

L'anarchétype :
pratiques relationnelles, ontologiques et éthiques
dans les archives Eranos

Un essai de Zoe A. Keller

Être-avec l'archive

La salle de la collection photographique de l'institut Warburg est remplie d'imposantes armoires vertes à tiroirs suspendus, où les images reposent, classées par thème. C'est une bibliothèque de livres, certes, mais également un lieu où les images se rencontrent de manière étrange, imprévisible, et parfois perturbante.

En 2014, j'ai contribué, en tant que stagiaire, à l'immense entreprise de création de la base de données iconographique en ligne de l'institut Warburg, qui rassemble environ 350 000 photographies. Ma tâche quotidienne consistait à ajouter de nouvelles entrées à la base de données selon un protocole strict, fondé sur un système de classification thématique, reconnu internationalement et développé par Rudolf Wittkower. Ce système était déjà celui utilisé dans l'organisation physique de la collection.

La procédure était systématiquement la même : chaque image était reproduite, recevait un numéro d'inventaire, puis était intégrée à la base de données sous la catégorie correspondante. Des sous-dossiers d'images étaient ensuite assignés aux sous-catégories d'un même thème. Dans la section « Dieux et mythes », par exemple, chaque figure principale, comme Persée, est divisée en plusieurs entrées : « Persée seul », « Persée et Méduse », « Persée et Andromède », « Persée avec d'autres personnages », « Adaptations », etc. Chacune de ces sous-catégories est à son tour subdivisée : « Persée armé pour le combat », « Méduse attaquant Persée », « Persée tuant Méduse », « Persée et les Grées », « Persée combattant l'armée de Méduse », « L'origine du Corail »¹.

Une fois l'image classée dans la bonne catégorie, je devais renseigner l'ensemble des champs descriptifs : nom de l'artiste, date de création, provenance, localisation, références bibliographiques. Parfois, ces informations figuraient au verso des photographies, mais le plus souvent, elles étaient lacunaires, voire totalement absentes. Commenait alors une véritable odyssée à travers les couloirs et les salles de l'institut Warburg à la recherche d'indices. Je parcourais chaque étage de la biblio-

thèque, du sous-sol au dernier niveau, traversant les sections Magie et science, Religions occidentales, Religions orientales, Langue et littérature, Histoire de l'art, Art antique et archéologie, Philosophie, ainsi que l'ensemble des rayonnages de la collection photographique.

C'est au cours de l'une de ces recherches, je tentais alors de dater un artefact, que je suis tombée sur les archives Eranos. Sur une étagère poussiéreuse reposait une série de grandes boîtes d'archives grises, toutes identiques, portant des titres énigmatiques :

- Arbre de vie
- Cultes des piliers
- Symbolisme du serpent
- Caducée
- Paires d'opposés
- Hermaphrodites
- Hermès/Mercure : parallèles chrétiens
- Hermès Trismégiste et Hermès Thot
- Hermès/Mercure et alchimie
- Hermès/Mercure en grec
- Mythologie
- La Croix
- Croix écossaise
- Croix irlandaise
- Ouroboros (animal se mangeant la queue)
- Symbolisme alchimique
- Omphalos
- Arthur et le Graal
- Le vase alchimique
- Symbolisme du calice
- Fonts baptismaux
- Baptême
- Eau de la vie
- Arche de Noé
- Le voyage nocturne du Soleil sur la mer
- Symbolisme du poisson
- Le repas du poisson



Le souper du Seigneur
 Symbolisme du pain
 L'épi de maïs
 Symbolisme de la messe
 Saint Christophe
 Le Saint-Esprit
 La licorne
 Le dieu cornu
 Enfer
 La Quarternité
 La Trinité
 La création d'Ève à partir de la côte d'Adam
 Les blessures au flanc du Christ
 La Nativité
 La naissance de l'Enfant divin
 Mandalas occidentaux
 Le Rédempteur
 Les étapes de la Passion
 La Résurrection
 La Crucifixion
 Joyaux gnostiques
 Le nœud sacré
 Symbolisme mexicain
 Symbolisme égyptien
 Apocalypse
 Manuscrits de la Staatsbibliothek de Munich
 Un manuscrit de Dante au Vatican
 Un manuscrit d'Opicinus de Canistris au Vatican
 Symbolisme de la main
 Symbolisme de l'œil
 Symboles des chakras et leurs parallèles
 Anthropolos
 Images astrologiques
 Astrologie arabe
 Anges
 La Création et le Paradis
 Pyramides et stupas
 Symbolisme animalier
 Dragon et baleine
 Divers
 La Grande Mère
 Gorgone
 Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant
 L'Annonciation
 Chrétien
 Étrusque
 Italien
 Crétois
 Grec

Préhistorique
 Primitif
 Babylonien
 Phénicien
 Chypriote
 Le fuseau
 Symbolisme du sarcophage
 Divers
 Grec, la koré
 Égypte
 Mexique
 Inde
 Tibet
 Chine
 Bali
 Mater Ecclesia
 Spirale et méandre
 Le labyrinthe
 Le dieu égyptien du soleil Râ
 Hélios, Grèce
 Mithra
 Symbolisme du soleil, divers
 Dieu mexicain du soleil
 La couronne
 Hercule
 Symbolisme de la Grèce antique
 Apollon et Daphné
 Images des dieux
 Masques
 Divers
 À double visage
 Suisse
 Symbolisme des Amérindiens
 Peinture de sable navajo
 Les Kabirs, les satyres, etc.
 Pan, Bacchus et Silène
 Les trois mages
 Cultes des ancêtres
 Totèmes
 Vases funéraires
 Vases cultuels
 Dieu à trois têtes

À l'intérieur de ces boîtes se trouvaient des milliers d'images en noir et blanc, reproductions d'objets, d'ornements architecturaux, ou copies de manuscrits médiévaux, dragons, baleines, couronnes de pain, mandalas, croix, figurines en argile, schémas d'alchimistes, peintures de sable Navajo.

Plus de trois mille images étaient agrafées sur des cartons



verts, parfois bruns. Je me suis d'un coup sentie submergée, quelque peu étourdie. Un sentiment d'urgence m'incitait à examiner ces images, mêlé à une frustration sourde à l'idée que mon temps à l'institut Warburg devait se consacrer à d'autres tâches. Je me demandais pourquoi ces boîtes étaient conservées à part, séparées de la collection iconographique principale. Pourquoi n'avaient-elles jamais été intégrées aux armoires vertes ? Et pourtant, malgré cette séparation physique, les archives Eranos déployaient comme une forme de parenté épistémique avec les regroupements d'images conçus par Aby Warburg lui-même — une parenté qui, sans effacer leurs différences, rendait leur proximité intelligible.

J'ai passé huit mois en tant que stagiaire dans la collection iconographique, et cette expérience s'est révélée bien plus qu'un simple stage pour moi : elle fut une initiation à l'univers intellectuel complexe de Warburg. Ma familiarité avec son œuvre, acquise grâce à des études en arts visuels et aux lectures de Georges Didi-Huberman, m'avait préparée à cette rencontre. Au début des années 2000, un certain enthousiasme s'était répandu chez les artistes contemporains et les étudiant-es francophones autour des écrits de Didi-Huberman sur Warburg, et en particulier sur l'Atlas Mnémosyne². Rapidement, je me suis rendu compte que son héritage intellectuel jouissait d'une réception controversée au sein de l'Institut même. Certains chercheurs voyaient en Warburg un innovateur méthodologique, réhabilité par Didi-Huberman, Giorgio Agamben et Philippe-Alain Michaud³. Agamben, par exemple, présente Warburg comme le fondateur d'une « science sans nom », encore à définir, caractérisée non par la fermeture, mais par l'ouverture et l'extension. Pour lui, les intuitions de Warburg échappaient à la systématisation, ouvrant l'histoire de l'art à d'autres champs et modes de pensée⁴. D'autres membres de l'Institut restaient quant à eux sceptiques, considérant Warburg comme un simple historien de l'art de son époque, suivant l'analyse d'Ernst Gombrich, qui voyait dans l'Atlas Mnémosyne une œuvre inachevée, preuve de l'incapacité de Warburg à formuler une théorie cohérente⁵. Cette réception divergente reflète non seulement un jugement historique, mais aussi la difficulté de situer son œuvre dans les limites d'une discipline. Entre attentes institutionnelles et ouverture intellectuelle, la pensée de Warburg résiste à toute classification simple, une résistance invitant au dialogue plutôt qu'à la fermeture.

L'œuvre de Warburg est aussi étrange que l'Institut lui-même. Pour les artistes et praticien-nés de la culture

contemporaine, son héritage se réduit souvent à l'Atlas Mnémosyne. Pourtant, Warburg a consacré une grande partie de ses recherches au *Nachleben* — la vie après la mort de ce qu'il appelle les « pensées primitives » — de l'Antiquité à la Renaissance. Pour lui, ces pensées ne sont pas de simples constructions intellectuelles : elles persistent sous forme de traces affectives et corporelles, qui surgissent dans les gestes, les drapés et les postures au sein des œuvres.

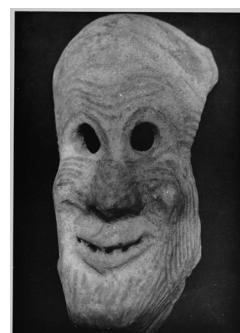
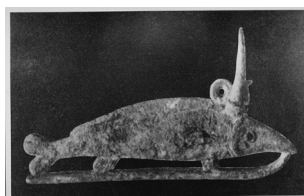
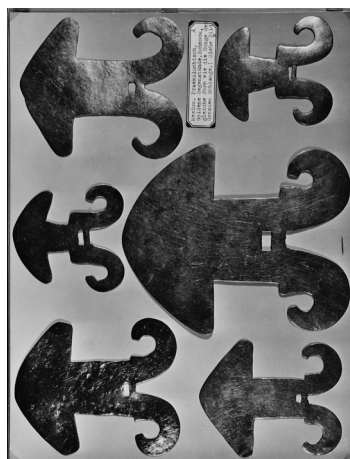
Warburg conçoit ces pensées primitives au sens large : loin de se limiter à l'histoire traditionnelle des idées, elles incarnent la survie de sentiments profonds dans la psyché collective au fil du temps. Selon lui, ces survivances atteignent leur point culminant dans ce qu'il nomme les *Pathosformeln*⁶, qui refont surface dans les attitudes corporelles et les mouvements exprimés dans les œuvres d'art de la Renaissance, par exemple dans le traitement des drapés. Le terme *Nachleben* renvoie à cette continuité à travers la mort et la métamorphose des images et des motifs — poses, postures et gestes — plutôt qu'à une renaissance après disparition ou remplacement par l'innovation. Les images deviennent ainsi hantées de souvenirs spectraux⁷.

De la taxonomie à l'assemblage

À la suite d'Agamben, Didi-Huberman met en lumière la manière dont Warburg ouvre une voie radicalement nouvelle pour penser les images. Leur signification ne peut jamais être comprise isolément, mais seulement dans leur relation avec d'autres images. Avec la notion de *Nachleben*, Warburg montre comment des figures et des formules issues de la Grèce antique ressurgissent à la Renaissance florentine, puis réapparaissent à travers l'histoire selon des modalités toujours imprévisibles. Retracer la vie d'une image implique ainsi de sortir de l'horloge linéaire de la chronologie conventionnelle.

Warburg parle d'un « présent ancien »⁸ : un temps dans lequel passé et présent coexistent, où l'histoire n'est pas reléguée derrière nous, mais se manifeste chaque fois que nous rencontrons une image. Regarder n'est jamais un geste neutre. C'est un mouvement instable entre compréhension rationnelle et attraction pour l'étrange, une négociation permanente entre ce qui est reconnu et ce qui résiste à l'intelligible.

Dans *L'Image survivante*, Didi-Huberman approfondit cette intuition en rapprochant le *Nachleben* warburgien de la notion freudienne du symptôme. Le symptôme, à l'instar de l'image, fait ressurgir des traces du passé dans le présent. Il fait affleurer des strates enfouies de temps, de mémoire et de résonance inconsciente. Chaque rencontre avec une image engage alors une temporalité complexe : un présent stratifié,



traversé de retours et de répétitions, qui ne renvoient pas à une fin, mais à un processus continu. Avec Warburg, suggère Didi-Huberman, les images vivent dans cette épaisseur du temps, nous obligeant à repenser l'histoire de l'art non comme une succession linéaire, mais comme un champ de réverbérations, de chevauchements et de coalescences inattendues.

Dès mon premier contact avec les archives Eranos, j'ai perçu une logique similaire de cohabitation des images. Cette intuition, conjuguée au caractère fortuit de ma rencontre avec ces archives — non dans le cadre d'une recherche formalisée, mais dans une forme de cohabitation liée à un travail quotidien — m'a progressivement amené à infléchir mon approche. En répétant continuellement la même danse : parcourir ces dossiers d'images, arpenter les couloirs, naviguer entre les étagères, ouvrir et fermer les tiroirs, monter et descendre les escaliers, et éprouver le poids, la physicalité de cette masse de documents, ont transformé ma compréhension : ce qui relevait d'une théorie de la taxonomie prenait les contours d'une pratique de l'assemblage. Dans ces archives, les images ne se présentent plus comme de simples objets classés. Elles deviennent des événements : des moments de co-présence qui exigent une méthodologie attentive au mouvement, à la relation et à l'expérience. Habiter l'archive cesse d'être un retour vers une origine ; c'est entrer dans un espace de rencontres vivantes, instables, irréductibles à un ordre préalable.

Même après la fin de mon séjour à l'institut Warburg, ces constellations d'images ont continué à hanter ma mémoire. Elles refaisaient surface de manière imprévisible, en résonance avec d'autres recherches. Leur persistance laissait entendre qu'elles n'étaient pas de simples objets inertes, mais les traces d'un projet en cours, une archive de rencontres qui déborde les murs de l'institution. Y revenir des années plus tard ne consiste pas seulement à retracer leurs origines historiques ou conceptuelles, mais aussi à réactiver la manière dont elles circulent entre chercheur·euses, artistes et penseur·euses : une constellation de pratiques, de savoirs et d'imaginaires qui exige d'être abordée selon ses propres termes.

L'année 2014 était bien loin. Le stage à l'Institut Warburg s'était achevé, mais les images des archives Eranos continuaient à flotter dans mon esprit. C'est à ma rencontre avec Batia Suter que je dois mon envie de me replonger dans les méandres de ces images. J'ai rencontré Batia en 2019 à la HEAD — Genève, où j'étais assistante pédagogique. Elle avait été invitée par le département des arts visuels, sur la suggestion de

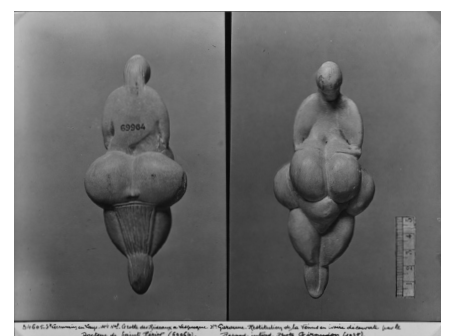
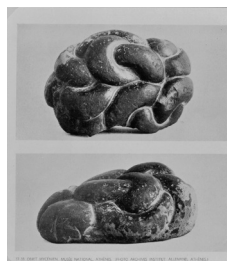
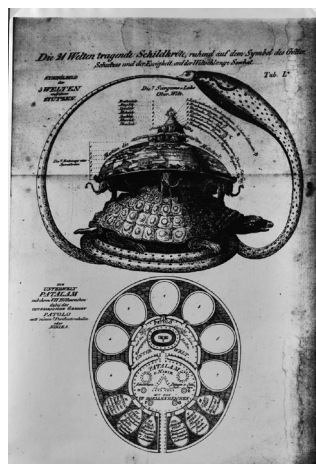
l'artiste Emmanuelle Antille, afin de mener des ateliers avec les étudiant·es.

Dans son travail, Batia Suter génère des collisions visuelles à travers de multiples réarrangements de centaines d'images trouvées. Intentionnellement ou non, son approche fait écho au dernier projet de Warburg, l'Atlas Mnémosyne. La pratique de Batia témoigne d'un délicat travail de funambule : ses assemblages — compris au sens de Deleuze et Guattari comme opérant dans les intervalles, le long de lignes de fuite souvent imperceptibles, mais génératrices de nouvelles formes⁹ — résultent de couches patiemment déployées les unes après les autres, ce qui, dans une perspective warburgienne, permet de redéployer des énergies cristallisées dans de nouveaux champs de force.

Un jour, après une présentation, j'ai abordé Batia et lui ai demandé si elle souhaitait voir certaines images des archives Eranos que j'avais déjà reproduites. Nos projets de collaboration ont hélas été retardés à plusieurs reprises. La pandémie de COVID-19 les a fait voler en éclats, momentanément. J'étais confinée à Genève, Batia à Amsterdam et les archives à Londres. Les années 2020 et 2021 se sont écoulées, et malgré l'impossibilité d'accéder à l'Institut Warburg, nous ne nous sommes jamais découragées, convaincues qu'une période plus propice finirait par arriver. Je place ce sentiment au premier plan de mes recherches, influençant la manière dont j'ai abordé les archives Eranos. Cet essai a vu le jour non seulement malgré, mais aussi grâce à la nécessité d'aborder son objet d'étude à distance. Cela m'a obligé à aborder la recherche différemment. L'impossibilité d'y accéder physiquement m'a offert de nouvelles possibilités de changer de positionnement, passant du « quoi » au « comment », misant à la fois sur la promesse d'un retour et sur la transformation de quelque chose de nouveau.

Images symboliques et ordre jungien

Les archives Eranos — *die Eranos-Archiv für Symbolforschung* selon leur appellation officielle — ont été constituées par Olga Fröbe-Kapteyn sur une période de plus de vingt ans, entre 1930 et 1950, au Tessin, au sud de la Suisse. Fröbe-Kapteyn a choisi de s'installer à Ascona, en partie pour sa proximité avec le Monte Verità, communauté utopique fondée au début du XX^e siècle, attirant artistes, intellectuel·les et personnes en quête de modes de vie alternatifs¹⁰. Le Monte Verità devient alors un lieu d'expérimentation du végétarisme, de la vie communautaire et du retour à la nature, offrant un contrepoint aux dynamiques d'industrialisation et d'urbanisation



qui traversent l'Europe à l'époque. Plus largement, le Tessin s'impose à cette époque comme un pôle d'attraction pour des communautés et des artistes à la recherche d'espaces où de nouvelles idées peuvent émerger en marge des structures académiques et institutionnelles dominantes. C'est dans ce contexte que Fröbe-Kapteyn, initialement attirée par le symbolisme et le mysticisme, fait construire près de sa maison une salle de conférence destinée à devenir un « lieu de rencontre et d'expérience »¹¹, où les pensées orientales et occidentales peuvent entrer en dialogue.

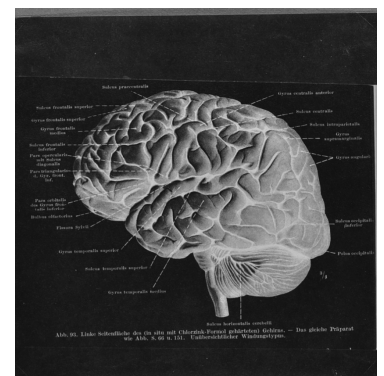
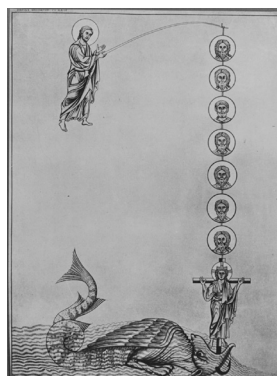
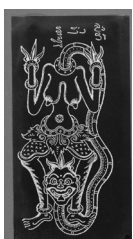
Selon Frederika Tevebring, Fröbe-Kapteyn commence, dès les années 1930, à constituer les archives Eranos : une vaste collection d'images pensée pour offrir « un répit à la pensée logique en mots et en concepts », en recourant à ce qu'elle nomme la « baguette magique de l'analogie »¹². Ces archives s'inscrivent dans le sillage de la notion jungienne d'inconscient collectif. Fröbe-Kapteyn considère les images qu'elle rassemble comme des archétypes : des traces visuelles d'une mémoire symbolique et religieuse profonde, récurrente à travers les cultures et les époques.

Les conférences Eranos débutent en 1933 et se tiennent chaque année en septembre pendant une dizaine de jours. Elles réunissent des intervenant·es issu·es de disciplines diverses — psychanalyse, histoire de l'art, religion comparée, études orientales, archéologie, biologie — parmi lesquelles Carl Gustav Jung, Mircea Eliade et Joseph Campbell¹³. Le projet Eranos vise à « créer une plateforme commune où thèmes orientaux et occidentaux, anciens et modernes, artistiques et religieux, peuvent être mis en relation afin de dégager leurs affinités profondes et d'ouvrir la voie à un nouvel humanisme, fondé sur une vision intégrée de l'humanité »¹⁴. Parallèlement aux séminaires, Fröbe-Kapteyn développe une collection iconographique d'environ trois mille images symboliques — reproductions d'artefacts, d'objets rituels, de motifs archéologiques et ethnographiques — classées selon des catégories qu'elle associe à des archétypes. Ce sont précisément ces images que je retrouve, des décennies plus tard, sur les étagères de l'institut Warburg¹⁵. Comme le souligne Tevebring, l'un des objectifs centraux de cette collection est de servir d'outil pour l'interprétation des rêves : les images doivent permettre de mettre en relation les visions oniriques avec l'ensemble de la

culture humaine passée et présente. La collection est organisée en plusieurs sections : images (principalement archéologiques et ethnographiques), textes (issus de la mystique chrétienne, de l'alchimie et de pratiques méditatives orientales et occidentales), rêves consignés (historiques ou contemporains, classés selon leur contenu archétypal), extraits d'écrits de Jung, ainsi qu'une bibliothèque de référence consacrée à l'imagerie dite primitive¹⁶.

Pour Jung, les archives Eranos constituent une source constante d'images tout au long de l'élaboration de sa théorie des archétypes, comme en témoigne notamment l'ouvrage *Psychologie et Alchimie* écrit en 1944, mais inspiré de deux conférences présentées lors des rencontres Eranos de 1935 et 1936. Jung conçoit les archétypes comme des structures innées et universelles de la psyché humaine, préexistantes à la conscience individuelle et se manifestant, à travers les cultures, dans les rêves, les mythes et les images symboliques. Fröbe-Kapteyn adopte toutefois une position sensiblement différente. Elle considère les images elles-mêmes comme des archétypes : les reproductions sélectionnées d'œuvres d'art, d'objets ethnographiques, de masques ou de motifs symboliques fonctionnent comme des outils visuels concrets permettant de repérer des schémas récurrents à travers le temps et les cultures. Les archives peuvent ainsi être comprises comme une matérialisation de la théorie jungienne : elles donnent corps aux structures archétypales, tout en les médiatisant à travers un processus de sélection humaine et des pratiques de conservation.

D'abord fascinée par l'impressionnante masse d'images hypnotiques des archives Eranos, je me suis rapidement heurtée à une série de difficultés. Les archives m'ont inévitablement mené à Carl Gustav Jung et son œuvre, une figure dont la pensée est marquée par d'importantes tensions : controverses autour de ses idées politiques et de son antisémitisme. Le malaise entourant Jung se reflète dans l'organisation même des archives Eranos, qui mêlent le potentiel génératif des rencontres interculturelles à des idées totalisantes et universalistes. Cette tension est aggravée par la réalité historique, de nombreux penseur·euses participant aux conférences Eranos étaient impliqué·es dans des réseaux liés à l'antisémitisme et au national-socialisme¹⁷, des résonances qui imprègnent les archives elles-mêmes. Naviguer dans cet univers complexe revient à se déplacer dans un labyrinthe présentant une multiplicité de chemins où les forces s'opposent parfois les unes aux autres. Les forces du passé, du présent et du futur interagissent, exigeant attention et écoute. Plutôt que de condamner ou de réhabiliter les archives elles-mêmes



à la lumière de ces influences néfastes, mon aspiration est d'établir la distance nécessaire pour saisir ce qui les traverse et déconstruire ce qui doit être remis en question.

Totalité et enfermement

La théorie jungienne des archétypes et de l'inconscient collectif s'appuie sur une conception d'inspiration platonicienne selon laquelle la forme précède la perception. Les structures psychiques existeraient ainsi avant toute expérience individuelle consciente. Les archétypes sont définis comme des symboles universels et archaïques qui cristallisent l'expérience humaine au fil du temps et orientent durablement les comportements. Jung établit un lien étroit entre les archétypes et les instincts. Il affirme que « l'inconscient collectif est constitué de la somme des instincts et de leurs corrélats, les archétypes »¹⁸. Il observe que certaines images s'organisent selon des schémas récurrents, rappelant mythes, légendes et contes, sans provenir de souvenirs personnels ni d'expériences conscientes. Ces images semblent, pour lui, témoigner de modes d'expérience et de comportement humains universels¹⁹.

Cette conception présente des similitudes apparentes avec la pensée de Warburg, notamment dans l'idée que des énergies du passé resurgissent dans les images. Toutefois, il y a une différence fondamentale. Warburg trace une circulation d'énergies culturelles spectrales à travers les formes visuelles. Jung, lui, postule l'existence de structures psychiques universelles, communes à l'ensemble de l'humanité, indépendamment des contextes historiques, culturels ou géographiques²⁰. Des figures telles que le Vieux Sage, la Grande Mère ou le Héros réapparaissent ainsi à travers le monde, conférant

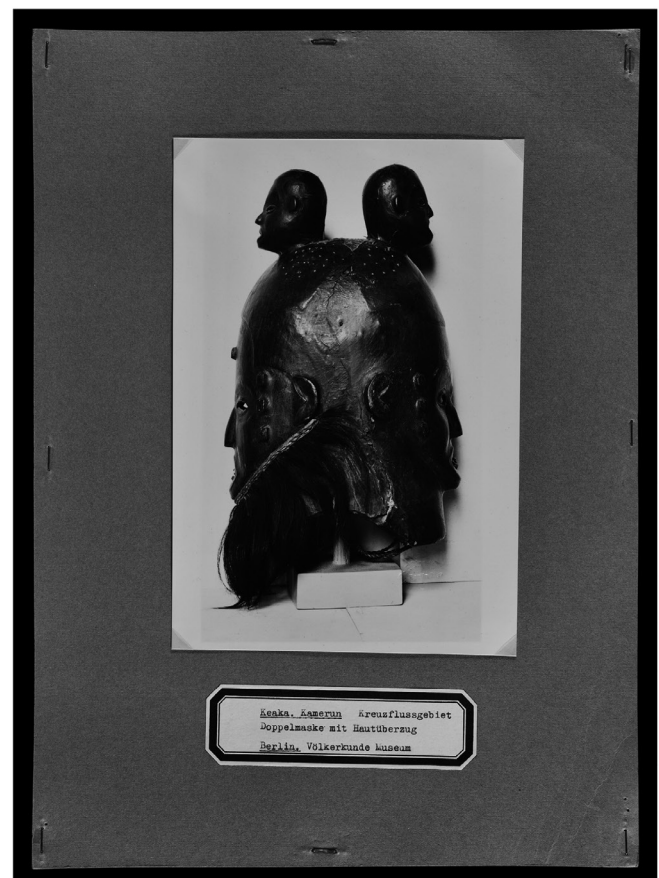
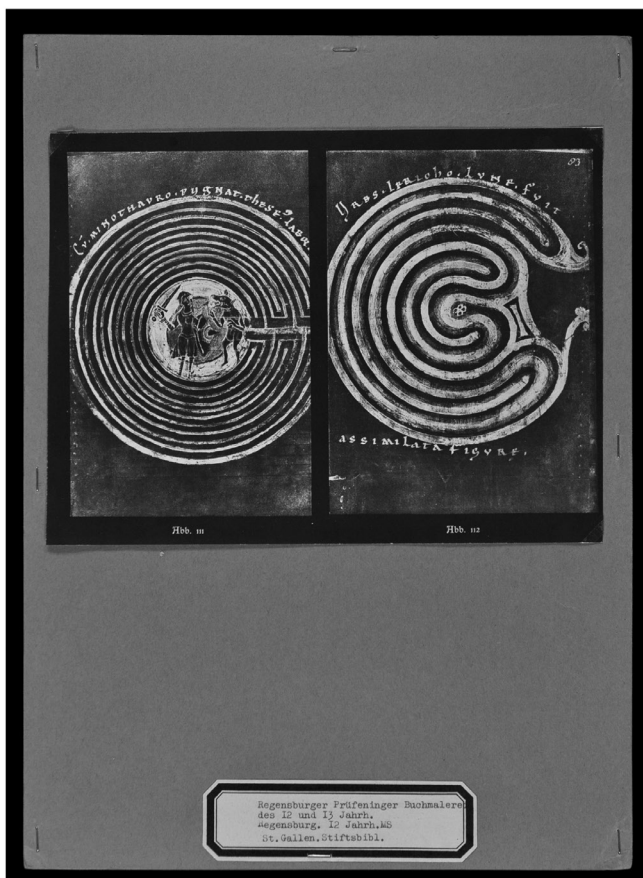
aux mythes un socle commun et fondant l'hypothèse d'une unité humaine universelle.

Le projet Eranos et la doctrine junguienne des archétypes poursuivent un objectif convergent : l'unité de l'humanité. Eranos contribue activement à cet horizon en offrant un espace institutionnel et symbolique où les idées de Jung peuvent circuler, se renforcer et acquérir une autorité transdisciplinaire. Dans ce cadre, le processus d'individuation — la deuxième grande doctrine junguienne — vise à la réalisation d'une totalité psychique, le Soi, conçu comme une synthèse harmonieuse des contradictions internes²¹.

Pour Jung, ce processus suppose de déposer son « masque du quotidien »²², sa *persona* afin de devenir ce que l'on est dans son être le plus essentiel. Les images archétypales, en tant que facettes du Soi, doivent progressivement converger vers une unité supérieure²³. À l'issue de ce mouvement, elles « se rassembleraient pour former un mandala merveilleusement harmonieux où les tensions individuelles seraient intégrées sans produire de conflit »²⁴.

Or, cette orientation vers la totalité comporte des risques conceptuels majeurs. La quête de l'unité absolue tend vers le cloisonnement et, à terme, vers une forme de monisme, faisant écho à la tradition néoplatonicienne selon laquelle tout procède de l'Un²⁵. Cette recherche du tout doit être replacée dans le contexte historique de l'élaboration des théories jungiennes et de la fondation des séminaires EranoS.

Jung commence à formuler les notions d'inconscient collectif et d'archétypes entre 1916 et 1919²⁶. En 1933, les séminaires Eranos voient le jour, au moment même où l'Europe est traversée par la montée du fascisme et du national-socialisme²⁷. Comme l'a montré l'école de Francfort — et en particulier Theodor W. Adorno — ce climat intellectuel



et politique favorise l'essor de pensées essentialistes et de métaphysiques de la totalité, susceptibles d'être mobilisées au service de logiques totalitaires²⁸. Dans ce contexte, l'abandon de la distance critique au profit de la création collective de mythes et de visions unifiantes apparaît particulièrement périlleux. L'insistance de Jung sur l'unité, la complétude et la réconciliation des contraires s'exprime à travers un langage symbolique et mythique qui trouve un écho troublant dans une époque avide de récits essentialistes, de destin commun et de transcendance des différences individuelles.

Alors que je mène ces recherches à une période manifestement tendue et complexe, il m'est apparu fondamental d'aborder ces archives d'une manière qui ne reproduise pas leurs héritages problématiques. Dans un contexte contemporain marqué par de nouvelles formes d'enfermement et la résurgence d'imaginaires nationalistes et d'identités excluantes, le risque de réinscrire des cadres totalisants semblait particulièrement aigu. Ma proposition ne pouvait donc pas se laisser détourner par la tentative de définir ce qu'*était* l'archive Eranos, à travers des gestes infructueux visant à recomposer ses origines ou à retracer de manière exhaustive son histoire.

Les archives exigeaient plutôt une approche relationnelle, faisant écho à Aby Warburg, au sein de laquelle les images doivent être appréhendées et confrontées *en tant que* et *dans* des relations. Leur opacité, qui se manifeste non seulement dans leurs relations les unes avec les autres, mais aussi dans le déploiement kaléidoscopique de leurs interactions, génère en permanence des modes de rencontre en constante évolution. J'ai par conséquent choisi de pénétrer dans l'espace labyrinthique des archives Eranos en me posant les questions suivantes : si nous ne pouvons adhérer à cette conception

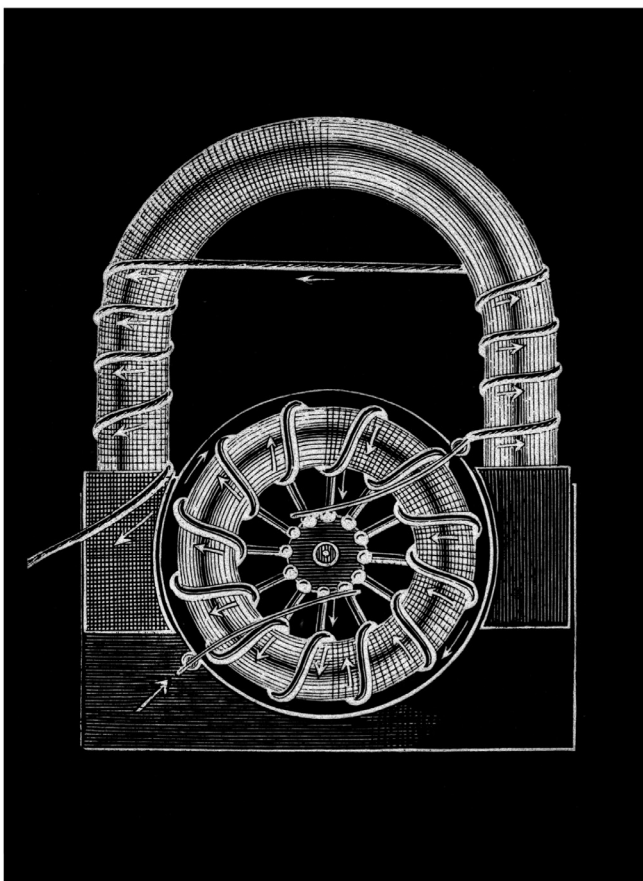
de l'universalisme, qu'avons-nous néanmoins *en commun*, et, où des éléments communs pourraient-ils émerger dans les archives ? Plus important encore, en réfutant l'impulsion universaliste articulée par Carl Gustav Jung et Olga Fröbe-Kapteyn et sédimentée dans le projet Eranos, la tâche consisterait à retracer comment des formes de points communs pourraient encore être révélées, non par la similitude, mais par la rencontre avec la différence.

De l'archétype à l'anarchétype : une rupture nécessaire

Pour déplacer les affirmations jungiennes qui structurent les archives Eranos, je propose de situer la collection d'images archétypales à l'aune des analyses de Frantz Fanon sur la psychiatrie dans les sociétés colonisées — notamment aux Antilles et en Algérie — et, plus précisément, de sa critique de l'inconscient collectif, laquelle ouvre un potentiel à la fois critique et émancipateur.

Fanon reconfigure la conception de l'inconscient collectif : pour lui, il ne s'agit pas d'une empreinte ou d'un engramme inscrit dans nos gènes, mais plutôt de quelque chose façonné par les habitudes et les actions, c'est-à-dire, par la culture. Il désigne un ensemble de dispositions façonnées par les pratiques, les habitudes et les conditions culturelles. Autrement dit, il est produit historiquement. Contrairement à Jung, Fanon insiste sur la mutabilité de ces structures : les archétypes ne sont pas des formes fixes, mais des configurations susceptibles de se transformer, ouvrant ainsi la possibilité de faire évoluer la thèse universaliste vers les pluralités.

Dans *Peau noire, masques blancs*, Fanon, redéfinit explici-



tement la conception de l'inconscient collectif. Dans le chapitre « Le Noir et la psychopathologie », il analyse le système de la culture coloniale et la manière dont celle-ci impose une représentation déformée de la psyché noire aux Antilles, générant un processus d'aliénation anti-noire. Il écrit :

« Indépendamment de quelques ratés apparus en milieu clos, nous pouvons dire que toute névrose, tout comportement anormal, tout éréthisme affectif chez un Antillais est la résultante de la situation culturelle. Autrement dit, il y a une constellation de données, une série de propositions qui, lentement, sournoisement, à la faveur des écrits, des journaux, de l'éducation, des livres scolaires, des affiches, du cinéma, de la radio, pénètrent un individu — en constituant la vision du monde de la collectivité à laquelle il appartient. Aux Antilles, cette vision du monde est blanche parce qu'aucune expression noire n'existe. Le folklore martiniquais est pauvre et, à Fort-de-France, nombreux sont les jeunes qui ignorent les histoires de "Compè Lapin", répliques de l'Oncle Rémus de la Louisiane. »²⁹

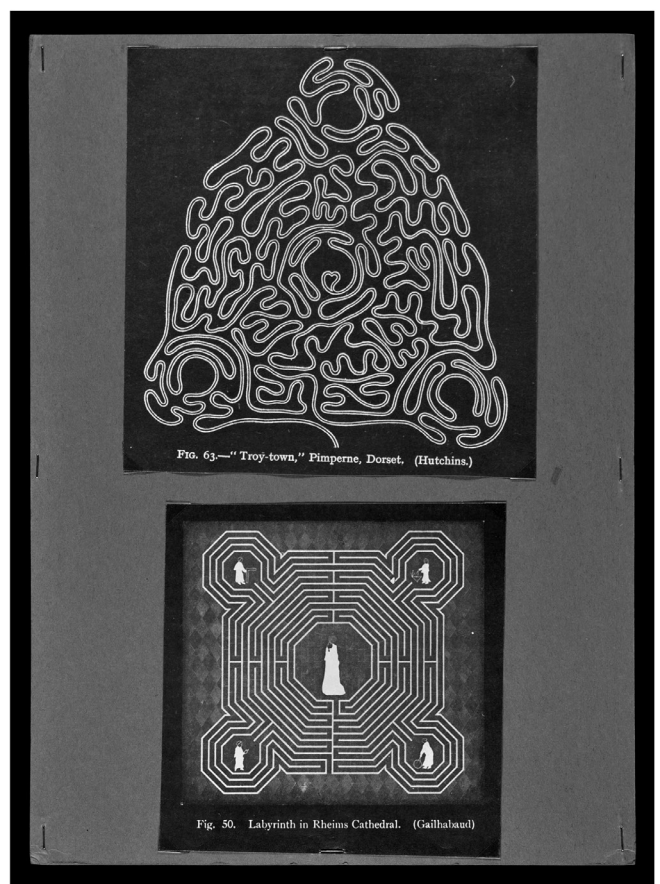
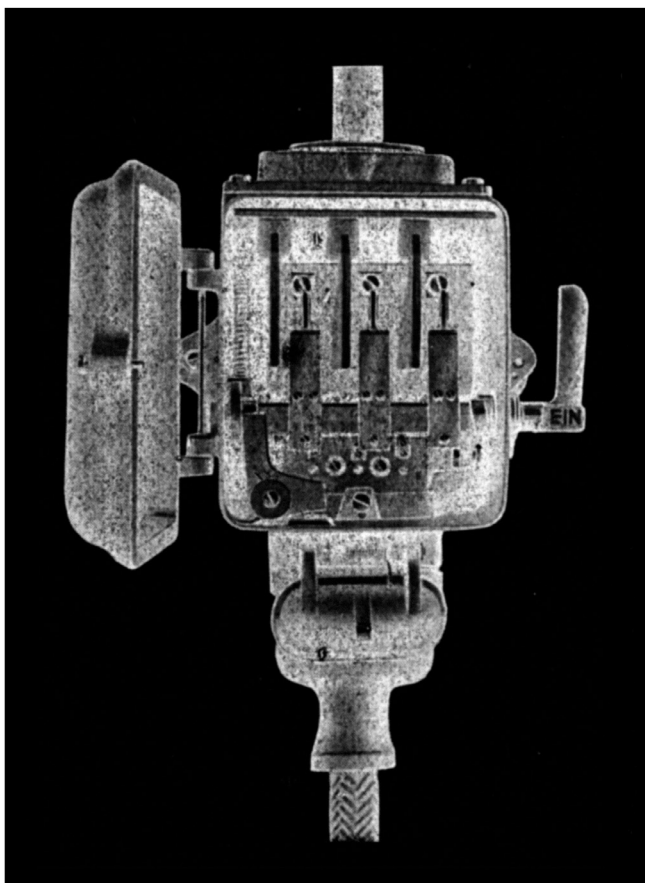
Là où Jung situe l'inconscient collectif dans une structure universelle et transhistorique dans lesquels les récits et les mythes ont un socle commun et constituent un « fondement solide pour une véritable unité de l'humanité »³⁰, Fanon montre qu'il est indissociable de contextes sociaux, politiques et culturels précis. Les mythes, les récits et le folklore ne dérivent pas d'une matrice psychique commune, mais de conditions historiques situées. En ce sens, les archétypes sont eux aussi culturellement produits. Cette distinction est décisive. Jung postule que les mythes partagent un socle

universel capable de fonder une unité de l'humanité. Fanon, au contraire, insiste sur le fait que ce qui semble commun est souvent le produit d'un système de domination qui impose ses images, ses récits et ses valeurs. En redéfinissant l'inconscient collectif comme un champ culturel acquis, Fanon ouvre une brèche dans l'édifice universaliste jungien. Il écrit ainsi :

« Jung situe l'inconscient collectif dans la substance cérébrale héritée. Mais l'inconscient collectif, sans qu'il soit besoin de recourir aux gènes, est tout simplement l'ensemble de préjugés, de mythes, d'attitudes collectives d'un groupe déterminé. [...] Sur le plan de la discussion philosophique, on soulèverait ici le vieux problème de l'instinct et de l'habitude : l'instinct, qui est inné (on sait ce qu'il faut penser de cette "innéité"), invariable, spécifique; l'habitude, qui est acquise. Il y aurait sur ce plan tout simplement à démontrer que Jung confond instinct et habitude. Selon lui, en effet, l'inconscient collectif est solidaire de la structure cérébrale, les mythes et archétypes sont des engrammes permanents de l'espèce. Nous espérons avoir montré qu'il n'en est rien et qu'en fait cet inconscient collectif est culturel, c'est-à-dire acquis. »³¹

Pour Fanon, l'inconscient collectif dépend ainsi des cultures dans lesquelles on évolue. Le sujet, ou le Moi, se développera en relation avec celui-ci, non pas à partir d'une origine essentialiste, mais, entre autres, à partir des histoires qui lui sont racontées.

C'est précisément à partir de cette tension — entre l'ordre apparent de la classification archétypale et les résistances de l'archive — que le concept d'anarchétype prend forme.



L'anarchétype ne s'oppose pas à l'archétype en proposant une autre structure fixe ; il émerge plutôt comme une pratique de suspension, consistant à rester avec des images sans imposer une origine unique, une signification universelle ou une fonction téléologique. Là où l'archétype cherche à s'ancrer et à se refermer, l'anarchétype embrasse le mouvement et la contingence. Dans les archives Eranos, l'anarchétype ne désigne pas une nouvelle catégorie, mais une manière d'entrer en relation avec les images, en les laissant se percuter et se transformer sans être réduites à des structures unificatrices.

La théorie des archétypes de Jung offrait au départ un cadre convaincant pour aborder les archives Eranos. Face à cette immense constellation d'images — motifs récurrents et formes symboliques à travers les cultures —, la promesse d'une structure psychique sous-jacente paraissait presque évidente. Les archives semblaient confirmer l'intuition de Jung : les images se répètent, persistent et s'imposent au-delà des histoires individuelles. La classification semblait alors révéler une continuité sous-jacente aux différences culturelles. Pourtant, alors que je restais *avec* les archives, cette promesse d'unité commença à s'effriter. Les images ne se répétaient pas ; elles résistaient à tout alignement. Leur récurrence était inégale et souvent contradictoire. Loin de converger vers un noyau symbolique stable, elles proliféraient à l'excès, produisant des frictions plutôt qu'une synthèse. L'archétype jungien, fondé sur la croyance que les formes psychiques précèdent l'expérience historique, apparaissait moins comme une clé d'intelligibilité que comme un mécanisme de fermeture : ce qu'il éclairait se faisait au détriment de ce qu'il rendait inaudible.

Ce malaise s'est intensifié à mesure que j'ai pris en considération les conditions historiques et géopolitiques dans

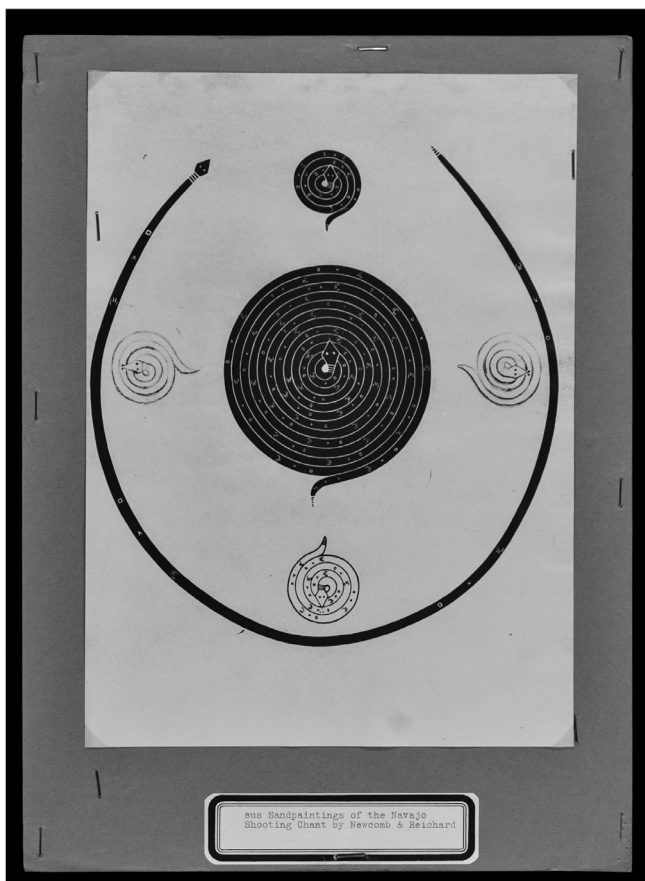
lesquelles les archives ont été constituées. L'universalité implicite de l'inconscient collectif chez Jung risquait de masquer les asymétries de pouvoir, la violence et l'histoire. Ici, Fanon devient incontournable, non pas en tant que critique externe, mais comme une voix révélant ce que le cadre archétypal ne peut contenir. Pour Fanon, les structures psychiques ne sont ni intemporelles ni universellement partagées, elles se forment dans des conditions culturelles et historiques spécifiques, marquées par la domination coloniale et la racialisation. Le folklore, les mythes et les archétypes sont ainsi mutables, ancrés dans la culture et produits par l'histoire, plutôt que dotés d'une portée universelle.

Grâce à Fanon, les limites de la théorie jungienne sont apparues avec clarté : les archétypes présupposent l'origine et la stabilité, tandis que les archives révèlent la circulation et la transformation. Les images sont produites, transmises, modifiées et réappropriées ; le sens émerge de la rencontre plutôt que d'une source psychique primordiale. C'est à partir de cette fracture que j'ai développé le concept d'anarchétype.

Pratiques de l'horizontalité

Dans les archives Eranos, l'anarchétype ne fonctionne ni comme une catégorie supplémentaire ni comme un contre-modèle symbolique. Il opère comme une pratique relationnelle : il permet aux images de demeurer en tension et de former des constellations sans résolution. La vie psychique n'est plus pensée comme le déploiement de formes préexistantes, mais comme un processus continuellement façonné par l'histoire et la différence.

En ce sens, l'anarchétype déplace le centre de gravité de la



psychologie des profondeurs. Il ne s'organise plus autour de structures hiérarchiques ou de totalités closes, mais de formes d'horizontalité. Ce déplacement ne vise pas à substituer une nouvelle théorie à une autre, mais à transformer la manière même d'entrer en relation avec les images et les archives.

La notion d'anarchétype émerge ainsi à la croisée de plusieurs pensées critiques : l'anarchisme tel que l'envisage David Graeber³², l'ontologie de l'*être-avec* formulée par Jean-Luc Nancy³³, et la *poétique de la relation* développée par Édouard Glissant³⁴. Ces perspectives partagent un refus commun de l'origine transcendante.

En situant l'anarchétype dans le cadre conceptuel de ces penseurs, nous pouvons retracer son fonctionnement tant sur le plan conceptuel que celui de la pratique. Ce terme est un néologisme formé à partir des mots archétype et anarchie, inspiré de la notion d'« ingouverné »³⁵ développée par Pierre Kropotkine. Il ne s'agit pas seulement d'un geste linguistique, mais d'un changement conceptuel. Chez Graeber, l'anarchie ne désigne pas le chaos ou l'absence de règles, mais une forme de vie collective. Des modes d'organisation émergent, fondés sur la responsabilité mutuelle³⁶. L'anarchétype n'est pas un concept abstrait : il existe dans la pratique, dans les négociations, les ajustements et les rencontres qui le rendent effectif.

Ontologies relationnelles

En abordant les archives Eranos sous le prisme de l'anarchétype, il devient manifeste que la promesse d'unité archétypale portée par la doctrine jungienne ne peut être tenue. Les images ne convergent pas vers un centre symbolique commun ; elles n'existent qu'en relation — entre elles, avec leurs modes

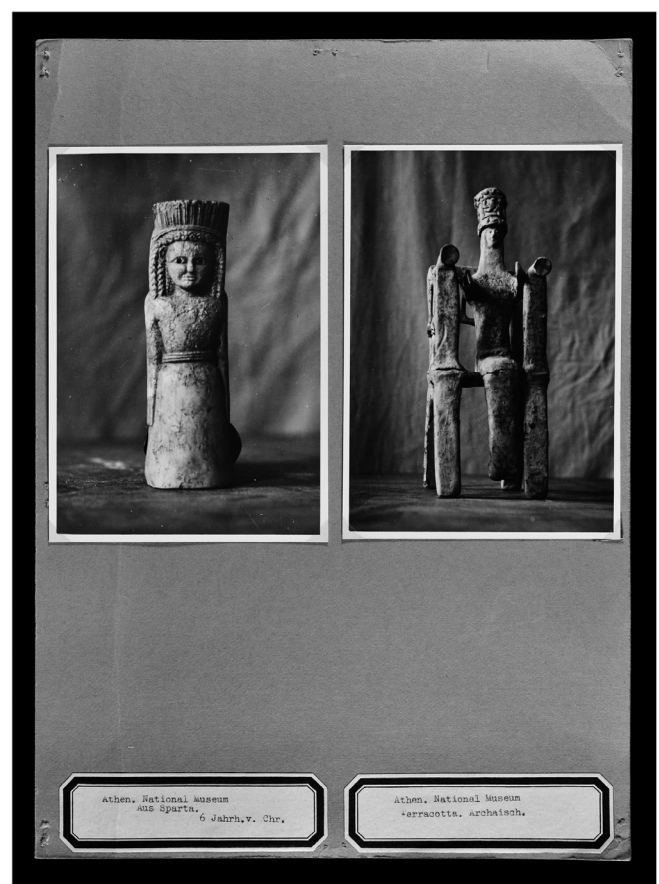
de reproduction, et avec les mains qui les manipulent, les classent et les déplacent. Le sens ne précède pas ces relations : il émerge à travers elles, façonné par le travail curatorial minutieux d'Olga Fröbe-Kapteyn.

Cette expérience de la circulation, plutôt que la volonté d'ériger un nouveau cadre théorique, rend la pensée de Jean-Luc Nancy incontournable. Son ontologie de l'*être-avec* conçoit l'existence non comme un être autonome, mais comme un être intrinsèquement partagé, une co-présence constitutive. Aucun sujet ne préexiste à la relation. Il n'y a pas d'essence extractible du réseau de rencontres qui fait monde. L'être est toujours déjà *singulier pluriel*.

Chez Nancy, la relation — le *avec* — n'est pas un lien secondaire entre des entités déjà constituées. Elle est ce par quoi quelque chose existe. « L'être ne peut être autre chose que l'être-avec-les-autres »³⁷, écrit-il, circulant dans et comme le *avec* d'une coexistence singulièrement plurielle. La circulation n'est donc pas un mouvement ajouté à l'ontologie : elle en est la condition même.

Ce cadre conceptuel entre en résonance directe avec la méthode de Warburg, en particulier dans l'Atlas *Mnemosyne*. Les images y sont destinées à être vues ensemble, dans des constellations provisoires, à travers des écarts, des chevauchements et des disjonctions temporelles. Aborder les archives Eranos à partir de Nancy permet ainsi de s'éloigner du schéma jungien de l'individuation téléologique. Il n'y a plus de totalité psychique à atteindre, plus de Moi harmonieux à accomplir, mais des frictions sans résolution finale.

Cependant, si l'ontologie de Nancy est décisive, elle demeure largement abstraite et relativement détachée des conditions historiques et politiques dans lesquelles les relations prennent forme. C'est ici que la pensée d'Édouard



Glissant devient indispensable. Là où Nancy décrit la condition ontologique de l'*être-avec*, Glissant en explore les implications culturelles, poétiques et politiques.

Pour Glissant, la relation ne vise jamais à dissoudre les différences dans une identité commune³⁸. Au contraire, elle affirme la différence comme principe premier. Les identités ne précèdent pas la relation : elles se tissent par la rencontre. Il n'existe pas de transparence à reconquérir, Glissant propose l'opacité comme position éthique³⁹, nous permettant de penser les archives Eranos au-delà de la violence de leur taxonomie universaliste. Les images y sont extraites de leurs contextes, reproduites, déplacées et reclassées selon des catégories symboliques qui effacent souvent leur histoire singulière. Aborder ces images à partir de la relation glissantienne ne consiste pas à restituer une origine perdue, mais à reconnaître et à maintenir active la différence irréductible qu'elles portent.

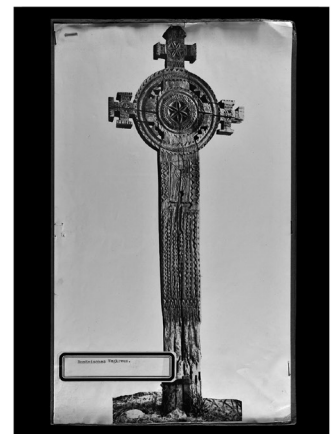
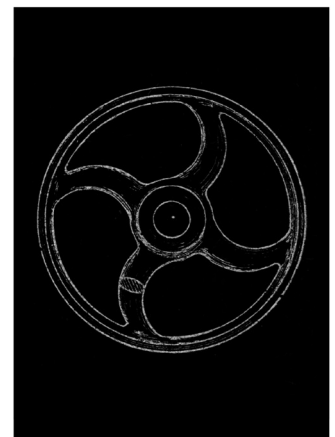
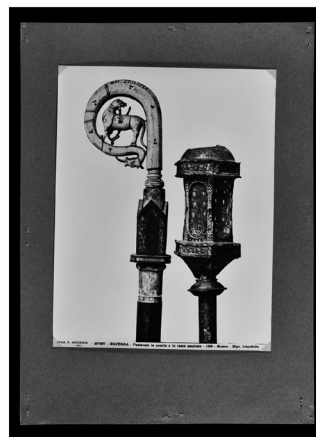
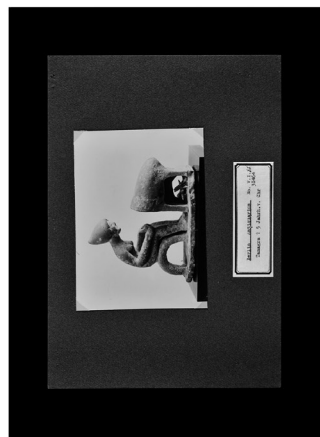
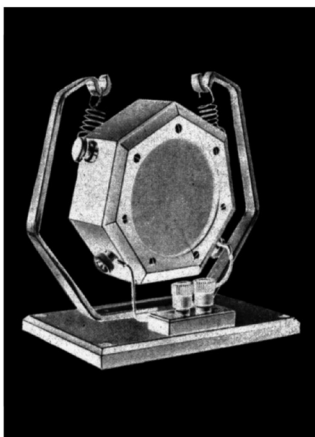
Là où les archétypes de Jung supposent un réservoir symbolique commun fondé sur le semblable, Glissant affirme que le commun ne se construit pas sur l'identité, mais sur la relation. Ce déplacement est fondamental pour l'anarchétype. Ainsi, revenir aux archives Eranos avec Nancy et Glissant ne permet pas d'en résoudre les contradictions. Cela permet, au contraire, de les rendre lisibles. Les archives cessent alors d'apparaître comme un réservoir de symboles universels pour se donner comme un champ de relations — historiques, culturelles et affectives — toujours en mouvement.

Deux pratiques, un espace relationnel

La collaboration avec Batia Suter n'a pas émergé d'une méthodologie partagée ni d'un cadre théorique commun. Elle a pris

forme dans une amitié fondée sur la confiance, la curiosité et une compréhension mutuelle de nos manières respectives d'aborder les images, la pensée et les processus de travail. Nous avons commencé par le *milieu* : nous sommes entrées dans le sujet sans préambule, sans demander de permission, à travers des échanges répétés où se mêlaient idées et fragments de vies. Notre travail s'est rarement déployé côte à côte dans ces archives, nos pratiques n'ont jamais cherché à converger vers une forme unifiée. La collaboration s'est déployée dans une distance physique faite d'intervalles et de gestes asynchrones, chacune réagissant aux mêmes images sans tenter d'en stabiliser le sens. Travailler avec Batia rend cette tension tangible. Nos pratiques ne se reflètent pas, elles se touchent. Aucune des deux n'illustre l'autre.

Cette collaboration s'est faite de proximités et d'écarts, d'attention partagée et de désajustements. Le sens qui s'en dégage se négocie dans l'entre-deux, dans ce qui est pris en charge et dans ce qui demeure en suspens. En ce sens, la collaboration peut être comprise comme une mise en œuvre concrète de l'*être-avec* tel que le conçoit Jean-Luc Nancy. Chaque pratique demeure singulière, mais aucune n'existe isolément. La relation n'est pas un préalable au travail : elle émerge à travers lui. La pensée de la relation d'Édouard Glissant offre un prolongement décisif à cette dynamique. Concrètement et symboliquement, aucune des images d'archives avec lesquelles nous avons travaillé ne nous appartient. Elles portent des histoires de reproduction et d'extraction qui résistent malgré tout. Travailler ensemble n'a pas eu pour finalité de restaurer une origine ni de produire une interprétation commune, mais d'accepter que cette opacité demeure active. Ce qui est partagé n'est pas un langage, mais une responsabilité à l'égard de la différence.



Cet espace collaboratif fonctionne ainsi de manière anarchétypale : pas de centre, pas d'autorité directrice. Il se développe horizontalement, au fil de rencontres contingentes et provisoires. Pas d'achèvement, pas de synthèse, mais la promesse d'un nouvel agencement offrant une autre lecture. Ainsi, après que nous avons reproduit les images des archives Eranos et qu'elles ont retrouvé leur catégorie archétypales, elles reposent à nouveau dans les grandes boîtes grises sur les étagères de la collection iconographique de l'Institut Warburg. Nos gestes parallèles, à travers une succession de déplacements attentifs, auront tenté de redistribuer les forces figées dans la fixité des archives.

Traduit de l'anglais par Danaé Panchaud, Vlado Alonso et Zoe A. Keller

Remerciements

Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à Batia Suter pour son amitié et sa confiance tout au long de notre travail avec les archives d'Eranos, ainsi que pour un engagement dont l'attention et le soin m'inspirent une profonde admiration. Je remercie Danaé Panchaud, directrice du Centre de la photographie Genève, d'avoir rendu cette recherche possible dans un cadre institutionnel, ainsi que Roger Willems de Roma Publications, pour la conception graphique de ce texte. Ma gratitude va également à mon directeur de thèse, le Dr Adnan Madani (Goldsmiths, University of London), pour son encadrement attentif. Je souhaite aussi exprimer ma reconnaissance à Francesca Lazzarini et Callum Bradley pour leurs précieux retours. Je tiens également à remercier l'Institut Warburg à Londres, et plus encore le Dr Paul Taylor et le Dr Rembrandt Duits, conservateurs de la collection iconographique, avec lesquels j'ai vécu un stage inoubliable. Enfin, je remercie profondément Vlado Alonso, pour tout, toujours.

Toutes les images proviennent des archives Eranos, fondées par Olga Fröbe-Kapteyn. Courtoisie The Warburg Institute, Londres.

Cet essai est publié dans le contexte de l'exposition *Uqbaroxy. Les archives Eranos, laboratoire de l'anarchétype*, de Zoe A. Keller et Batia Suter au Centre de la photographie Genève du 19 février au 9 mai 2026. Un livre, publié par Roma Publications, Amsterdam, suivra ultérieurement.

Ce projet est rendu possible par le soutien de Pro Helvetia, Fondation Landis & Gyr, Fondation Ernst et Olga Gubler-Hablützel, Fondation Valeria Rossi di Montelera, République et canton de Genève, Ville de Genève.

- 1
Iconographic Database, Warburg Institute, accessed January 2, 2026, <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/home>.
- 2
Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Éditions de Minuit, 2002).
- 3
Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris: Macula, 1998).
- 4
Giorgio Agamben, « La Science sans nom », in : *La Puissance de la pensée* (Paris : Payot & Rivages, 2006), 9-27.
- 5
E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London: The Warburg Institute, 1970), 302.
- 6
Gombrich, *Aby Warburg*, 263.
- 7
Georges Didi-Huberman, "Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time," *Common Knowledge* 9, no. 2 (2003): 273-285.
- 8
Alfieri, A. 2015. "La teoria dell'immagine in Warburg." *Terminologia e temi filosofici*. Accessed February 1, 2026. <http://guide.supereva.it/filosofia/interventi/2009/07/la-teoria-dellimmagine-in-warburg>.
- 9
Dosse, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*. Minnesota University Press, 2010, p. 9.
- 10
Kaj Noschis, *Monte Verità: Ascona et le génie du lieu*, vol. 73 (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011).
- 11
Eranos Foundation, "History," accessed January 2, 2026, <https://www.eranosfoundation.org/page.php?page=4&pagename=history>.
- 12
Frederika Tevebring, "Images from the Collective Unconscious: Olga Fröbe Kapteyn and the Eranos Archive," *The Public Domain Review*, February 22, 2023, <https://publicdomainreview.org/essay/images-from-the-collective-unconscious/>.
- 13
Eranos Foundation, "History," accessed January 2, 2026, <https://www.eranosfoundation.org/page.php?page=4&pagename=history>.
- 14
Hans Thomas Hakl, *Eranos: An Alternative Intellectual History of the Twentieth Century* (London: Routledge, 2014), 49.
- 15
In 1955 Olga Fröbe-Kapteyn offered the archive as a part of her legacy to the Warburg Institute. Fröbe-Kapteyn, Olga. Letter to Leopold Ettlinger, March 30, 1955. *The Warburg Institute Archive*.
- 16
Tevebring (2023)
- 17
Hakl, *Eranos*, 69-89.
- 18
Ibid
- 19
Ibid., 20.
- 20
Hakl, *Eranos*, 47.
- 21
Ibid., 48-49.
- 22
Ibid.
- 23
Ibid.
- 24
Ibid.
- 25
Platon, *Parménide*, traduit par A. E. Taylor, dans *Les dialogues complets de Platon*, éd. Edith Hamilton et Huntington Cairns, p. 547-603, Princeton : Princeton University Press, 1997, 131a-b.
- 26
C. G. Jung, "Psychological Aspects of the Archetypes," in *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 9, pt. 1 (Princeton: Princeton University Press, 1968 [1916-1919]).
- 27
Olga Fröbe-Kapteyn, *Eranos Tagungen*, 1933 onward; see Silvia Carnelli, "Monte Verità and Glastonbury: New Romantic 'Cries' for 'Mother Gaia,'" *International Journal of Social Sciences* 5, no. 2 (2016): 45-62.
- 28
Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, co-authored with Max Horkheimer (New York: Herder and Herder, 1972 [1944]); Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life* (London: Verso, 2005 [1951]).
- 29
Frantz Fanon, *Peau noire, masque blancs* (Paris : Éditions du Seuil, 1952), 124.
- 30
Hakl, *Eranos*, 47.
- 31
Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 172-178.
- 32
David Graeber, *Fragments of an Anarchist Anthropology* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004)
- 33
JeanLuc Nancy, *Être singulier pluriel* (Paris: Galilée, 2000).
- 34
Édouard Glissant, *Poétique de la relation* (Paris : Gallimard, 1990).
- 35
« ANARCHISME, nom donné à un principe ou une théorie de la vie et de la conduite selon lesquels la société est conçue sans gouvernement (du grec : sans autorité), — l'harmonie d'une telle société étant obtenue non par la soumission à la loi ou par l'obéissance à une quelconque autorité, mais par de libres accords conclus entre des groupes nombreux et variés, à base territoriale ou professionnelle, constitués librement pour les besoins de la production et de la consommation, aussi bien que pour satisfaire la variété infinie des besoins et des aspirations d'un être civilisé ». Pierre Kropotkine, *Anarchisme*, Encyclopaedia Britannica, 11^e éd., 1910 (traduction française)
- 36
Graeber, *Fragments of an Anarchist Anthropology*, 4.
- 37
Nancy, *Être singulier pluriel*, 30.
- 38
Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation: Poésie en étendue* (Paris: Gallimard, 2009), 29.
- 39
Manthia Diawara, "Édouard Glissant's Worldmentality: An Introduction to One World in Relation," *documenta* 14, 2017, https://www.documenta14.de/en/south/34_edouard_glissant_s_worldmentality_an_introduction_to_one_world_in_relation.