



ESQUISSE D'UN TRACÉ DE LA MÉMOIRE (WARBURG, BENJAMIN, MALRAUX & CAILLOIS)

Stéphane Massonet*

Résumé – Partant de l'architecture de la bibliothèque de l'Institut Warburg et de la relation intime qu'elle entretient avec les méthodes mnémotechniques, nous parcourons le lien entre image photographique, livre et bibliothèque pour voir comment ces trois éléments ont reflété des points de convergences entre les préoccupations d'Aby Warburg, de Marcel Proust, de Walter Benjamin, d'André Malraux et de Roger Caillois. Ce tracé de la mémoire souligne la tension entre une esthétique de l'image fantôme et la notion d'une archive naturelle comme tentative ultime de sauver l'art de sa mortification dans l'universalité du musée imaginaire.

Mots-clés: Mémoire. Temps. Image. Archive naturelle. Bibliothèque.

"ΜΝΗΜΟΖΥΝΗ": Telles sont les dix lettres inscrites au-dessus de la porte d'entrée de la salle de lecture de la Bibliothèque des Sciences Culturelles Warburg installée dans la Heilwigstrasse à Hambourg. Le lecteur qui entre dans ces lieux est prévenu que la mémoire est le fil conducteur qui guidera ses pas. Il n'entre pas ici pour chercher une vérité qu'il ignore ou qu'il aurait pu oublier. La mémoire l'accueille. Le lecteur entre dans ses lieux. En passant ce portique, voici qu'il est soudainement contraint par une exigence constamment renouvelée, celle de la mémoire. Les livres qu'il va consulter sont autant de labyrinthes et de pistes qui ne cessent de se tisser entre le texte et les images. Tout comme la bibliothèque renvoie au "byblos", cette circularité est inhérente aux jeux d'assemblage des images.

Il est un livre en particulier que le lecteur ne pourra consulter sans être quelque peu désorienté. Il se nomme *L'atlas mnémosyne* (WARBURG, 2012). Il s'agit de l'ouvrage inachevé sur lequel Aby Warburg (2012) a travaillé durant les dernières années de sa vie et dans lequel il tente de poser les bases d'une grammaire visuelle généralisée qui soit applicable dans le domaine de l'analyse des images. Ce livre consiste en un corpus d'images qui propose de réunir la mémoire de la pensée du passé dans un espace de pensée (*Denkraum*) qui suit une architecture mnémotechnique. La mémoire est donc au centre de cette architecture de

* Docteur en Philosophie. Associé au Centre de Recherche en Philosophie (PHI), Université Libre de Bruxelles (Belgique). E-mail: smasson80@yahoo.com

l'image et prend autant la forme du livre que l'organisation de la bibliothèque, organisation qui n'est autre que le "bon espacement" entre les livres. L'image matérielle de l'œuvre d'art vient donc se loger dans une matrice qui est l'archive de la mémoire. D'emblée, pour Warburg (2012), l'image possède de multiples dimensions: sociale, historique, culturelle, anthropologique, psychanalytique, pathique. Il s'agit de recourir à ces différentes dimensions pour rendre visible la généalogie de l'expression d'un geste à travers un processus de transformations métaphoriques. Il ne s'agit plus de placer une image dans une découpe historique pour la figer dans un temps donné comme l'avait fait jusque là l'historien de l'art, mais de restituer l'image à sa mémoire, c'est-à-dire aux différentes dimensions qui traversent le temps. L'image est ainsi rendue à son mouvement à travers le corps qui agit comme autant de symptômes d'une généalogie.

Georges Didi-Huberman (2002) a longuement évoqué le rôle fantomatique de ce mouvement de l'image à travers les différentes dimensions de la mémoire chez Warburg, car elle tend à faire sauter les découpes du savoir de l'historien. Images fantômes qui ne cessent de nous hanter, mais aussi de revenir, de passer les frontières épistémiques et historiques. Au cœur de l'image, entre la mémoire et l'oubli, se joue donc un processus de rappel, une "remembrance" pour prendre ce terme anglais avec lequel on invoque le souvenir d'un événement que l'on ne peut oublier et qu'il convient de rappeler régulièrement. Il y a donc un retour de l'image fantôme dont le mouvement-même est une ouverture du temps de l'histoire, ouverture qui permet l'opération du déplacement des formes matériels suivant l'organisation des formes de pensée, suivant l'organisation de la connaissance qui s'articule avant tout comme une fonction mnémotechnique. Ici, s'atteste le lien indissoluble entre le livre et la bibliothèque dans l'esprit de Warburg. La bibliothèque doit être organisée selon les thèmes de recherche de l'historien sur l'image. Elle organise le travail même de la mémoire, et celle-ci organise les images en les rassemblant dans un atlas, livre infini qui ne cesse de dérouler les images sans fin ni commencement.

Passé le seuil de la bibliothèque, on se rend compte que cette porte de la mémoire n'était qu'un portique. Aujourd'hui, on dirait un portail, qui nous invite à suivre les multiples chemins de l'atlas qui régissent les rapports entre la mémoire et la bibliothèque, entre le lieu de l'image et le livre. Mnémosyne est moins une pensée en image que la pensée même de l'image, son mouvement comme mémoire ou selon le mot de Paul Ricœur (2000, p. 511) "l'énigme d'une représentation présente du passé absent". Au cœur de cette temporalité qui caractérise l'image de la mémoire, toujours la même tension, la même attention avec laquelle il nous faut approcher mnémosyne comme la prudence de la mémoire de celle qui n'oublie pas.

S'il appartient à Warburg d'avoir ressaisi la mémoire dans l'image, *mnémosyne* n'aboutit pas à une œuvre achevée pour autant, pas plus que la théorie de l'image pourrait trouver repos dans les assignations d'un livre. Au contraire, partant d'une esthétique nietzschéenne de l'image, il nous a semblé plus important d'essayer de suivre l'imaginaire de Warburg en

signalant comment il maintenant ouvert cette inquiétude qui travaille l'image, qui la met en mouvement. S'ensuit ici d'autres images de livres, de photographies, de bibliothèques et de musées imaginaires qui jouent comme autant de fragments ou d'échos de la mémoire des images.

LA MÉMOIRE PHYSIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

Ici, un travail d'une vie, celle qui constitue dans ce geste, dans ce tracé de la bibliothèque de mémoire de l'image (la photographie) et le livre. A l'opposé, Marcel Proust, qui n'attachait que peu d'importance aux beaux livres et ne laissa derrière lui aucune bibliothèque, consacra toute sa vie à écrire et à tisser cette œuvre immense qu'est *A la recherche du temps perdu*. Grand œuvre de la mémoire, cette recherche demeure ouverte sur l'inachevée, au-delà de l'édition que Robert Proust, Jacques Rivière et enfin Jean Paulhan parvinrent à réaliser après la disparition de l'écrivain. Il est pourtant une bibliothèque qui est présente dans la *Recherche*, celle du prince de Guermantes dans laquelle le narrateur se réfugie lors de la scène du buffet durant la matinée chez la princesse de Guermantes. Une version primitive de cette scène de la bibliothèque nous montre Proust en train de lire un passage de John Ruskin, le grand professeur d'esthétique de l'Université d'Oxford qui sombra dans la folie avant de parvenir à achever son œuvre. Cette œuvre, qui s'ouvrait par *La Bible d'Amiens* dont Proust assura la traduction en 1904, devait se composer en dix volumes qui devaient l'un après l'autre suivre le même plan et s'organiser pour former une cathédrale, à l'instar de celles décrites par chacun des volumes. Le livre ici se transforme en une œuvre-architecture, mais qui devait demeurer inachevée faute de temps. Ainsi le temps, celui-là même qui git au cœur de l'image de la mémoire, va devenir l'objet de cette autre œuvre qu'est la *Recherche*, dont les premières ébauches étaient construites selon le modèle de Ruskin, pour finir par forme cette cathédrale du temps dédiée à la mémoire d'une époque.

En suivant donc les pas de ce "professeur en beauté", Proust part à la découverte de Venise et de son architecture. Le travail de la mémoire est ici celle d'un imaginaire qui réinvente Venise ou encore Paris. Ces villes imaginaires, il convenait de les peupler d'innombrables personnages, figures étonnantes qui proviennent autant de la fiction que de la réalité. En effet, comme la rappelle le photographe Brassäi (1997), Marcel Proust attachait beaucoup d'importance à la photographie. Il ne cessait de s'adonner à la collection et à l'échange de photo-cartes qui jouait le rôle de cartes de visite à l'époque. Proust les collectionna avec jalousie afin d'avoir sous la main différentes images des modèles nécessaires pour créer les personnages qui composent son roman. A partir de cette manie de collectionneur, la photographie ne cesse de circuler à travers la *Recherche*. On peut y dénombrer par exemple la photographie tant convoitée de Gilberte Swann ou encore celle d'Odette de Crécy qu'admire

Swann alors que sa beauté d'autrefois s'est quelque peu éteint, la photographie de la grand-mère du narrateur qui pose pour Saint-Loup et la photographie profanée de Vinteuil. Ainsi, le roman ne cesse de démultiplier les apparitions de photographies comme autant de mobiles pour une recherche sur la mémoire. Dans certains cas, l'image est médiation de l'amour dans d'autre elle est l'outil de la vengeance ou l'exposition de la douleur. Pourtant, le travail de la photographie avance main dans la main avec le travail de la mémoire. Elle permet de fuir le présent pour retrouver un passé et donc une certaine image ou un certain trait d'un personnage. La photographie permet aussi de superposer différentes images de différents moments d'un même modèles, voir de différents modèles, pour les combiner comme une des multiples facettes d'un personnage de son roman. *A la recherche du temps perdu* est effectivement le roman du temps et de la métamorphose des personnages d'une époque. Suivre cette genèse est un travail de la mémoire dont la photographie propose ici la matière première et permet la juxtapositions de différents temps et des différents visages de la vie.

Cette attention portée à la relation intime qui se joue entre la mémoire et la photographie sera reprise par Roland Barthes quelques années plus tard afin d'entamer une recherche semblable à celle de Proust dans *La chambre claire*. Le souvenir de sa mère disparue et le travail de deuil qui s'ensuit se décline comme une forme de recherche; la recherche de la mère perdue qui est retrouvée au détour d'une photographie, la photographie dans le Jardin d'hiver où elle est telle que le fils ne l'a jamais connue. Tout en focalisant son attention sur le *punctum*, cette fine pointe aiguësée ou encore la dimension poignante de la photographie qui offre une réserve indéfinie de mémoire propre à l'image, il convient de lui ajouter ce supplément fantomatique comme l'appelle Jacques Derrida (2003, p. 67), dédoublant ainsi le couple *studium/punctum* par le *Spectrum* de la Photographie qui lie la fonction spectaculaire avec "cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie: le retour du mort". Cette dimension fantomatique et spectrale de la photographie trouve son pendant dans l'écart de la recherche initiale de la photographie d'un être perdu (ce manque ou cette peur que nous avons de la perdre pour toujours) et la scène finale de la *Recherche*, le bal des têtes où chaque personnage de la *Recherche* est invoqué, même ceux qui sont morts comme Saint-Loup ou Albertine, pour un dernier tour de scène avant de nous quitter. Cette scène finale de la *Recherche* joue comme un cliché en négatif du *Spectrum*, un portrait de famille ou plutôt un portrait d'une époque qui annonce que le temps du départ est un art du mourir dans le roman de la mémoire.

Si la photographie travaille les relations avec la mémoire, elle ne tarde à devenir une métaphore pour la mémoire involontaire, cette mémoire qui elle-même fonctionne comme une vaste archive photographique dans laquelle on retrouve Albertine prenant la pose ou la prise d'instantanés dans la ville de Venise: "J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres 'instantanées', notamment des instantanées qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies [...]" (PROUST,

1954, p. 865). Ce qu'Aby Warburg a tenté d'organiser physiquement dans sa bibliothèque, voici que Proust le met au travail métaphoriquement dans la mémoire de l'image. La photographie s'ouvre à la mémoire collective dès qu'elle devient l'instrument avec lequel les esthètes et les historiens de l'art étudient les bâtiments et les détails architecturaux. Cette pratique rappelle les photographies de Giotto que Swann rapportait d'Italie pour le narrateur. Entre les mains d'André Malraux, une telle pratique va donner naissance quelques années plus tard à l'idée d'un musée imaginaire.

WALTER BENJAMIN ET LA BIBLIOTHÈQUE

Anamorphose de la mémoire. Le livre se trouve dans la bibliothèque et la bibliothèque se trouve dans le livre. L'un se reflète dans l'autre au moyen d'un miroir déformant. En 1932, Saxl avait imaginé publier le catalogue de la bibliothèque comme une œuvre à part entière d'Aby Warburg, un livre qui donnerait à lire et à voir l'indexation et la taxonomie qui soutient l'immense corpus rassemblé autour de cet atlas de l'image. Si cette pratique de catalogage des bibliothèques relève d'une longue tradition, Montaigne en offrit peut-être un des exemples les plus saisissants, lui qui hérita de la bibliothèque de son ami La Boétie et de celle de son père, avant de l'aménager dans sa librairie au second étage de la tour de son château. Les *Essais* en donnent une description assez étonnante, invitant le lecteur à découvrir tant sa librairie que les errements de son auteur entre les volumes de sa librairie. Alors qu'il existe de nombreux essais qui tentent de rétablir l'inventaire de la bibliothèque de Montaigne, une des pistes explorées consiste à suivre cet art de la citation qu'il essaime à travers les *Essais*, tout en sachant découvrir les citations de mémoire et les citations sans référence. De son côté, Walter Benjamin invite le lecteur à un exercice pour collectionneur bibliophile, celui de déballer sa bibliothèque à la suite d'un déménagement. D'emblé, Benjamin place cet exercice dans des parages d'une image dialectique, celle de la caisse de livres éventrée, alors que les volumes sont là, sur le sol, en désordre. La caisse fermée est la nuit du livre soumis à l'ordre du rangement propre au déménagement. Le regard du collectionneur n'a pas accès à ce que referme la caisse. Parfois même, avons-nous oublié l'un ou l'autre précieux volume qu'elle referme. La caisse ouverte expose le livre à la lumière. On pourrait même y découvrir ici comme une forme d'illumination lorsque nous retrouvons un livre que nous avons oublié dans la proximité d'un autre, sans que nous ayons pensée à une telle association. Pourtant, juchant le sol, le livre n'est pas encore soumis à l'ennui de la classification: "Ainsi l'existence du collectionneur est-elle régie par une tension dialectique entre les pôles de l'ordre et du désordre" (BENJAMIN, 2000, p. 42). Et Benjamin (2000) ajoute qu'au dérèglement de la bibliothèque s'oppose la régularité du catalogue. Mais lorsque Benjamin (2000, p. 43) décide

de débiller sa bibliothèque, c'est moins pour nous décrire les trésors qui s'y trouvent que pour se focaliser sur le geste même du collectionneur, qui n'est plus une relation fonctionnelle à l'usage de l'objet ou à son utilité, mais plutôt un amour studieux de cet objet magique dans laquelle il découvre "comme la scène ou le théâtre de leur destin". Le collectionneur qui acquiert un objet tant convoité relève en effet d'une affaire de destin. C'est comme si ce livre et lui-même devait se rencontrer dans cet énigmatique geste de la possession, tandis que le renom du collectionneur peut venir teinter l'objet, transformer son histoire et sa mémoire.

C'est le plus profond enchantement du collectionneur que d'enclorre l'exemplaire dans un cercle envoûté où, parcouru de l'ultime frisson, celui d'avoir été acquis, il se pétrifie. Tout ce qui relève là de la mémoire, de la pensée, de la conscience, devient socle, cadre, repoussoir, fermoir de sa possession. L'époque, le paysage, l'artisanat, le propriétaire dont provient le dit exemplaire, tout cela se rassemble aux yeux du vrai collectionneur en chacune de ses possessions, pour composer une encyclopédie magique dont la quintessence n'est autre que le destin de son objet (BENJAMIN, 2000, p. 43).

La tension dialectique de la bibliothèque cède donc le pas à une dimension affective et "pathique" du livre qui est une extension de la mémoire de l'objet figé dans le mouvement même de sa captation. Mais le livre une fois ajouté à la bibliothèque ouvre celle-ci à de multiples collections, à des labyrinthes de connections et de classifications qui sont comme autant d'extensions de la mémoire visuelle. Le livre d'enfant, les romans de servantes, ou encore les livres de malades mentaux donnent l'occasion de développer l'effet de liaison imaginaire propre au livre, ses difficiles relations de "bon voisinage" avec d'autres livres, quitte à remettre en question certains regroupements ou douter de rapprochements initiaux.

Le livre est par essence magique pour le collectionneur. Voici que cette magie finit par transformer l'objet. Entre les mains du collectionneur, le livre finit par se devenir une encyclopédie magique, qui est une catégorie de pensée qui n'a cessé de retenir l'attention de Warburg (2015, p. 245 et seq.) depuis son étude "La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther" et dont *Le rituel du serpent* nous offre un des exemples les plus étonnants. Ainsi, par effet de contagion, le livre devient lui-même encyclopédie et retourne à la bibliothèque porteuse de mémoire. A son tour, l'image dialectique de la bibliothèque finit par former une constellation, car cette magie de l'objet de collection est bien une rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant dans un éclair qui donne prise sur l'image de l'objet au moyen de sa mémoire. Ici, le collectionneur n'est qu'une autre figure du chiffonnier qui recouvre dans les débris de l'histoire les images de l'avenir.

MALRAUX ET L'IMAGINAIRE D'UN MUSÉE VIRTUEL DE L'IMAGE

Lorsqu'André Malraux publie en 1940 dans la revue *Verve* une première version de sa *Psychologie du cinéma*, il a déjà reconnu l'importance de la pensée de Walter Benjamin. Dans une lettre à son ami et éditeur Max Horkheimer, ce dernier rappelle combien Malraux est d'accord avec les thèses qu'il a développé dans son texte "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" de 1936.

Malraux s'est devant le Congrès déclaré d'accord avec mes réflexions et il me l'a confirmé lors d'une rencontre à Paris. Il alla jusqu'à me laisser entrevoir de faire plus expressément référence à l'article dans son prochain livre manifestement théorique. J'en suis naturellement heureux (BENJAMIN, 1979, p. 210).

De fait, Malraux (2004, p. 10) évoquera le destin de la peinture et du dessin face à sa reproduction mécanique en rappelant "le remarquable travail de M. Walter Benjamin", partant de cette rupture qu'est l'apparition de la perspective à la Renaissance et la nécessité avec laquelle la peinture occidentale a recherché à créer un monde à trois dimension. Qu'il s'agisse de la photographie ou du cinéma, les modes de reproductions mécaniques ne font que parachever le mouvement de cette recherche initiée depuis la Renaissance. Malraux (2004, p. 7) imagine même comment l'un est l'autre s'inscrivent dans des moments bien distincts de l'évolution de la peinture occidentale: "l'enthousiasme toscan devant les nouvelles madones étaient peut-être assez semblable à celui qui fit naître la découverte de la photographie", tandis que la peinture baroque avec ses recherches de lignes en mouvement devient le pendant de l'image mouvement du cinéma.

Ce qu'appellent les gestes de noyés du monde baroque n'est pas une modification de l'image, c'est une succession d'images; il n'est pas étonnant que cet art tout de geste et de sentiments, obsédé de théâtre, finisse dans le cinéma (MALRAUX, 2004, p. 7).

Ainsi, ce texte fort court que Malraux avait bien des scrupules à republier posait les bases théoriques de ce qu'allait devenir le musée imaginaire, un musée virtuel qui pose comme principe la rupture contextuelle qu'impose le musée au monde des objets une fois que ceux-ci sont retiré du monde, isolé et transformé pour devenir des œuvres d'art. Au cœur de ce musée se joue donc un oubli et un travail sur la mémoire. L'oubli est d'abord celui de la signification de l'objet avant qu'il se métamorphose en une sculpture ou un tableau. Ensuite, l'oubli du nom des hommes qui ont posés pour Velázquez, le Titien, Rembrandt ou Rubens. Leurs noms se sont effacés devant la signature du peintre. Le travail sur la mémoire est celui

qu'introduit la photographie comme outil de comparaison d'une suite presque illimitée d'œuvres, indépendamment de leur localisation, de leur période et de leur accès.

Le musée imaginaire est un musée virtuel qui est sans murs, un musée qui ne peut trouver place entre les murs physiques d'une institution. D'où la déception de Malraux lorsque la Fondation Maeght tenta tant bien que mal de lui offrir une exposition sur son musée imaginaire. Dans *La tête d'obsidienne*, Malraux (1974, p. 154) dira à Picasso que "le vrai lieu du musée imaginaire, est un lieu mental". En ouvrant la voie à l'introduction de la reproduction comme principe d'une muséologie virtuelle d'un imagier aussi vaste que le monde, le geste de Malraux (1974) ne relève pas de la génétique comme chez Warburg, mais ouvre l'œuvre à un regard de ce que l'on ne peut voir. Il entame un dialogue d'images, un dialogue avec les images, mais surtout un dialogue entre les images. La photographie ou encore le cinéma offrent une ouverture à l'image qui permet de porter le regard au-delà des périodes et des géographies en décroissant l'image au-delà des murs du musée. Comme le rappelle Jean-Yves Tadié (2004, p. IX), le musée imaginaire est le livre qui emporte "en un volume tout l'art du monde, ses œuvres et sa signification". Il travaille donc à partir d'un autre lieu de la mémoire. Le musée imaginaire crée une nouvelle mémoire en ouvrant au moyen de la photographie un champ comparatif où toutes les œuvres d'art peuvent potentiellement se rencontrer et dialoguer entre elles. Ainsi, le musée imaginaire devient le lieu d'accueil de l'immémoriale, à proprement parler ce qui excède les temps de la mémoire, car il rend possible la mémoire même du virtuel qui est la mémoire de la pensée de l'image. De par ce geste qui est redevable à la pensée de Walter Benjamin, de par les moyens mis à l'œuvre et la place théorique accordée au médium photographique, il permet non seulement de questionner l'art et une idée ancienne du musée hérité du XIXe siècle, le musée imaginaire vient se loger dans l'oubli du divin ou la mémoire de cette fascination de l'absolu oublié face à la mort. Lorsque Roger Caillois énumérait quelques conditions pour concevoir l'idée d'un véritable musée imaginaire, il retenait l'art de convaincre, la responsabilité de l'écrivain, la dimension universelle, le rôle de la mort ou la référence lointaine. Dans sa réponse, Malraux (1973, p. 21) résume ainsi cette l'idée de son musée: "L'âme du musée imaginaire est la métamorphose des dieux, des morts et des esprits, en sculptures, quand ils ont perdu leur sacré". Pour Malraux, l'art est une conquête de l'homme contre l'oubli et la mort. Le musée imaginaire incarne donc cet effort de l'homme contre le divin tandis que la métamorphose renouvelle les rapports avec la mémoire.

L'IMAGE FANTÔME ET L'ARCHÉTYPE DE L'ARCHIVE

S'il convient de questionner "l'image survivante", qui selon Georges Didi-Huberman revient à saisir ce surplus de l'image qui lui permet de survivre et donc d'échapper à nos bibliothèques, à nos livres et nos archives d'images, cette survie ne pourrait-elle pas dépasser

la fragilité de l'effort humain, celui de classification d'un patrimoine mondiale et d'un musée imaginaire. Mais qu'advient-il à l'image et à sa mémoire, peut-être à ses mémoires, le jour où nos bibliothèques et nos musées n'existeront plus ? Si Malraux avait inscrit la métamorphose du divin comme une entre entreprise de désacralisation au cœur de son musée, ne fallait-il pas prévoir l'hypothèse de l'inscription de la mort au cœur même du projet du musée imaginaire. C'est cela même que suggérait Roger Caillois (2008, p. 132) lorsqu'il évoque la "perception du sursitaire" qui préside cet inventaire générale qu'est le musée imaginaire et dont la pléthore submerge et décourage l'artiste:

Privé de l'arrière-plan fabuleux, sinon halluciné qui permettait à l'art de dépasser l'anecdote et d'éviter l'arbitraire (le fantastique n'est plus qu'un subterfuge ou un jeu), c'est peu que l'artiste injurie la beauté, il récusé la durée même et ne laisse pas son œuvre survivre au geste qui la crée.

En récusant la durée, celle de l'histoire de l'art et du verdict des musées, c'est donc la mémoire même de l'image qui est ici mise en jeu, qui est déjoué sinon détruite par l'artiste. Au regard de cette anti-mémoire, Caillois pense découvrir dans l'archive naturelle comme une forme d'existence antérieure à l'effort de l'homme, une naissance qui se dédouble dans un mourir propre à l'image. Si la conjonction du thème de l'art et de sa survie dans le musée imaginaire a pris la forme d'un échange entre Caillois et Malraux autour de Picasso qui aboutit à une vision mélancolique d'un monde où l'art et les images produite par l'homme est condamné à disparaître, l'auteur de *L'écriture des pierres* se tourne vers le monde minéral pour questionner un tel destin et tenter de retrouver dans la genèse des formes naturelles comme les traces antécédentes de l'écriture et de la peinture. En parallèle au destin des musées, Roger Caillois (1970) questionne aussi bien l'avenir des bibliothèques. Dans un petit texte intitulé "L'ultime bibliophilie", il met en évidence le paradoxe du collectionneur de livre. Celui qui s'aventure dans l'acquisition de volumes rares des premiers tirages, arrive à ce paradoxe qu'il collectionne des livres dont la valeur est de ne pas être lue. Etrangeté de l'objet qui aboutit à un étonnant scandale, celui de privilégier l'objet sur son contenu:

Il y a là comme un paradoxe, comme une contradiction. Si chacun en usait de la sorte, mieux vaudrait abolir la littérature, l'imprimerie même. La bibliophilie repose ainsi sur quelque chose d'idolâtre et de sacrilège, de quasi-apparenté – et non seulement pour la formation du mot – à la nécrophilie (CAILLOIS, 1970, p. 166).

Ici, le jugement de Caillois fait écho à l'idée d'une image qui serait faite pour ne pas être regardé, ou encore comme se le demandait Proust: "Mais qu'est-ce qu'une photographie qui n'est jamais développée?" (BRASSAÏ, 1997, p. 173). On pourrait invoquer l'étude de Panofsky,

l'élève de Warburg, sur la sculpture funéraire, un art fait pour ne pas être vu des vivants et qui repose sur l'idée de survie, de ce qui viendrait après la mort. A l'encontre du livre que le bibliophile ne lira jamais ou de l'image qui est resté captive dans la chambre noire, Caillois (1970, p. 165) en appelle à une autre forme de bibliophilie qui se contente d'une

[...] typographie qui ne signifîât rien, dont les caractères vides ne transmettent aucun message, à l'instar des volutes des coquilles, des dessins des ailes de papillons ou des effigies de l'intérieur des pierres, de toute écriture vacantes, ensevelie dans l'histoire de la planète et qui en jalonne les lentes archives.

En se tournant vers les pierres, ces archives naturelles dans lesquelles il découvre une écriture d'images naturelles qui, bien que non déchiffable, se tient là devant nous comme le fantôme de nos propres cursives, Roger Caillois met à jour un nouvelle forme de mémoire, lente et muette, qui trouve sa place "naturelle" dans le cabinet de curiosité. A la différence des images produites par l'homme, qu'il tente avec tant d'effort de préserver dans des musées ou des bibliothèques, ces images naturelles ne cachent ni art ni littérature, mais deviennent les dépositaires de l'inépuisable univers.

La fragilité de la mémoire aura désigné le minéral comme une archive plus certaine. C'est probablement pour cela que la pierre accueillait les premières écritures humaines. Mais ici, Caillois retrouve une leçon similaire à celle de l'atlas de Warburg. Il retrouve les traces et les archives d'écritures et d'images, qui agissent à distance comme les idées platoniciennes, des modèles, dont l'homme au bout de tant d'effort se sera donné beaucoup de peine à retrouver et à réinventer. Ainsi, le cabinet de curiosité qui rassemble les données de l'univers aboutit à sa propre contemplation mélancolique. Dans une de ses derniers textes, une fiction sur la mélancolie d'Albert Dürer, Caillois imagine une agate dans laquelle se trouva l'image d'un soleil inversée et le polyèdre reproduit dans la gravure *La mélancolie I*. A la fin du récit, alors que l'espèce humaine a disparu de la planète, emportant avec elle ses musées et ses bibliothèques, ses cabinets d'estampes et ses archives, seule demeure cette pierre qui porte son "vain blason" qui inspira un jour la gravure d'un grand peintre. Elle porte la trace de ce que fut jadis la mémoire et le regard de l'homme. L'archive naturelle tout comme les idées platoniciennes appellent la réminiscence, car après tout ce sont des images qui nous renvoient vers nos propres fantômes.

Esboço de um traço da memória (Warburg, Benjamin, Malraux e Caillois)

Resumo – Partindo da arquitetura da biblioteca do Instituto Warburg e da relação íntima que ela mantém com os métodos mnemotécnicos, percorremos o laço entre a imagem fotográfica, o livro e a biblioteca para ver como esses três elementos refletiram os pontos de convergências entre as preocupações de Aby Warburg, Marcel

Proust, Walter Benjamin, André Malraux e Roger Caillois. Esse traço da memória sublinha a tensão entre uma estética da imagem-fantasma e a noção dum arquivo natural como a última tentativa de salvar a arte da sua mortificação na universalidade do museu imaginário.

Palavras-chave: Memória. Tempo. Imagem. Arquivo natural. Biblioteca.

RÉFÉRENCES

BENJAMIN, W. *Correspondance 1929-1940*. Paris: Aubier, 1979.

BENJAMIN, W. *Je déballe ma bibliothèque*. Traduction Philippe Ivernel. Paris: Payot & Rivages, 2000.

BRASSAÏ. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard, 1997.

CAILLOIS, R. L'ultime bibliophilie. In: CAILLOIS, R. *Cases d'un échiquier*. Paris: Gallimard, 1970.

CAILLOIS, R. *Images du labyrinthe*. Paris: Gallimard, 2008.

DERRIDA, J. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris: Galilée, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

MALRAUX, A. Lettre réponse à Roger Caillois. In: *André Malraux – Fondation Maeght*. Catalogue pour l'exposition André Malraux à Saint Paul, du 13 juillet au 30 septembre 1973. Paris, 1973.

MALRAUX, A. *La tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974.

MALRAUX, A. Esquisse d'une psychologie de l'art. In: MALRAUX, A. *Ecrits sur l'art I*. Paris: Gallimard, 2004. (Bibliothèque de la Pléiade).

PROUST, P. Le temps retrouvé. In: PROUST, P. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954. Édition Clarac-Ferré Bibliothèque de la Pléiade, tome III.

RICCEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000. (L'ordre philosophique).

TADIÉ, J.-Y. Introduction. In: MALRAUX, A. *Ecrits sur l'art I*. Paris: Gallimard, 2004. (Bibliothèque de la Pléiade).

WARBURG, A. *L'atlas mnémosyne*. Avec un essai de Roland Recht. Traduction Sacha Zilberfarb. Paris: L'écarquillé, Inha, 2012.

WARBURG, A. *Essais florentins*. Paris: Hazan, 2015.

Recebido em maio de 2015.
Aprovado em setembro de 2015.