

La méchanceté de Saturne dans le livre d'artiste *Mes ouvrages* d'Annette Messenger

Elizabeth Stuart
Université de Montréal

En 1989, Annette Messenger expose sur un mur d'église à Arles une œuvre mosaïquée, *Mes ouvrages*, faite des photographies en noir et blanc représentant des parties des corps et des visages humains, entourées par des réseaux de mots écrits à la main. Les mots de Messenger ne sont pas neutres, même si leur caractère répétitif et le manque d'une syntaxe ou d'un autre dispositif permettant la clarté de leur sens dans l'ensemble de l'œuvre peuvent leur donner une apparence anodine. Ces réseaux de mots, tirés d'un héritage astrologique très ancien, dessinent sur le mur d'église d'Arles des arcades de zodiaques dont le sens nous échappe. La même année, Messenger fait

également imprimer un livre d'artiste à partir de cette œuvre, portant le même titre, mais présentant des photographies nouvelles, encadrées par d'autres réseaux de mots que ceux exposés sur le mur d'église. Cet article vise à identifier dans le livre d'artiste *Mes ouvrages*, de Messenger, des traces de la transmission de l'astrologie antique et païenne par l'imprimerie et par la tradition du livre.

Je propose donc un regard d'ordre littéraire et intermédial sur le concept de méchanceté, relié au mythe de Saturne, qui préside depuis l'Antiquité à l'art divinatoire. En ce sens, je m'appuie pour commencer, sur un concept tiré de *L'Origine du drame baroque allemand* (1985 [1928]), de Walter Benjamin, dans laquelle l'auteur observe que l'idée mythologique de Saturne est fondée sur un dualisme fondamental qui ne peut être expliqué que dans la structure interne du mythe de Cronos en tant que dieu des extrêmes. D'un côté, Cronos, le fils de Gaïa, est le dieu de l'âge d'or et, d'un autre, celui qui a condamné à une stérilité éternelle Ouranos en lui coupant l'organe sexuel avec une faucille. Quel rapport alors entre la méchanceté de Saturne (ayant absorbé Cronos) et le livre d'artiste de Messenger ? Il se révèle dans l'acte de coupure, de séparation, de castration, contenu dans les photographies de l'auteure présentant des parties des corps et des visages humains, ainsi que dans les mots qui forment des réseaux autour des photographies, séparés eux aussi de leurs corps de texte d'origine. Dans ce contexte, il est important de rappeler que la coupure comme principe de construction d'une œuvre est propre par excellence à la mosaïque. En ce sens, Lucien Dällenbach remarque, dans *Mosaïques*, la fonction essentielle du « matériau brisé » (2001, p. 66), ainsi que « le rôle du casseur » (*ibid.*) qui tente tous les mosaïstes récupérateurs, l'acte de

casser, de couper, de défigurer, tout comme l'activité de recyclage qui lui est associée, étant « un geste éminemment moderne » (2001, p. 67). En abordant *Mes ouvrages* sous l'angle de la méchanceté saturnienne, je me propose également de configurer un modèle du méchant à partir de la mosaïque au sens figuré (selon la terminologie de Dällenbach).

En même temps, en me concentrant sur les traces de la transmission de l'héritage astrologique antique et païen par le biais du livre et de l'imprimerie dans *Mes ouvrages*, je me situe dans le sillage d'Aby Warburg qui, dans « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », recherche des traces de l'héritage antique, transmis et déformé à travers plusieurs médiations (arabes entre autres) au cours du Moyen Âge et sa renaissance à l'époque de Luther. Warburg met ainsi en lumière les *pathosformeln* de l'Antiquité présents dans les écrits et les images à l'époque de Luther, qui permettent de saisir les émotions les plus profondes de l'être humain, en fonction de l'interprétation de gestes et de mimiques. Par ailleurs, Warburg définit les *pathosformeln* comme des représentations des mythes venant de l'Antiquité, perçues (dans les termes de Warburg) comme des « témoignages d'état d'âme devenus images » (Ginzburg, 1989, p. 43).

Finalement, cette recherche vise, en suivant quelques idées de Craig Dworkin dans *No Medium*, de spécifier en quoi « l'inscriptibilité » du papier est le facteur déterminant qui le transforme en médium et en quoi la fonction du contexte social représente une condition permettant sa lisibilité comme médium.

Mon analyse s'organise autour de quatre axes. Je débiterai avec la configuration d'un modèle du méchant :

Saturne. Ensuite, je continuerai avec une analyse de la méchanceté de Saturne dans l'acte de couper des parties des corps et des visages humains, comme *pathosformel* de l'Antiquité, dans *Mes ouvrages*. Je dégagerai par la suite les traces des démons astrologiques de forme anthropomorphiques. Finalement, je me pencherai sur le geste d'inscrire dans un livre des signes astrologiques, comme *pathosformel* de l'Antiquité.

Un modèle du méchant : Saturne

À la première vue, les images, tout comme les mots du livre d'artiste de Messenger, ne sont pas compréhensibles. Les photographies en noir et blanc montrent des formes indéfinissables, qu'on perçoit comme des jeux de lumière sur des surfaces opaques, des parties noires et des parties très éclairées, presque blanches. Les mots écrits à la main, comme des mots d'enfant, semblent des lignes mal définies, des grillages ou des broderies anciennes, à l'encre noire ou bleue. Cependant, lorsqu'on prend le temps de regarder avec attention les photographies et de déchiffrer les mots écrits à la main sur un papier blanc, imprimés ensuite sur les pages du petit livre d'artiste, on peut percevoir des plantes de pieds sur lesquelles il y a des dessins à l'encre, un œil, l'index d'une main, une partie d'une jambe, un genou, une oreille, des fesses, des nez, des bouches, des organes sexuels féminins et masculins. Ces images des parties des corps et des visages humains sont toujours accompagnées par des réseaux de mots répétés, qui configurent des dessins divers ou des arcades de zodiaque. Chacun de ces mots est répété séparément en configurant un dessin :

soumission, incertitude, orgueil, promesse, menace, ruse, soupçons, honte, réconciliation. La mosaïque commence alors à se dessiner, une mosaïque au sens figuré, telle que définie par Dällenbach, qui distingue la mosaïque au sens propre et la mosaïque au sens figuré (la figure « mosaïque »). Ainsi, « ce qui distingue la mosaïque au sens propre de la mosaïque au sens figuré, c'est que [...] dans le premier cas c'est l'homogénéité des constituants qui prime, tandis que dans le second, c'est leur hétérogénéité » (2001, p. 40-41).

Pour déterminer un modèle du méchant, je me référerai aux études menées par Warburg, commencées avant « Divination païenne et antique dans les textes et les images à l'époque de Luther », que Carlo Ginzburg définit dans *Mythes, emblèmes, traces*, comme un « programme explicite » (2010, p. 45) dont la conclusion montre la construction d'une philosophie de la culture. En ce sens, Ginzburg constate que, huit ans plus tôt, Warburg exprimait son regret que l'histoire de l'art n'avait pas mis encore ses matériaux à la disposition d'une « psychologie historique de l'expression humaine » (2010, p. 45) qui reste à écrire. Par ailleurs, dans *Image et mémoire* (2004), Giorgio Agamben souligne la nécessité pour Warburg d'une approche différente de l'histoire de l'art, à la fois par l'anthropologie, l'ethnologie, la mythologie, la psychologie et la biologie. Warburg situe donc son œuvre entière, sa bibliothèque incluse, dans une science plus vaste, à laquelle il n'a pas pu donner un nom, mais qu'il a tenté de configurer dans tout son travail. Ainsi, dans ses notes pour la conférence de Kreuzlingen sur le rituel du serpent, Warburg voit sa bibliothèque comme « une collection de documents concernant la psychologie de l'expression humaine » (Agamben, 2004, p. 14). Selon Agamben,

la position de l'image chez Warburg, entre art et religion, configure son horizon de recherche. Son objet, plutôt l'image que l'œuvre d'art, la situe définitivement en dehors des frontières de l'esthétique. En même temps, pour Warburg, l'iconographie n'est pas un but en soi, servant toujours à repérer un sujet et ses sources, à la configuration des problèmes historiques et éthiques, dans la vision de ce qu'il appelle « un diagnostic de l'homme occidental » (2004, p. 14). De même, pour comprendre l'une des principales lignes de pensée de Warburg, il faut placer ses recherches dans cet espace plus large où les solutions stylistiques et formelles des artistes sont comprises comme des décisions éthiques précisant la position autant des individus que d'une époque en relation avec l'héritage du passé. Ainsi, la lecture d'un problème historique devient un diagnostic de l'homme occidental en guerre avec ses propres contradictions, essayant de lier le passé et le présent pour s'assurer une vitalité permanente. Agamben constate ici que Warburg avait compris, par une intuition anthropologique, que la question de « transmission et survie » est le problème fondamental de la société occidentale, obsédée par l'histoire au point de la considérer comme le moteur de son évolution. En situant la méthode et les concepts de Warburg dans la perspective de la sémantique historique de Spitzer, Agamben explique la focalisation de Warburg sur la question des symboles et de leur existence dans la mémoire sociale. Ainsi, dans cette perspective, selon laquelle la culture est toujours un processus de *Nachleben*, c'est-à-dire de transmission, réception et polarisation, on comprend pourquoi Warburg devait fatalement concentrer son attention sur le problème des symboles et de leur vie dans la mémoire sociale (Agamben, 2004, p. 18).

Agamben constate par la suite que le symbole et l'image ont dans la vision de Warburg le même rôle que l'*engramme* chez Richard Semon, dans le système nerveux central de l'individu. Il est important de mentionner également l'influence sur Warburg du livre de Semon sur la *Mneme* (1921), mise en évidence par Ernst Hans Gombridge dans *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (1970). Par conséquent, selon Agamben, pour Warburg, le symbole et l'image, tout comme l'*engramme* chez Semon, condensent en eux une charge énergétique et une expérience émotive qui surviennent comme un héritage transmis par la mémoire sociale et qui, pareilles à l'électricité condensée dans une bouteille de Leyde, deviennent effectives au contact de la « volonté sélective » d'une époque déterminée (Agamben, 2004, p. 19).

Dans ce contexte, l'approche de Dällenbach concernant la mosaïque peut être amenée en discussion, en relation avec une certaine « volonté sélective » de notre époque. En effet, Dällenbach parle d'un vrai symptôme concernant l'invasion sensationnelle de la mosaïque à l'époque contemporaine, qui est d'un grand intérêt pour une approche sociologique, le phénomène présentant également toutes les apparences d'une « mythologie contemporaine », telle que celles analysées par Roland Barthes. Dällenbach constate alors que même les avatars de la mosaïque contemporaine les plus libérés des bornes esthétiques exerçaient une fascination fondée toujours sur la mosaïque en tant qu'œuvre d'art, séduisant donc par résonance, en utilisant une brillance d'emprunt. Le « monde-mosaïque » auquel fait référence Dällenbach en tant que métaphore est une « notion vague » (p. 155), dont pourtant le contenu cognitif se révèle efficace en rapport avec la définition

de la mosaïque. Ainsi, la métaphore souligne l'équivoque de la mosaïque, son ambivalence et son ambiguïté, se trouvant au croisement de deux dimensions antithétiques : « son aptitude à signifier aussi bien un assortiment hétéroclite qu'un ensemble harmonieux » (Dällenbach, p.157). Cette duplicité est donc problématique pour le monde contemporain et soulève des questionnements d'ordre anthropologique, sociologique et politique, en exigeant d'être traitée selon une théorie et une méthodologie propres qui distinguent la mosaïque en tant que fait symbolique et en tant qu'objet esthétique. Dällenbach définit ainsi la mosaïque comme « un être protéiforme, et, selon le jour sous lequel il s'offre, parfois méconnaissable » (p. 13), qui pose le problème du rapport entre l'être qui nous est familier et celui qui est métamorphosé. Les hypothèses de Dällenbach concernant les métamorphoses de la mosaïque visent l'expansion de son champ d'action, la diversification et la multiplication de ses supports ainsi que son renouvellement. Quant à son potentiel de séduction et à son énergie, ils découlent des polarités intrinsèques à la mosaïque elle-même comme objet esthétique venant de l'Antiquité.

Par ailleurs, dans « Divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », Warburg souligne que, depuis la fin de l'Antiquité, les divinités antiques ont toujours survécu en tant que démons cosmiques faisant partie des forces religieuses de l'Europe chrétienne, l'astrologie étant tolérée en silence par l'Église chrétienne (Warburg, 1990 [1920], p.250). Ainsi, « la civilisation italienne de la Renaissance » (Warburg, p. 255) a gardé et ravivé autant dans le Nord que dans le Sud de l'Europe, différents types de divination païenne et antique. De cette façon,

le mélange d'éléments hétérogènes, de rationalisme, de mythologie, de calculs de mathématiciens et de prophéties de devins qui les composaient était d'une telle vitalité que même le Cercle de Wittenberg, ce haut-lieu de l'Allemagne chrétienne luttant contre Rome pour sa liberté intérieure, dut prendre position là-dessus (Wartburg, p. 255).

En suivant l'évolution de Saturne, qui à l'époque de la Réforme représente encore le centre de la croyance astrologique, et en se servant du livre sur les enfants des planètes de Hauber, Warburg décrit la manière dont l'ancienne illustration des calendriers antiques s'est perpétuée et développée dans les écrits et les images du Moyen Âge. Ainsi, dans une planche d'un manuscrit allemand de Tübingen du Moyen Âge, Saturne est représenté sous une forme condensée, à la fois comme le dieu grec du temps et le démon romain des semailles, un paysan qui se sert de la houe, de la bêche et de la faucille, entouré par ses protégés.

Dans une perspective différente, celle de l'« iconologie » (par opposition à l'iconographie)¹, dans *Saturne et la mélancolie* (1989), Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl observent qu'autour de 1400, les illustrations de *De claris*

¹ J'utilise cette distinction dans le sens établi par Agamben dans *Image et mémoire*, où il constate que la tentative la plus réussie faite après Warburg de donner un nom à sa « science sans nom » est celle de Panofsky qui, dans ses recherches, nomme « iconologie » (par opposition à iconographie) la vision la plus profonde de l'image. Ainsi, aujourd'hui, on utilise ce terme pour faire référence autant aux travaux de Panofsky qu'à tout autre travail qui se place dans le sillage de Warburg. Toutefois, Agamben remarque que les éléments que Panofsky associe à l'iconologie sont assez loin de ce que Warburg avait pensé pour sa science de « l'intervalle ». Par exemple, à la différence de Panofsky, qui voit les « valeurs symboliques » parfois comme des « documents du sens unitaire de la conception du monde » (Agamben, 2004, p. 29), parfois comme des « symptômes » d'une personnalité artistique, Warburg conçoit les symboles comme une sphère intermédiaire entre la conscience et l'identification primitive.

mulieribus de Boccace montrent Junon en tant qu'apparition céleste au-dessus de ses adorateurs, en même temps que la représentation de Minerve qui protège ses artisans est une forme de mythologie des « Arts libéraux ». L'évolution subséquente de ce type de figuration est observable dans le fait qu'entre le modèle sécularisé de la Pentecôte et cette forme de la représentation des « Arts libéraux » s'est opérée une fusion, qui a permis ensuite au modèle constitué d'intégrer le contenu très différent des textes astrologiques antiques. Même si la forme de la représentation des « enfants des planètes » a été ainsi conservée pendant plusieurs siècles, il y a eu certaines modifications et un raffinement progressif. Dans la période ultérieure, Saturne a été représenté comme un comptable et un arithméticien, comme le dieu des coffres, tenant la faucille mais possédant également une clé, comme un laboureur de la terre, comme un cavalier portant un drapeau sur lequel il y a la grande étoile, à côté de la faucille, comme modeste outil, mais également comme instrument de coupure et de castration. La faux que Saturne porte à la place ou avec la faucille se transforme parfois en bêche ou en pioche, outils qui peuvent se changer d'autres fois en béquille. En tant que dieu des humbles et des opprimés, Saturne est doté également d'une jambe de bois. Par ailleurs, Klibansky, Panofsky et Saxl avancent l'hypothèse que la position particulière de la jambe, reprise de certaines sources orientales, ainsi qu'un souvenir inconscient du mythe de la castration de Chronos, aient influencé cette dernière métamorphose (1989, p. 321) Ainsi, la représentation de Saturne par une jambe de bois — devenue plus tard une partie de jambe humaine —, est un élément de la mosaïque tabulaire qui représentait les « enfants des planètes » au Moyen Âge.

Des corps et des visages humains en morceaux

La disposition des photographies sur les pages du livre d'artiste de Messager ainsi que les angles particuliers des prises de vue créent somme toute une aura de mystère prophétique qui augmente l'intérêt du lecteur pour les réseaux des mots qui encerclent ces images, dont le sens d'ensemble reste pourtant insaisissable. L'attention se concentre alors sur les parties des corps et des visages exposées dans les photographies — comme si le sens des mots aurait été déplacé vers elles —, déformées par un rapprochement extrême de la caméra ou par des angles en plongée, de biais et de bas en haut. Pourtant, ces formes coupées, séparées de leurs corps et de leurs visages, qui restent d'une certaine façon incompréhensibles même après l'identification de chacune d'entre elles, ne se dévoilent pas plus que les mots, n'étant pas en rapport de continuité, ni d'opposition avec eux. Au contraire, elles semblent mener une vie propre, complètement aliénée du reste de l'œuvre. Ce sont des images-restes d'autres images qui résonnent dans la conscience de l'humain comme des repères, des fragments de quelque chose de plus grand, quelque chose d'oublié. Ce sont des monstres, mais des monstres en quelque sorte sacrés, car ils semblent posséder la clé de certaines images des humains depuis le début des temps. Ainsi, ces parties des corps et des visages humains présentées dans les photographies en noir et blanc de *Mes ouvrages* peuvent être mis en rapport avec le concept de Warburg de *pathosformel*. En ce sens, Agamben remarque que le terme choisi par Warburg, *pathosformel* (« formule du pathos ») et non pas *pathosform* (faisant référence simplement à la forme et non pas à la formule),

désigne l'élément stéréotypique et répétitif du thème que l'artiste reprenait chaque fois pour exprimer « la vie en mouvement » (Agamben, 2004, p. 42). Pour approfondir ses hypothèses, Agamben rapproche le concept de *pathosformel* de Warburg de l'utilisation du terme « formule », existant dans les recherches de Milman Parry sur le style formulaire d'Homère (*L'Épithète traditionnelle dans Homère*, 1928), dans lequel le philologue américain propose une nouvelle lecture du texte homérique en soutenant que la technique de composition orale de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* est fondée sur un répertoire très grand mais fini de combinaisons verbales. Selon Agamben, les études de Parry sur Homère montrent que la composition formulaire rend impossible la distinction entre création et *performance*, entre original et répétition (p. 43). Cela signifie que les formules, tout comme les *pathosformeln* de Warburg, sont « des hybrides de matière et de forme, de création et de *performance*, de singularité inaugurale et de répétition » (Agamben, 2004, p. 43). De ce fait, Agamben constate que, pour Warburg, les images qui constituent notre mémoire sont toujours, au long de leurs transmissions historique ou collective ou individuelle, en processus de « se figer en spectres » (2004, p. 47), le travail des artistes étant de les ramener à la vie. Étant fabriquées de temps et de mémoire, les images, même si elles sont toujours vivantes, ont une vie sous forme de survivance, étant donc depuis leur création déjà en danger de prendre une forme spectrale. Par conséquent, la découverte de Warburg peut être résumée comme ceci : à part le *Nachleben* physiologique (la persistance des images rétinienne), il y a un *Nachleben* historique des images en relation avec la persistance de leur charge mnémotique, qui les constitue comme *dynamogrammes*. Par contre, la survivance des images n'est pas une donnée,

demandant toujours une opération qui doit être accomplie par le sujet historique. Selon Agamben, c'est par le biais de cette opération que le passé (les images transmises par les générations précédentes), paraissant clos et inaccessible, recommence à se mouvoir dans un circuit qui le rend possible.

Sur une double page de son livre d'artiste, Messager dispose certaines photographies des parties des corps et des visages humains, chacune entourée par un carré ou un rectangle de mots, ayant une croix des mots sur la ligne supérieure. Les mots répétitifs alternent d'un carré (ou d'un rectangle) à l'autre : tantôt « tragédie », tantôt « comédie ». On y voit des fesses, un genou, une main, une calvitie, un menton, un œil fermé, une bouche ouverte, une langue tirée, un sexe d'homme, une oreille, des narines. Ce sont des images ayant un rapport à la sexualité, même des images crues d'organes sexuels coupés du reste du corps. Ainsi, un voyeurisme marqué, typique de la pornographie, est présent dans ces photographies de Messager, qui possèdent en revanche une ambiguïté liée à leur nature : elles semblent avoir été captées pendant des activités sexuelles de la vie banale de couples anonymes, cette vie condensée dans le moment de leur capture les habitant encore, malgré leur apparente neutralité. Les images de Messager sont ainsi transformées en *imagos* par cette existence parallèle qu'elles semblent mener toujours sur la terre, telles les nymphes de Warburg qui sont des *pathosformeln* de la passion amoureuse.

En ce sens, Agamben remarque que, dans son traité *De nymphis*, Paracelse inclut la nymphe dans sa doctrine des esprits élémentaires (ou créatures spirituelles), dont à chacun correspond l'un des quatre éléments, à la nymphe (ou ondine)

correspondant l'eau. En fait, Paracelse renvoie à une autre tradition, plus ancienne, dans laquelle les nymphes étaient reliées indissolublement au règne de Vénus et à la passion amoureuse. Paracelse appelle d'ailleurs la société des nymphes « mont de Vénus » (Agamben, 2004, p. 60), car Vénus elle-même est en réalité une nymphe qui, par sa noblesse, régnait sur le peuple des nymphes. Condamnées à une perpétuelle amoureuse recherche de l'homme, les nymphes, ayant une existence parallèle sur la terre, sont donc une sorte d'*imago* de l'homme, désirées à leur tour par les hommes. Mais seulement dans la rencontre avec l'homme, les images inanimées deviennent réellement vivantes. Agamben conclut que l'histoire très ambiguë de la relation entre les hommes et les nymphes rend compte de l'histoire très ardue entre l'homme et ses images (2004, p. 61). En ce sens, la création de la nymphe comme figure hautement représentative de l'objet de la passion appartient à Boccace. Agamben souligne ici que la « nymphe florentine » de Boccace est toujours en train de se scinder en fonction de ses deux pôles contraires (réalité et imagination), en même temps trop vive et inanimée, le poète ne pouvant plus lui donner une vie unitaire (2004 p. 64). La conjonction amoureuse avec l'image qui, selon Agamben, est symbole de la connaissance parfaite (p. 64), devient l'union sexuelle impossible avec une *imago* transformée en créature (chez Paracelse), qui « boit et mange ». Ainsi, pour les poètes de l'amour, la *copulatio* entre les fantasmes et l'intellect possible est une véritable expérience amoureuse, l'amour étant essentiellement l'amour d'une *imago*, d'un objet en grande mesure irréel, son irréalité n'étant pas cachée, au risque de l'angoisse et du manque. Cette dualité révèle de l'intérieur la nature profonde des images « qui constitue l'ultime consistance

de l'humain et la seule voie vers son possible salut » (Agamben, 2004, p. 66), étant aussi « le lieu de son incessant manque à soi-même » (*ibid.*, p. 66).

Des démons astrologiques de forme anthropomorphique

Le livre d'artiste de Messager témoigne d'une longue tradition de la transmission de l'héritage astrologique antique et païen par le livre et par l'imprimerie. En ce sens, dans « Divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », Warburg insiste sur l'importance de l'imprimerie et de l'art du livre dans l'influence de l'Antiquité sur l'ensemble de la civilisation européenne à l'époque de la Renaissance :

Une tradition fidèle avait fait suivre aux divinités astrologiques un itinéraire qui, partant du monde hellénistique et passant par l'Arabie, l'Espagne et l'Italie, les amenait en Allemagne (dès 1470, ces voyageurs renaissent à Augsburg, Nuremberg et Leipzig, dans les textes et les images de la jeune imprimerie) [...]. (1990[1920], p. 250)

Les œuvres des astrologues arabes et italiens comptent ainsi parmi les premières productions illustrées de l'imprimerie. Dans ce cadre européen spécifique, l'Antiquité astrologique a eu une renaissance unique en Allemagne, les luttes sociales et politiques de l'époque donnant une nouvelle force aux symboles planétaires toujours vivants dans la littérature divinatoire et surtout aux sept planètes anthropomorphiques, considérées comme des maîtres de destinée. De ce fait, à l'époque de la Réforme de Luther, le mythe de Saturne représentait encore le centre de la croyance astrologique, maintenue dans les écrits et les images du Moyen Âge dans les calendriers populaires. Utilisés

également dans la divination politique, ces calendriers ont rendu les personnages astrologiques identifiables aux différentes forces politiques de l'époque. En ce sens, Warburg met en lumière également un aspect important pour l'histoire de la presse : « On sent que l'illustration xylographique était un puissant et tout nouveau moyen d'agitation propre à manipuler les ignorants. » (p. 267) Par la voie de l'imprimerie, les démons astrologiques avaient donc pris une forme anthropomorphique et, selon Warburg, étaient perçus à l'époque de Luther comme des personnes réelles.

Dans le contexte des divinations astrologiques tronquées du livre d'artiste de *Messenger*, les parties des corps et des visages humains des photographies disposées sur les pages blanches, encerclées par des réseaux des mots divinatoires, se rattachent par leur fragmentation et par leur difformité aux démons astrologiques de forme anthropomorphique de l'époque de Luther. Concernant ce type de représentation, Warburg mentionne une « prophétie prodigieuse » (p. 274-275) publiée par Osiander et Hans Sachs en 1527 à Nuremberg, accompagnée par une gravure italienne provenant d'une chronologie de papes attribuée à Joachim de Flore, mais modifiée pour des oracles, dans laquelle Luther est représenté avec une faux dans la main droite (comme Saturne) et une rose dans la main gauche. De plus, Warburg signale que, dans un autre livre illustré de xylographies de Bologne (1515), qui a servi de modèle à cette prophétie et qui se trouve à la Bibliothèque de Wolfenbüttel, à côté de Luther apparaît une partie de jambe humaine, ce qui aurait une explication dans le catalogue historique des papes où l'on trouve, parmi les armes parlantes du pape Jean XXIII, la cuisse (« *coscia* » en italien). Toutefois, Warburg remarque que cette image a été reprise à

son tour du portrait d'un empereur byzantin apparaissant dans les Oracles léonins du XII^e siècle et, en considérant le caractère astrologique de cette prophétie, il conclut qu'il s'agit d'une représentation de Saturne (p. 275).

Dans une autre perspective, le livre d'artiste de Messager concentre l'ambivalence de Cronos absorbé par Saturne dont parle Benjamin dans *L'Origine du drame baroque allemand*, dans deux magies reliées, transmises par la tradition du livre avec l'héritage astrologique antique et païen : la magie par les mots et la magie par les images. Ainsi, en tant que dieu de l'âge d'or, Cronos se manifeste dans l'ordre géométrique des réseaux de mots qui encerclent les photographies des parties des corps et des visages humains comme traces d'anciennes formules magiques. Comme dieu déchu, il est présent dans la séparation et la castration qu'expriment les photographies du livre.

Les traces de l'héritage astrologique antique et païen transmis par le livre qu'on peut retrouver dans le livre d'artiste de Messager remonte donc jusqu'au *Picatrix*, un ouvrage majeur de l'occultisme cosmologique de la fin du Moyen Âge, traitant de la pratique astrologico-magique de l'Antiquité tardive, telle que transmise par la tradition arabe. Warburg présente des preuves que le *Picatrix* est la traduction en latin d'un ouvrage du X^e siècle, écrit en Espagne par un auteur arabe : la *Gâyat-al-hakîm* de Abû'l-Kâsim Maslama b. Ahmad al-Magrîfî. En ce sens, Marsile Ficin fait également référence, dans son chapitre sur les images magiques dans les trois livres *De la vie* (1489), aux médiateurs arabes de la magie thérapeutique hellénistico-hermétique par les amulettes astrologiques, maintenue pendant tout le Moyen Âge dans les lapidaires, comme une partie importante de l'astrologie médicale. Suivant ses recherches sur

les traces effacées du chemin des divinités astrologiques de l'Antiquité, Warburg amène en discussion un autre manuel de cosmologie appliquée, enraciné dans la tradition hellénistique. Il s'agit d'un livre d'oracles de Zebel l'Arabe, qui vivait à Bagdad vers le milieu du IX^e siècle, son vrai nom étant Abu'Otmân Sahl b. Habîb b. Hâni, dont les illustrations sont reliées à quarante-deux oracles avec différentes interprétations selon les mois. Ainsi, comme le prouvent les armoiries de ce manuscrit, il a été recopié pour le prince électeur de Brandebourg, Joachim I^{er}, dont le portrait « pas très ressemblant » (Warburg, p. 283) se trouve sur l'une des pages. Warburg ajoute qu'à la fin du XVI^e siècle, il y a eu plusieurs éditions de ce livre, avec des estampes (p. 283). En même temps, des manuscrits basés sur le *Picatrix*, de Rome, de Vienne, de Wolfenbütel et de Cracovie, montrent, à côté des représentations des personnages antiques métamorphosés, des carrés de nombres, avec leur mode d'emploi, pour lesquels Marsile Ficin a procuré des descriptions des illustrations perdues (1489), représentant des figures guérisseuses. Warburg mentionne que Marsile Ficin a fondé ensuite à partir de ces descriptions son concept de la magie par des images. Mais selon Warburg, les deux pratiques initiales, la magie par les images et par les carrés de nombres, sont reliées également, s'agissant dans les deux cas des formes tardives d'une pratique païenne très ancienne qui trouve ses origines dans l'hermétisme thérapeutique transmis par les Arabes.

Le geste d'inscrire dans un livre des signes astrologiques

Dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin soutient la thèse selon laquelle l'écriture est née de

l'image, peu importe que le système en question soit celui de l'idéogramme ou celui de l'alphabet, son efficacité étant due en exclusivité à l'image. Dans ce contexte, l'écriture est définie par Christin dans son sens strict de moyen de transmission de la parole. Par conséquent, cette complémentarité des deux médias ainsi que les caractéristiques de leurs fonctions doivent être prises en considération lorsqu'on analyse le système qui, partout dans le monde, dès son apparition, les a mises ensemble dans un programme mixte, sa nécessité ainsi que sa nature reposant sur les deux médias à la fois. En même temps, Christin souligne que si l'on prend l'image dans sa totalité en y distinguant deux composantes — des figures et un support —, l'élément primordial est le support. De cette manière, on peut envisager la naissance de l'écriture de l'image, étant donné que l'image même était née auparavant de la découverte de la *surface*. De ce fait, elle a été créée par *la pensée de l'écran*. Selon Christin, cette pensée est fondamentale pour l'humain, étant responsable de la création de la géométrie et de l'image. De plus, elle se définit par l'interrogation visuelle d'une surface afin de déterminer les relations existant entre les traces qui y sont observables et, au bout du compte, leur système. Le fait d'avoir déplacé sur les figures mêmes des images les questionnements soulevés par la vision de leur support a permis d'envisager ces figures en tant que signes, ambigus et marquants. En ce sens, Christin amène en discussion la genèse des écritures idéographiques, constituées, pour la mésopotamienne et la chinoise, dans la vague de la divination. Ainsi, la divination est elle aussi une forme de *la pensée de l'écran*, étant basée sur l'examen des supports spécifiques sur lesquels sont inscrits, pour être déchiffrés, les signes de la langue des dieux, messages adressés aux humains. Le signe est donc dépendant

structurellement de son contexte et porteur ainsi de valeurs variables, sémantiques et (ou) sonores, tel l'idéogramme. Ce fait remet en question l'écriture alphabétique qui semble être un système moins riche que l'idéogramme en ce qui concerne la flexibilité visuelle / verbale. Toutefois, Christin prend la partie de l'écriture alphabétique en tant que richesse systémique en donnant des exemples d'un domaine de la pratique créatrice similaire à celui de la divination, où elle est apparue, la littérature. En ce sens, le *Coup de dés* de Mallarmé représente un moment charnière dans la pensée occidentale, montrant que l'écriture alphabétique est un instrument double auquel il fallait restituer la part visuelle — spatiale — pour lui redonner sa complétude active d'écriture. Par ailleurs, au long des derniers siècles, la culture alphabétique a traversé plusieurs mutations importantes par l'image à travers l'illustration, l'affiche, les jeux littéraires de la lettre ou ceux des peintres avec l'écriture. En conclusion, la révolution mallarméenne concerne surtout l'*expérience du vide*, celle du support ouvert à l'imagination du regard, qui permettait la naissance d'une littérature nouvelle, destinée uniquement à raconter (dire) l'espace.

Dans *Mes ouvrages*, Messager utilise souvent la double page, tout comme Mallarmé dans *Un coup de dés*, déployant son écriture à la main dans des volutes et des spirales qui se rencontrent en configurant parfois des cœurs. Ce sont des mots-images, des dessins à l'encre, qui portent donc un voir-double dans leur constitution : d'un côté, celui de leur graphie et, d'un autre, celui de leur continuité, configurant ainsi ensemble des lignes sinueuses, appartenant à une langue divinatoire à déchiffrer dans l'économie de l'œuvre entière à partir des photographies qu'ils encerclent et non pas d'eux-mêmes. Le travail de fragmentation que Messager opère dans ces

photographies peut être confronté avec ce que Dworkin (2013) définit comme « visagité » dans *No Medium*, en se référant au deuxième volume de *Capitalisme et schizophrénie* de Deleuze et Guattari. Du point de vue de ces deux auteurs, le visage n'est pas uniquement une partie du corps, mais c'est leur terme pour un schéma, une sorte d'histogramme dont les relations qu'il diagramme peuvent être analysées et décrites. Deleuze et Guattari définissent ainsi le visage comme une carte qui s'applique et s'enroule sur un volume. La « visagité » ordonne donc les paires binaires dans des hiérarchies de surface et de profondeur, opérant comme une interface qui structure des données. En d'autres mots, pour les deux auteurs, le visage est le système autoritaire des conventions par lequel une inscription fonctionne comme un signifiant. Dworkin reformule ce constat par une définition du visage en tant que système qui permet aux simples matériaux de devenir des médias : « the face is the system by which sheer materials are legible as media »² (2013, p. 107). Or, dans *Mes ouvrages*, Messenger crée des images d'humains sans visages et sans corps, la totalité de chacun d'entre eux ne pouvant plus être rétablie. Par ailleurs, Grenier mentionne, dans *Annette Messenger* (2012), que l'auteure s'est penchée sur les études sur le corps hystérique, agissant en tant que révélateur. Ainsi,

ce corps sensible de celles qu'on appelait les « femmes-clichées », à la surface desquelles on pouvait dessiner, le corps tiraillé de tensions qui bascule dans la dramaturgie sera pour elle le corps de référence, celui qui présidera au « théâtre du corps » que ses nouvelles œuvres vont engager. (2012, p. 61)

² « le visage est le système par lequel les simples matériaux sont lisibles en tant que médias » (je traduis).

Dans ce contexte, le concept de « surface » défini par Dworkin peut être amené en discussion comme point d'ancrage d'une possible analyse des gestes et des mimiques des photographies du livre d'artiste de Messenger comme *pathosformeln* venant de l'Antiquité. En se référant aux photographies de Zidlicky, à ses modèles sans visages, Dworkin constate qu'elles offrent une leçon essentielle sur les médias :

The etymology of the word « substrate » (*sub* [underneath] + *stratum* [something spread]) suggests a certain orientation, and a phenomenological presumption, as well as a hierarchy of parts and a metaphysic of surface and depth³. (2013, p. 104)

Néanmoins, Dworkin observe que les surfaces ne sont pas nécessairement extérieures. Dans une perspective intermédiaire, les surfaces ne sont pas couvrantes, étant uniquement des seuils contre lesquels butent les matériaux. Par conséquent, les hiérarchies immanquables entre le substrat et l'inscription sont dissoutes dans le champ de l'intermédialité : les substrats permettent les inscriptions, mais les inscriptions sont ce qui permet aux matériaux de devenir des substrats. Au final, les surfaces s'ouvrent sur des surfaces, et ce qui semble être intérieur n'est qu'une totale extériorité, qui ne peut plus être valable sans une apparence qui lui donne sa profondeur. Dworkin observe également, concernant l'œuvre de Zidlicky, que la photographie, sortie du portfolio et enlevée au mur, imprimée dans le format relié du livre, entre dans un dialogue. Ainsi, les deux pages se faisant face dans l'ouverture du livre mettent ensemble photographie et texte, ou plusieurs images,

³ « L'étymologie du mot "substrat" (*sub* [en-dessous] et *stratum* [quelque chose qui s'étend]) suggère une certaine orientation, une présomption phénoménologique ainsi qu'une hiérarchie des parties et une métaphysique de la surface et de la profondeur. » (je traduis)

ainsi que l'histoire de leur origine, les feuilles sur lesquelles elles se sont matérialisées. Dworkin souligne de plus que la page « is *always against* the image (in both senses of the word)⁴ » (2013, p. 103). En même temps, le codex établit une série spécifique de ces images, que Dworkin désigne en tant que « séquence des phases » (p. 103), qui s'ordonnent en orbite autour de la reliure, quand les pages sont tournées. Dworkin définit le mot « phase » à partir de sa racine grecque, comme « apparition », surtout en relation avec les différentes phases de la lune.

Chez Messager, les photographies ont cette propriété de marquer des phases temporelles, telles les phases de la lune, à laquelle leur nature de *pathosformeln* de la passion amoureuse les rattache, par l'association à l'eau et aux spectres, dans les sens évoqués par Dworkin d'« apparitions », comme phases (phases de la lune), mais aussi comme étapes du développement de la photographie, et également dans le sens de « montrer », « faire apparaître », et dans le sens de phantasmes, apparitions de la lumière spectrale, émanations ectoplasmiques des esprits (Dworkin, p. 103). En revanche, ces photographies sont encerclées par les réseaux de mots écrits à la main, se constituant soudainement en forme de pyramide par exemple, symbole du temps, de la vie et de la mort. Par ailleurs, dans *Literature Media Information System*, Friedrich Kittler (1999, p. 35) souligne qu'en Europe, les textes et les partitions musicales ont toujours été associés à la conservation du temps, les deux étant fondés sur l'écriture, dont le temps est symbolique (selon les termes de Lacan). En ce sens, Kittler cite la définition de la littérature de Goethe : « Literature [...] is the

⁴ « est toujours contre l'image (dans les deux sens du mot) » (je traduis).

fragment of fragments; the least of what happened and of what have been spoken was written down; of what had been written down, only the smallest fraction was preserved⁵. » (p. 36) Il constate que l'écriture célèbre le monopole de la conservation détenu par le dieu qui l'a inventée, qui gouverne sur des signes qui ont un sens pour les lecteurs. Et cela est la raison pour laquelle

all books are books of dead, like those from Egypt that stand at the beginning of the literature. The realm of the dead beyond the senses to which they lure us coincides with the book itself. When Zeno asked the delphic oracle what was the best way to live, the answer he was given was: "To mate with the dead." Which he understood as the equivalent of to *read the ancients*⁶ (p. 37).

Dans le livre de Messenger, la magie par les images est associée à la magie par les mots, selon la théorie de Marsile Ficin sur la magie par des images, par des mots et par des carrés de nombres, dans le contexte de l'héritage astrologique antique et païen transmis à travers le livre et par l'imprimerie. Pourtant, les mots sont des indices qui renvoient à un texte perdu ou caché, à un mode d'emploi des carrés de nombres des premiers manuels d'astrologie antique et païenne, ces carrés de nombres étant également perdus ou cachés. Dans *Mes ouvrages*, les carrés de nombres de ces manuels sont remplacés par leurs

⁵ « La littérature est fragment des fragments; ce qui a été écrit c'est le moins de ce qui s'est passé et de ce qui a été dit ; de ce qui a été écrit, seulement la plus petite fraction a été préservée. » (je traduis)

⁶ « tous les livres sont des livres des morts, comme ceux de l'Égypte, dressés au début de la littérature. Le royaume des morts, au-delà des sens, avec lequel ils nous leurrent, coïncide avec le livre même. Quand Zeno a demandé à l'oracle delphique quelle était la meilleure façon de vivre, la réponse a été : "S'accoupler avec le mort." Ce qu'il a compris comme *lire les anciens*. » (je traduis).

modes d'emploi, réduits à des mots qui ne forment pas des phrases. En revanche, ces mots répétés en continuité — « mensonge », « hésitation », « promesse », « oubli », etc. —, constituent parfois des carrés. Dans cette perspective, en se référant à *Seuils* de Gérard Genette, Dworkin discute les genres se trouvant à la frontière du travail littéraire : inscriptions, épigraphes et titres, préfaces, notes, etc. En résumé, il constate que, selon Genette, « un texte sans paratexte n'existe pas » (p. 59). Par contre, un paratexte sans texte existe, même par accident. Par conséquent, des paratextes sans textes, ou des paratextes comme textes, ont été écrits intentionnellement, représentant une tendance importante dans la littérature contemporaine. Étant issus de contextes divers et en apparence, écrits sans connaissance des textes qui les précèdent, ces travaux sont constitués des tensions qui se trouvent entre le langage littéral et métaphorique, entre l'histoire étymologique des mots et l'oubli de leurs usages communs, entre la forme de l'œuvre et son contenu. Par conséquent, « those tensions gesture toward the embodiedness of these literary works' bibliographic forms, and to the textual corporeality that all such paratexts sustain as they seek to supplement, support, and displace the body of the text⁷ » (Dworkin, p. 59).

En ce sens, les réseaux des mots qui se répètent dans *Mes ouvrages* constituent un corps poétique dont le sens n'est pas révélé par les photographies des parties des visages et des corps humains, mais par la couche matérielle de la page du livre.

⁷ « ces tensions font un mouvement d'incarnation de ces œuvres littéraires de formes bibliographiques et vers la corporéauté textuelle que de tels paratextes alimentent tout en cherchant à compléter, à appuyer et à remplacer le corps du texte » (je traduis).

Par ailleurs, Dworkin constate que, dans le livre des photographies de Zidlicky, la couche matérielle (*stratum*) très fine de la page du livre s'ouvre vers une profondeur scénique qui, au bout du compte, n'est qu'une apparence créée par la tridimensionnalité de l'image. On découvre ainsi « beneath its apparent depth, only a relation between unranked materials, each equally necessary to the final form of the whole: salts and cellulose and halides and molecules of water with a number of other chemicals in precise and bonded proportions⁸ » (2013, p. 105).

De cette manière, en mettant au même niveau le substrat et la surface, par un changement de la logique du placement en-dessous (*sub*) de l'image et en combinant le geste marquant de l'effacement des visages de Zidlicky avec la marque de représentation de l'image, Dworkin constate que les photographies de Zidlicky affirment et configurent en même temps la profondeur d'une figure sans visage et illustrent la fausse visagété de la profondeur. Par conséquent, ces photographies détruisent la logique de leur substrat par les thèmes de leurs propres défigurations. Dans une autre perspective, dans *Remediation*, Bolter et Grusin soutiennent que, pour notre culture visuelle, l'acte de médiation est primordial. Ainsi, tout acte de médiation dépend d'un autre, même de beaucoup d'autres, ce qui veut dire que toute médiation est remédiation. D'un autre côté, les médias fonctionnent comme des objets dans le monde, dans les

⁸ « sous son apparente profondeur, seulement une relation entre des matériaux non-classés, chacun également nécessaire pour la forme finale de l'ensemble : sels et cellulose et halogénures et molécules d'eau avec un nombre d'autres éléments chimiques en proportions précises et similaires » (je traduis).

systèmes d'échange linguistiques, culturels, sociaux et économiques. Par exemple, la photographie est réelle, non seulement comme morceau de papier, produit du processus photographique, mais également comme réseau d'artefacts, d'images et d'ententes culturelles concernant la signification et l'action dans le monde de ces images particulières. Cette deuxième réalité des médias en tant qu'objets dans le monde amène une nouvelle lumière sur les photographies de Messager, capables ainsi de remplir leur fonction des *dynamogrammes* (en tant qu'*imagos*), dans les termes de Warburg, et de témoigner de la « volonté sélective » d'une époque à travers laquelle ces images (comme *pathosformeln* de l'Antiquité) sont ravivées et commencent à agir dans le monde.

En ce sens, j'avance l'hypothèse que, dans *Mes ouvrages*, le visage est, à la différence du corps humain qui reste dépersonnalisé et fétichisé, tout comme pour Deleuze et Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie*, une carte conceptuelle, un système de compréhension qui permet d'intégrer des termes binaires. Les *pathosformeln* de la passion amoureuse de l'Antiquité se trouvant sous le signe de Saturne (de la castration et de la coupure) sont ainsi ravivées dans le livre d'artiste de Messager par la défiguration des visages des photographies. Sans visages, les figures représentées dans les photographies sont elles aussi dépersonnalisées, anonymes, objectivées, fétichisées. Par ailleurs, Dworkin remarque que, dans la tradition de la vente du livre, *facetiae* est synonyme de « pornographie » (p. 107). En même temps, Messager réunit les parties disparates des corps et des visages humains des photographies dans un corps poétique nouveau, fait des réseaux de mots écrits à la main et imprimés ensuite sur les

pages du livre. Ainsi, la méchanceté de l'acte de Cronos, absorbé par Saturne, de couper avec une faucille l'organe sexuel d'Ouranos, qui rend stérile éternellement le procréateur de l'univers, est sublimée par une réorganisation de cette rupture et par la création d'un nouveau corps.

En problématisant la transmission des traces de l'astrologie antique et païenne par la tradition du livre et de l'imprimerie dans *Mes ouvrages*, j'ai analysé, d'un côté, la méchanceté de Saturne dans le geste de couper des fragments de la totalité d'un corps et, d'un autre côté, le geste d'inscrire dans un livre des signes astrologiques antiques et païens comme *pathosformeln* de l'Antiquité. Par ailleurs, dans *Image et mémoire*, Agamben souligne que l'intérêt de Warburg pour les images astrologiques vient de la compréhension que la sphère céleste, dont l'observation est en même temps « la grâce et la malédiction de l'homme » (p. 67), est l'endroit où les humains projettent leur passion pour les images. Agamben note que, dans la lettre qu'il envoie à Vossler peu avant de mourir, Warburg reprend le programme de son atlas, *Mnémosyne*, comme « théorie de la fonction de la mémoire humaine par images » (p. 67), en le mettant en relation avec la pensée de Giordano Bruno. Selon Agamben, Warburg se réfère, en relation avec son atlas, au Bruno des traités magico-mnémotechniques tels que le *De umbris idearum*. Warburg reçoit ainsi de Bruno l'idée que l'art de dominer la mémoire — dans sa propre situation, l'essai de comprendre à travers son atlas le fonctionnement de la mémoire humaine des images — est relié aux images qui expriment la sujétion de l'humain au destin. C'est dans cette perspective que j'ai utilisé la méthodologie warburgienne pour analyser *Mes ouvrages*. À travers ce parcours, j'ai tenté également de configurer un modèle du

méchant à partir de Saturne et d'identifier des traces des démons astrologiques de forme anthropomorphique dans l'ouvrage de Messenger. En ce sens, la vision de Warburg dans son atlas, *Mnémosyne*, a orienté mon analyse de la méchanceté saturnienne et de l'identification des traces des démons astrologique dans le livre de Messenger. Selon Agamben, l'atlas de Warburg est la carte capable d'orienter l'humain dans son combat contre la schizophrénie de sa propre imagination. De même, le héros mythique homonyme (Atlas) soutient sur ses épaules le cosmos, qui n'est pas autre chose que le *mundus imaginalis*. Dans cette perspective, la définition de Warburg de son atlas comme « histoire des fantômes pour adultes » (Agamben, p. 68) révèle ainsi son sens profond. L'histoire de l'humanité est donc toujours histoire de fantômes et d'images, les images étant le reste, la trace de tout ce que les humains avant nous ont vécu (p. 69). C'est cette ligne de pensée que j'ai suivie dans mon analyse de la fonction des fragments des photographies et des textes de l'ouvrage de Messenger, en y décelant un mouvement ambigu, à la fois d'incarnation et de dissolution, dont le sens nous échappe. Dans ce contexte, Agamben souligne la signification du titre de l'atlas de Warburg, *Mnémosyne*, qui nomme le « sans-image, qui est le congé — et le refuge — donné à toutes les images » (p. 69).

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. (2004), *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer.
- BOLTER, Jay David & Richard GRUSIN (1999), *Remediation*, Cambridge, MIT Press.
- CHRISTIN, Anne-Marie. (1995), *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion.
- DÄLLENBACH, Lucien. (2001), *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissement*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. (1980), *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
- DWORKIN, Craig. (2013), *No Medium*, Cambridge, MIT Press.
- GENETTE, Gérard. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GINZBURG, Carlo. (1989), *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion.
- GRENIER, Catherine. (2012), *Annette Messenger*, Paris, Flammarion.
- KITTLER, Friedrich. (1999), *Literature Media Information Systems*, New York, Stanford University Press.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL. (1989), *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine, art*, Paris, Gallimard.
- MESSAGER, Annette. (1989), *Mes ouvrages*, Arles, Actes Sud.
- WARBURG, Aby. (1990 [1920]), « La divination antique et païenne dans les écrits et les images à l'époque de Luther », *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, p. 249-299.

Résumé

En problématisant la transmission des traces de l'astrologie antique et païenne par la tradition du livre et de l'imprimerie dans le livre d'artiste *Mes ouvrages* d'Annette Messenger, j'analyse, d'un côté, la méchanceté de Saturne dans l'acte de couper des fragments de la totalité d'un corps et, d'un autre côté, l'action d'inscrire dans un livre des signes astrologiques antiques et païens, comme *pathosformeln* de l'Antiquité. À travers ce parcours, je tente également de configurer un modèle du méchant à partir de Saturne et d'identifier des traces des démons astrologiques de forme anthropomorphique dans le livre de Messenger.

Abstract

By problematizing the transmission of traces of antique and pagan astrology by the tradition of the book and the print in the Annette Messenger's artist book, *Mes ouvrages (My works)*, I analyze on one hand, the Saturn's wickedness in the gesture of cutting parts of a human body and on the other hand, the gesture of marking in a book, antique and pagan astrological signs, as a *pathosformeln* from Antiquity. Throughout this journey, I also attempt to configure a model of a villain based on Saturn and to identify traces of astrological demons of anthropomorphic form in Messenger's artist book.