différente. Nous devons tenter de faire en sorte que chacun éclaire l'autre, et que cette réflexion nous aide à comprendre Burckhardt comme subissant l'épreuve (*als Erleider*) de son propre métier [d'historien]. Tous deux sont de très sensibles sismographes (*sehr empfindliche Seismographen*) dont les bases tremblent lorsqu'ils reçoivent et transmettent les ondes [de choc, de mémoire]⁴. »

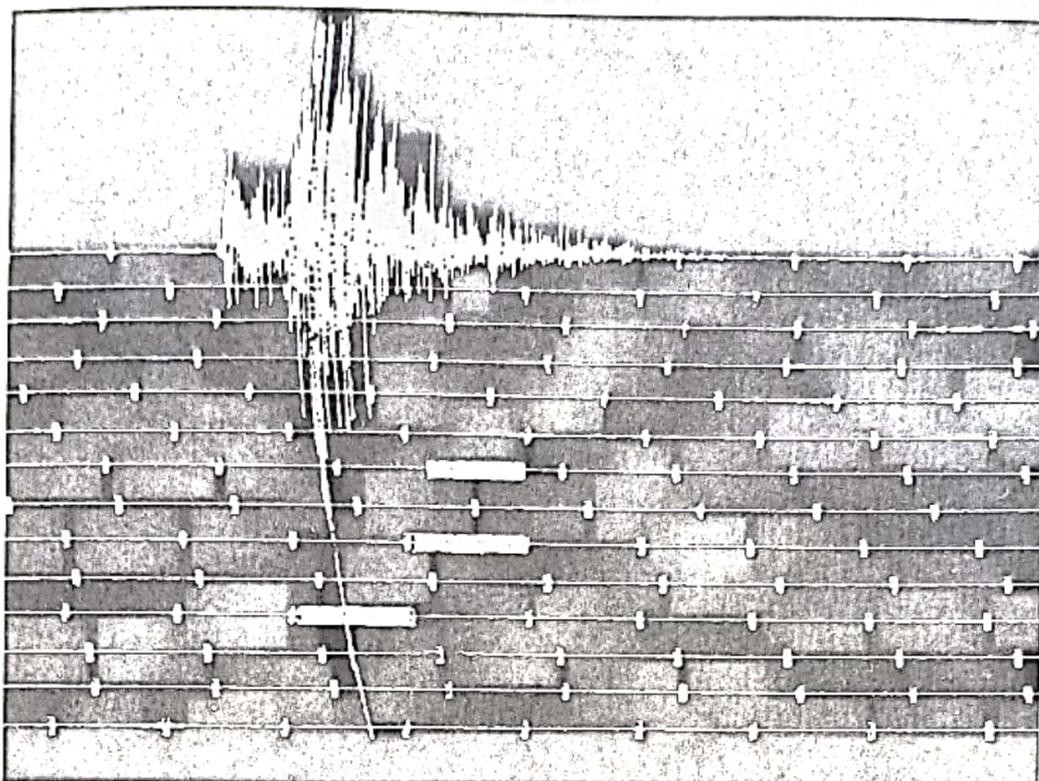
*

Arrêtons-nous un instant sur cette comparaison technique. En premier lieu, le sismographe est un appareil capable d'enregistrer des *mouvements souterrains* – mouvements invisibles, voire insensibles – dont l'évolution intrinsèque peut donner lieu à ces catastrophes dévastatrices que sont les tremblements de terre (*fig. 9*). C'est à la fin du XIX^e siècle que la sismologie a connu ses développements décisifs, relayés par l'amélioration des techniques d'enregistrement graphique⁵. Or, c'est bien la totalité du champ phénoménal et « infra-phénoménal » – visible et invisible, sensible et insensible, physique et psychique – que les sciences d'enregistrement voulurent finale-

3. J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2.

4. A. Warburg, 1927e, p. 86 (trad. p. 21, modifiée).

5. Cf. J. F. J. Schmidt, 1879. F. de Montessus de Ballore, 1911, p. 33-65.



9. Sismogramme obtenu avec un pendule astatique de Wiechert : tremblement de terre local (Chili). D'après F. de Montessus de Ballore, *La Sismologie moderne*, Paris, 1911, fig. 19 (détail).

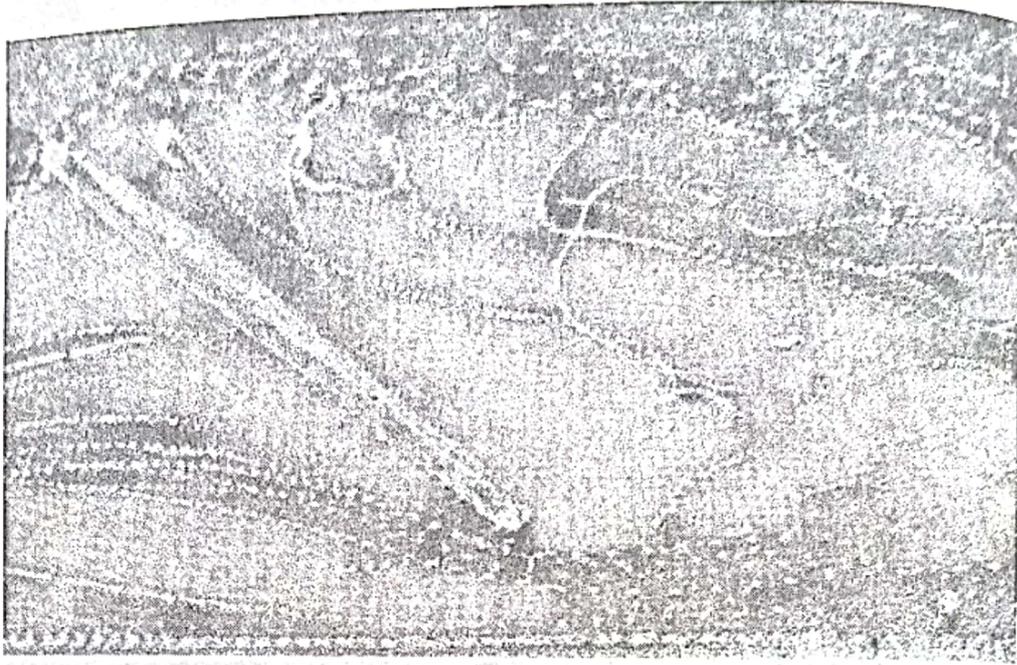
ment investir de leurs tracés révélateurs. Les enjeux et les résultats que porte cette *épistémè* de l'enregistrement n'ont probablement pas été mieux synthétisés que dans l'ouvrage d'Étienne-Jules Marey sur *La Méthode graphique*, paru en 1878⁶.

Le nom de Marey est lié, c'est bien connu, aux développements de la chronophotographie⁷. Dès 1967, William Heckscher relevait l'analogie entre cette approche photographique du temps, du mouvement, et la conception warburgienne de la « vie en mouvement » (*bewegtes Leben*) des images⁸. Plus récemment, Philippe-Alain Michaud a développé cette analogie jusque dans ses paradoxes de déconstruction figurative : « [...] la figure n'est plus conçue comme une modification ou un état, mais comme la manifestation d'une énergie s'actualisant dans un corps. [...] Le corps de l'homme au bouton d'argent [dans l'expérience de Marey] dis-

6. É.-J. Marey, 1878.

7. Cf. M. Frizot (dir.), 1977. F. Dagognet, 1987. L. Mannoni, 1999.

8. W. S. Heckscher, 1967, p. 254-255.



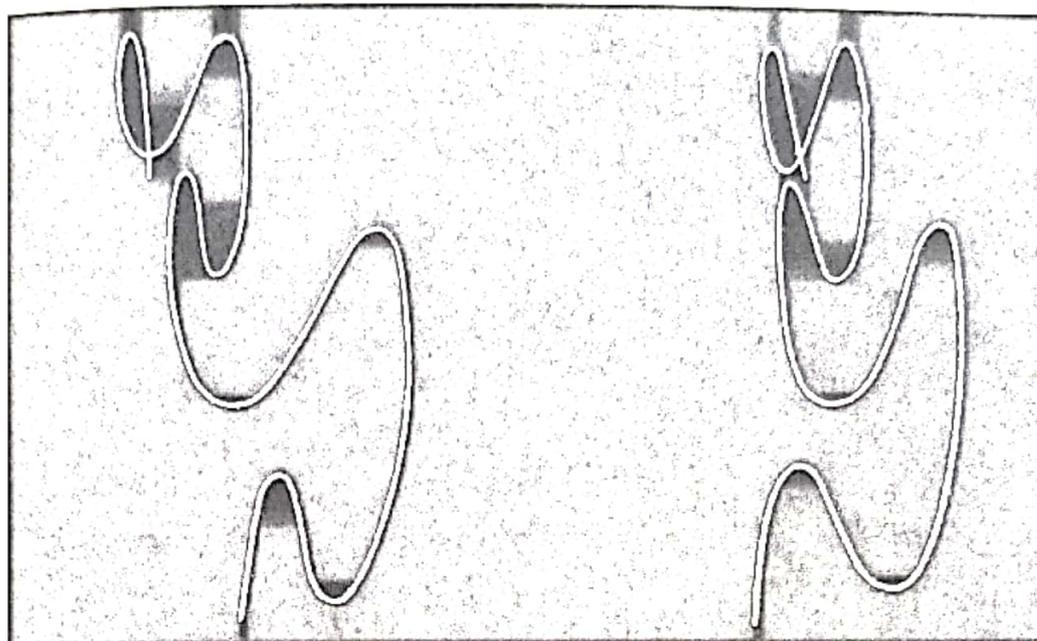
10. Étienne-Jules Marey, *Mouvements de clapotis visualisés par des pastilles brillantes en suspension dans un liquide, et courant d'eau rencontrant un plan*, 1892-1893. Chronophotographie sur plaque fixe. Paris, Collège de France.

paraît de la plaque photographique comme celui de la nymphe [chez Warburg] disparaît de la feuille d'étude pour faire place à une autre figure, celle de l'énergie en mouvement⁹ » (fig. 10-11).

Or, cette *formule du mouvement dissociée de toute représentation du corps* n'est pas seulement une *conséquence* esthétique de la méthode chronophotographique : c'est, littéralement, un *retour* aux conditions épistémiques de ce que Marey avait autrefois – en amont du recours à la photographie – élaboré comme « méthode graphique » en général. Du point de vue méthodologique, la chronophotographie serait moins un prolongement de la photographie en direction du mouvement (où l'on voit en général une préhistoire du cinéma) qu'un cas particulier, optiquement médiatisé, de cette *chronographie* – cette écriture ou « inscription du temps » – dont Marey cherchait les outils depuis ses tout premiers travaux¹⁰. En 1866, dans le cadre d'expériences sur la physiologie animale, Marey s'était attaché à définir ce que pourrait être la « forme réelle »,

9. P.-A. Michaud, 1998a, p. 86 et 88.

10. É.-J. Marey, 1868, p. v. *Id.*, 1885. *Id.*, 1894, p. v.



11. Étienne-Jules Marey, *Trajectoire stéréoscopique d'un point brillant placé au niveau des vertèbres lombaires d'un homme qui marche en s'éloignant de l'appareil photographique*, 1894. Chronophotographie sur plaque fixe. D'après É.-J. Marey, *Le Mouvement*, Paris, 1894.

comme il disait, d'une secousse musculaire : il fallait, selon lui, la « déterminer graphiquement » par le moyen d'enregistreurs équivalents à ce que serait un *sismographe du corps humain*. Un outil capable de fournir l'inscription, le *graphe*, des « temps » et des mouvements les plus subtils de l'organisme vivant ¹¹.

La « méthode graphique » a été d'abord définie par Marey comme le meilleur « mode de représentation des phénomènes ¹² ». On s'aperçoit bien vite qu'en réalité ce « mode d'inscription », comme il dit surtout, engage un paradoxe où la notion même du représentable finit par se scinder, par se désunir en deux versants complémentaires. D'un côté, le « chronogramme » est une *formule* : transposée, abstraite, elle procède du *graphique* au sens le plus courant, qui renvoie au tracé d'un pur rapport entre deux ou plusieurs variables par une ligne joignant des « points caractéristiques ». En tant que formule, le chronogramme serait donc méta-représentationnel, indirect, purement symbolique.

11. *Id.*, 1866, p. 3-10.

12. *Id.*, 1868, p. 81.

Mais, d'un autre côté, Marey exige beaucoup plus de sa méthode graphique : il veut, dit-il, qu'elle soit un « mode d'expression direct » des phénomènes eux-mêmes¹³. Il faudra donc que les « points caractéristiques » – par nature séparés, discrets, discontinus – parviennent à épouser le *continuum* temporel du mouvement. Le statut de simple formule se modifie dès lors qu'est mise au point l'« inscription de l'état du corps à chaque instant de son changement d'état » : dès lors qu'un *graphique continu* peut être produit. Il suffit pour cela de développer une technologie des « appareils enregistreurs à indication continue¹⁴ ». Franchir cette étape, c'est inventer la *chronographie* comme telle, à savoir la « transmission du mouvement au style qui en inscrit la durée » sur le rouleau – qu'au XIX^e siècle on se contentait de noircir à la fumée – de l'appareil enregistreur¹⁵. Le mot « transmission » est capital : il fait de la *formule*, entité méta-représentationnelle, un *index* infra-représentationnel, un prolongement physique, un transfert direct du mouvement en temps réel.

Voilà bien l'essentiel de cette problématique : que la formule, abstraite en tant que telle, soit *aussi* en prise directe sur le phénomène qu'elle ne représente pas exactement mais qu'elle accompagne plutôt, qu'elle « transmet » tactilement, « inscrit » et « exprime » tout à la fois. La même polarité, notons-le dès à présent, se retrouvera dans les notions warburgiennes de *Pathosformel* et de *Dynamogramm*. Elle suppose une conception énergétique et dynamique du tracé, comme un prolongement réflexe – quoique médiatisé par un *style*, mot à entendre dans son sens technique comme dans son sens esthétique – des mouvements organiques. Elle suppose également une extension considérable du *champ de l'enregistrement graphique* : le sismographe dont parle Warburg n'est qu'un cas particulier de ces « appareils inscripteurs du mouvement » dont Marey a méticuleusement élaboré le système : pantographes, harmiographes, accélérographes, odographes, myographes, pneumographes, cardiographes, rhéographes, hémodynamographes, limnographes, kymographes, thermographes, sphygmographes et autres polygraphes... tous ces appareils,

13. *Id.*, 1878, p. 1-46.

14. *Id.*, 1868, p. 105.

15. *Id.*, 1894, p. 4.

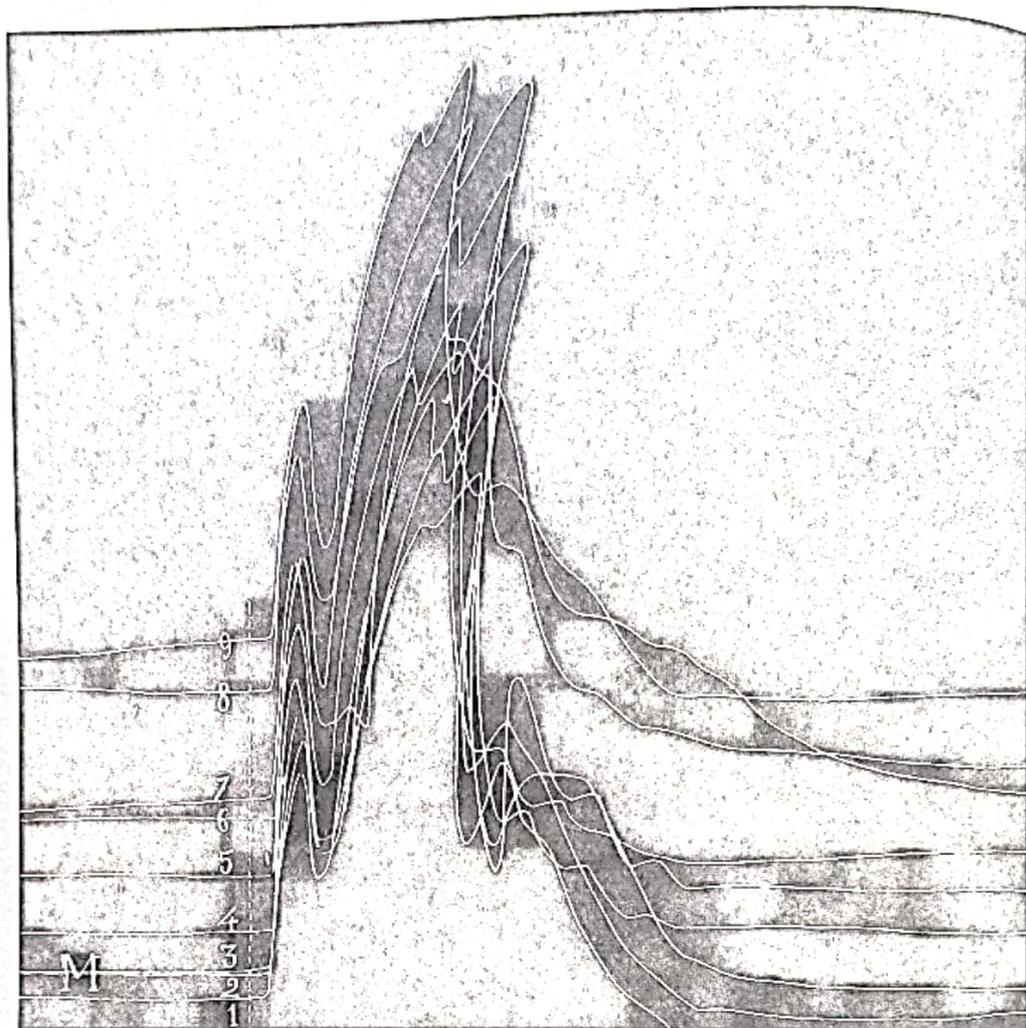
décrits par Marey, avaient pour fonction de restituer le *trait de temporalité* des phénomènes les moins faciles à observer, depuis la propagation des ondes liquides jusqu'aux phénomènes du tremblement, de la déglutition ou de l'articulation phonématique¹⁶.

Pour être le « cas » d'une espèce technique fort répandue au XIX^e siècle, la comparaison introduite par Warburg s'avère cependant très spécifique : le grand historien – Burckhardt ou Nietzsche – n'est pas, selon lui, comparable à n'importe quel « polygraphe » ou « chronographe » bien intentionné. Warburg parle de *sismographe* parce que le temps n'est plus pour lui ce qu'il avait été pour Marey : non pas une grandeur quelconque, non pas la variable nécessaire et continue de tout phénomène, mais quelque chose de beaucoup plus mystérieux – difficile à saisir comme tel – et redoutable à la fois. Lorsque Warburg utilise la comparaison du *dynamographe*, c'est pour indiquer le caractère complexe de ces mouvements à analyser dans l'histoire des images : ils ne sont en rien réductibles à un aspect ; ils mettent en œuvre des *forces*, donc des *formes dynamiques*. Voilà pourquoi il faut, en histoire de l'art, continuer de réfléchir sur les modèles biologiques et psychiques – à commencer par ceux de la « vie » (*Leben*) et de la « survivance » (*Nachleben*). Et lorsque Warburg parle, comme dans ce séminaire tenu en 1927, de *sismographe*, c'est pour indiquer le caractère au fond très menaçant de cette « vie historique ».

*

De quelle menace s'agit-il ? Le temps nous place toujours au bord de crevasses que, le plus souvent, nous ne voyons pas. L'historien-sismographe n'est pas le simple descripteur des *mouvements visibles* qui surviennent ici et là ; il est, surtout, l'inscripteur et le transmetteur des *mouvements invisibles* qui survivent, qui se trament sous notre sol, qui se creusent, qui attendent le moment – pour nous inattendu – de se manifester soudain. Ce n'est pas pour rien que Burckhardt avait dû parler d'une « pathologie » et d'une « symptomatologie » du temps : l'historien de la culture doit être à l'écoute de celles-

16. *Id.*, 1868, p. 106-202. *Id.*, 1878, p. 107-240.



12. Myogramme d'une hystérique : secousse musculaire pendant l'état de somnambulisme. D'après P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie*, Paris, 1885, p. 642.

ci comme le sismographe de Schmidt est à l'écoute des mouvements de la croûte terrestre et comme le dynamographe de Charcot est à l'écoute du corps hystérique plongé en état de « survivance » somnambulique, dans l'attente, dans l'*aura hysterica* de sa crise, de son propre séisme¹⁷ (fig. 12).

En réalité, la menace est double. D'une part, l'historien-sismographe enregistre tactilement les symptômes du temps, son *style* répercutant les vibrations ou les ondes de choc, puis les transmettant optiquement – sur le rouleau d'inscription – pour le regard d'autrui. Il engage à ce titre une connaissance des

17. Cf. P. Régnerd et P. Richer, 1878, p. 641-661. P. Richer, 1881, p. 537-658. G. Didi-Huberman, 1982, p. 84-112 et 173-183.

symptômes, une connaissance « par contrecoup » qui distingue le savoir historique ainsi conçu de toute certitude positiviste. Mais, d'autre part, Warburg insiste pour dire que le séisme du temps atteint l'appareil inscripteur lui-même : lorsque surviennent – ou *souviennent* – les ondes du temps, le « très sensible sismographe » tremble sur ses bases. Il transmet donc le séisme à l'extérieur comme *connaissance du symptôme*, « pathologie du temps » rendue lisible à autrui. Mais il le transmet également à l'intérieur de lui-même comme *expérience du symptôme*, comme « empathie du temps » où il risque de se perdre. Telle serait la dialectique de l'image proposée ici par Aby Warburg pour rendre justice aux « risques du métier » d'historien.